

М.В.ТАРАСОВА, В.И.ЖУКОВСКИЙ

**КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСНОВЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Красноярск 2010

ББК

Рецензенты:

Д.В.Пивоваров, доктор философских наук, профессор

Н.С.Бургасова, кандидат философских наук, доцент

Коммуникативные основы художественной культуры: Монография/
В.И.Жуковский, М.В.Тарасова, Сибирский федерал. ун-т;. - Красноярск,
2010. – 179 с.

ISBN

Монография «Коммуникативные основы художественной культуры» посвящена раскрытию коммуникативного механизма культуры и роли художественной коммуникации в осуществлении диалога-отношения человека и мира. Рассмотрены особенности произведения искусства и зрителя как субъектов художественной коммуникации, представлены правила объект-языкового и субъект-языкового этапов взаимодействия между данными субъектами. Правила художественного диалога-отношения исследованы на материале анализа коммуникативного потенциала произведений изобразительного искусства.

Для культурологов, искусствоведов, философов культуры, а также всех, интересующихся проблемами развития мирового искусства.

ISBN

©Сибирский
федеральный
университет, 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СУБЪЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ	14
1.1. Идеалообразующая функция культуры в художественной коммуникации	14
1.2. Традиционные концепции субъектов художественной коммуникации	31
1.3. Производство изобразительного искусства и зритель – субъекты художественной коммуникации. Визуальное понятие	50
ГЛАВА 2. МЕХАНИЗМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ	73
2.1. Основания языка художественной коммуникации	
2.2. Специфика языкового единства произведения изобразительного искусства и зрителя	90 108
2.3. Правила коммуникации в сфере художественной культуры ..	141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	155
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	175
ИЛЛЮСТРАЦИИ.....	

ВВЕДЕНИЕ

Одной из наиболее значительных проблем современности является построение адекватной коммуникативной модели человеческого бытия. Острота коммуникативной потребности человека находит свое претворение в активном изучении возможностей языковых систем, в исследовании вопроса диалога культур, анализа возможных способов трансляции культуры и т.п. В соответствии с общей тенденцией диалогизма, свойственной гуманитарной науке XX-XXI веков, коммуникативные возможности искусства становятся наиболее приоритетной областью в исследовании художественной культуры.

В то же время данный процесс характеризуется незавершенностью, а создаваемые коммуникативные модели оставляют человека не удовлетворенным достигнутыми результатами. То объединение, на которое направлены коммуникативные механизмы, разрабатываемые и используемые человеком сегодня, сохраняет каждого отдельного индивидуума в состоянии непреодолимого одиночества, понимаемого как атрибут человеческого существования.

Проблема поиска совершенного способа коммуникации может быть решена при изменении базового основания построения коммуникативных моделей. На сегодняшний день коммуникация преимущественно исследуется в аспекте взаимосвязи индивидуумов, в ходе которого коммуникативно востребованным оказывается лишь качество конечности (главное человеческое качество) участников общения: коммуникативные средства организуют единство в аспекте сосуществования людей при самоутверждении каждого из участников общения. Искусство в этом контексте понимается как один из способов организации контакта между людьми. Но человек, будучи частью глобальной целостности Бытия, испытывает потребность в единении с Абсолютным началом, отношение с

которым означает соучастие в Полноте Бытия. Потому актуальным и перспективным является рассмотрение пространства коммуникативной практики человека в диалектике личностного соучастия и самоутверждения в глобальном самоутверждении Полноты Бытия. Преимущество такого коммуникативного подхода заключается в возможности взаимоотражения единичного (конечного) и всеобщего (бесконечного). Подобная коммуникация ведет к гармонизации личности, ибо способствует воссоединению плотского, душевного и духовного аспектов триединой природы человека. Понятая в таком контексте, глобальная коммуникативная потребность человека снимает проблему множественности культур, ибо обнаруживает общекультурное единство всего человечества.

Единственной областью человеческой практики, где возможно кристаллизовать и проявить отношение единичного и всеобщего, является язык. По сравнению с вербальными языками, сфера иконических знаковых систем и языка изобразительного искусства как особой сферы применения иконических знаков менее изучена. Между тем, роль визуального мышления, как аспекта синтетического мышления в познавательной и коммуникативной деятельности человека может быть признана приоритетной. В этой связи чрезвычайно важным представляется оценить возможности языка художественной культуры в реализации коммуникации человеческого и Абсолютного начал, в создании знаков-посредников коммуникации высшего порядка, связывающих конечное существование с бесконечностью. Именно в таком аспекте необходимо решать ту первостепенную задачу исследования специфики языка изобразительного искусства, которая является перспективной для дальнейшего развития теории искусства и философии культуры.

Актуальность исследования закономерностей коммуникации произведения изобразительного искусства и зрителя обусловлена также тем, что только данный коммуникативный подход обеспечивает целостность

изучения такого культурного феномена, как искусство. Исследование произведений изобразительного искусства в их коммуникативном единстве со зрителем позволяет устранить разрыв в понимании духовной и материальной культуры, бытующий в современной теории художественной культуры. Противоречие между абстрактными ценностными нормами, руководящими человеком в его жизнедеятельности, и созданием артефактов, являющихся объектами поклонения, преодолевается, если рассматривать ценностные приоритеты становящимися в непосредственном контакте зрителя и произведения изобразительного искусства. Потребность в человеческом единении с высшей духовностью реализуется только специфическим образом – во взаимоотношении с произведениями искусства.

Определение особенностей коммуникации зрителя и произведений изобразительного искусства означает создание посредствующего звена между практикой бытования художественных произведений, изучаемой историей искусства, и абстрактной областью глобальных коммуникативных проблем индивида, освещаемых в философии, эстетике, психологии, религиоведении, культурологии.

Анализ специфики коммуникации в сфере художественной культуры невозможно проводить, используя инструментарий лишь одной научной области. Изучение коммуникативных возможностей языка художественной культуры предполагает привлечение достижений философии, лингвистики, семиотики, искусствознания, философии языка, культурологии, литературоведения и т.д.

Философия культуры – наука, определение основного предмета которой на сегодня является одним из наиболее дискуссионных вопросов в сфере гуманитарного познания. Вклад в современное понимание культуры внесли работы таких исследователей, как Д. Бидни, М. Вебер, К. Гирц, У. Гудинаф, В. фон Гумбольдт, Г. Зиммель, Р.Л. Карнейро, А.К. Кафанья, К. Клакхон, А. Крёбер, К. Леви-Стросс, Э. Лич, Б. Малиновский, Дж.П. Мёрдок, Ч.Моррис,

Т. Парсонс, А.Р. Радклифф-Браун, Г. Риккерт, Э. Сепир, П.А. Сорокин, Э. Тайлор, Л. Уайт, З. Фрейд, Т.С. Элиот и др. В российской культурологии XX-XXI вв. результаты, полученные данными учеными, проанализированы и систематизированы в трудах А.И. Арнольдова, А.А. Белика, В.С.Библера, Ю.Б. Борева, В.В. Бычкова, П.С. Гуревича, С.П. Иванова, С.Н. Иконниковой, М.С. Кагана, И.В.Кондакова, Л.Н. Когана, В.А. Малахова, В.М.Межуева, А.А. Миголатьева, О. Минченко, А.В.Михайлова, Ю.А. Муравьева, Э.А. Орловой, А.А.Пелипенко, В.С.Поликарпова, В.И. Полищук, В.М.Розина, О.К.Румянцевой, В.В. Сильвестрова, В.А.Сулимова, М.Б.Туровского, Б.А. Успенского и др.

Приоритетным для данного исследования является определение культуры Д.В. Пивоварова [165;166]. Согласно концепции этого ученого, культура понимается как идеалообразующая сторона жизнедеятельности людей. Концепция идеалообразования основана на синтетической теории идеального и определяет культуру как процесс взаимоотношения субъекта и Абсолюта, характеризующегося действием с чувственно доступным эталоном - репрезентантом бесконечного. Идеал, становящийся в этом отношении, обладает знаковой, чувственно-сверхчувственной природой. Соответственно, идеалообразование происходит в речевой деятельности.

Проблема роли языковых систем в коммуникативной деятельности человека ставилась и обсуждалась во все времена. Еще в древнеегипетской философии зафиксировано представление об имени как проводнике сущности именуемого, как средстве сообщения мира явлений и мира сущностей. Концепция языковых знаков как результата коммуникации чувственного и сверхчувственного миров раскрыта в античной философии в диалогах Платона, трактатах Аристотеля и Плотина.

В средние века языковая проблематика развивалась в русле работы с текстом Священного Писания: как раскрытие многоуровневых символов Слова, высвечивающих божественную Истину Бытия. Слово в средневековой

концепции также рассматривается как результат коммуникации божественного и человеческого начала, как материализованная Благая Весть.

Предметом особого интереса философии язык становится вновь начиная с XIX века. Г.В.Ф. Гегель [46] оформил концепцию языкового понятия, снимающего в себе диалектическое единство явления и сущности, определяющих друг друга и дающих друг другу возможность существования. Понятие, по Гегелю, не абстрактно, но предельно конкретно, и взаимоотражение в нем материального и идеального открывает истину.

Место знака, репрезентанта-посредника между бесконечным объектом и конечным субъектом, было зафиксировано Ч.С. Пирсом [168-170], который дал наиболее фундаментальную классификацию знаков по типу их отношения к объекту, к субъекту и между собой.

В XX веке структурная лингвистика Ф. де Соссюра [209] возвела проблему отношения объекта и субъекта в ходе оперирования знаками до уровня оппозиции языка и речи. Но позднее в психологии была доказана взаимозависимость речевых и языковых систем и практика взаимопересечения правил языка и речи при образовании высказывания. Концепция высказывания была развита в философии М.М. Бахтина [12-14]. Соотношение языковых и речевых правил освещено в работах Л.Витгенштейна, автора понятия «языковые игры», которым было обобщено представление о правилах речевой деятельности.

В учении М. Хайдеггера [227] был возрожден, с одной стороны, античный подход к знаку (слову) как вести божества, а с другой стороны, средневековая практика погружения в символику текста с целью раскрытия специфики вестничества. М. Хайдеггер обосновывает в своей языковой теории концепцию диалога, в котором постоянно находится человек и мир: мир вещает, человек слышит весть и отвечает на нее.

В аспекте взаимоотношения объективного и субъективного Р. Бартом [8] исследовано понятие «текст», раскрытое данным исследователем как

знаковое образование, находящееся в постоянном становлении и взаимопересечении объективных значений и субъективных смыслов.

В контексте культуры постмодерна смыслопорождение закрепляется за речевой деятельностью, все языковое пространство толкуется как исключительно коммуникативное. Ж. Бодрийяр [24], Ж. Делез [60], Ж.Деррида [61], М. Фуко [226] полагают человеческое бытие обретающим определенность только в языковых конструктах динамически развивающегося текста, становящегося в деятельности говорящего, что заставляет данных мыслителей определять философию как философию языка.

Объект-субъектное взаимодействие представлено в качестве цельной теории в модели операций объект-языка и субъект-языка, встречающихся в пространстве речи и образующих новое качество – высказывание. Эта модель предложена Д.В. Пивоваровым [67;68;128].

Анализ философских концепций языка показывает, что языковые знаки только тогда обретают свой изначальный смысл коммуникации реального чувственного и идеального сверхчувственного миров, когда начинают использоваться в пространстве художественного языка, художественной культуры. Только становясь языком поэзии, вербальный язык способен к образованию посредников взаимоотношения человеческого и Абсолютного начал. Только актуализируясь в сфере изобразительного искусства, иконические знаки участвуют в создании коммуникативного моста между конечным и бесконечным.

Актуальность изучения коммуникации в сфере изобразительного искусства обусловлена фактом высокой значимости роли визуального мышления в организации жизнедеятельности человека. Значение визуального мышления освещено в психологических исследованиях Р.Арнхейма, Л.С. Выготского, П.Я.Гальперина, В.А.Ганзена, Т.А. Доброхотовой, А.В.Запорожца, А.А. Леонтьева, С.Л.Рубинштейна, П.М.

Якобсона. В области философии визуальное мышление изучалось В.И. Жуковским, А.М. Коршуновым, В.А. Лекторским, Д.В. Пивоваровым, В.А. Штоффом и др.

Коммуникативные возможности языка искусства рассмотрены в трудах С.П. Батраковой, М.М. Бахтина, Ю.Б. Борева, Л.С. Выготского, Г.-Г. Гадамера, А.В. Гулыги, А.Ф. Еремеева, Л.Ф. Жегина, Х. Зедльмайра, А.С.Канарского, Н.Н. Кирсановой, С.Лангер, Ю.М. Лотмана, С.Т. Махлиной, Б.С.Мейлаха, А.А.Оганова, С.Х.Раппопорта, Б.В. Раушенбаха, В.Е.Семенова, Л.Н.Столовича, М. Хайдеггера и др. Семиотические проблемы искусства являются предметом исследования Р.Барта, М. Бела и Н. Брайсена, Э.Гомбриха, Е. Гуренко, М.С. Кагана, Э. Панофского, Д.А. Силичева, Б.А.Успенского и др.

Коммуникативные возможности искусства в пространстве художественной культуры перечисленными учеными раскрываются в аспекте взаимосвязи между индивидуумами: между зрителем и автором произведения, зрителем и эпохой создания произведения, зрителем и другими зрителями в контексте общечеловеческого единения. В работах указанных исследователей художественная коммуникация преимущественно понимается как механизм познания той информации, которая «закодирована» автором в произведении искусства.

Ряд исследователей (С.Х. Раппопорт [189], В.Е. Семенов [199] и др.) усматривают главное значение художественной коммуникации в возбуждении зрительских эмоций, способствующее созданию эмоциональной близости автора и зрителя. В трудах по психологии искусства анализируется природа эстетического наслаждения, получаемого в процессе общения зрителя с произведениями изобразительного искусства. Л.С.Выготский [40] называет функцию катарсиса ключевой в художественной коммуникации.

М. Хайдеггером [228] коммуникативный потенциал искусства оценивается в контексте общезыковой теории данного мыслителя и понимается как способность к сообщению мира сокрытой сущности с миром чувственной явленности. Соответственно, коммуникация зрителя и произведения искусства дает зрителю возможность вхождения в пространство несокрытости сути бытия.

Х. Зедльмайр [79] подчеркивает особую значимость действия зрителя в возникновении этой несокрытости; интерпретация, совершаемая зрителем-профессионалом, понимается как конститутивный момент бытия произведения искусства. Действие зрителя в художественной коммуникации именуется Х. Зедльмайром «воскрешением», «оживлением», «воссозданием», «репродукцией» произведения изобразительного искусства. Вне отношения со зрителем произведения существуют только как физические предметы. Следовательно, коммуникация со зрителем обладает онтологическим статусом, придающим произведению изобразительного искусства характер живого бытия.

В своих исследованиях М.М. Бахтин [12] указывает на присутствие схемы действия эталонного зрителя в самой структуре произведения, что доказывает неразрывность бытия произведения от коммуникации со зрителем.

В теории изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой [69] коммуникация зрителя с произведением изобразительного искусства раскрывается в аспекте реализации встречи конечного и бесконечного. Произведение искусства организовано как место встречи человеческого и Абсолютного начал, но только ситуация общения со зрителем актуализирует этот потенциальный коммуникативный механизм. Коммуникативный характер отличает все фазы бытия произведения искусства: в период произведения оно становится как процесс и результат диалога художника и

художественного материала; в дальнейшем – как процесс и результат диалога со зрителем.

Таким образом, логика современного исследования проблем коммуникации подводит к необходимости пристального изучения художественной культуры как коммуникации зрителя и произведения искусства.

Главным **объектом** данного исследования коммуникативные возможности художественной культуры. Предмет исследования может быть определен как принципы художественной коммуникации зрителя и произведения изобразительного искусства.

Целью исследования является выявление значения и способов коммуникации зрителя и произведения изобразительного искусства в художественной культуре.

Задачи исследования:

- раскрыть специфику идеалообразующего процесса в художественной культуре;
- оценить роль художественной коммуникации в процессе идеалообразования;
- проанализировать традиционные концепции субъектов художественной коммуникации;
- охарактеризовать субъектов художественной коммуникации – произведение изобразительного искусства и зрителя;
- изучить особенности продукта коммуникации зрителя и произведения изобразительного искусства;
- исследовать основания языка художественной коммуникации;
- определить специфику языкового единства произведения изобразительного искусства и зрителя;
- установить правила коммуникации в сфере художественной культуры.

В качестве **методологических оснований** исследования выступают:

- основные принципы концепции культуры Д.В. Пивоварова;
- базовые положения теории рефлексии Г.В.Ф. Гегеля;
- принципы синтетической теории идеального Д.В. Пивоварова и К.Н.Любутина;
- концептуальные положения теории изобразительного искусства В.И.Жуковского и Н.П. Копцевой;
- принцип классификации знаков Ч.С. Пирса;
- метод философско-искусствоведческого анализа произведений изобразительного искусства;
- общенаучные методы категориального исследования: анализ, синтез, дедукция, индукция, экстраполяция, аналогия, мысленный эксперимент.

Результаты, полученные в рамках предпринимаемого исследования, могут стать методологическим фундаментом для дальнейшей работы в области философии культуры, культурологии, теории и истории искусства, философии искусства, эстетики и т.п. Результаты исследования могут выступить в качестве основания для будущего изучения проблем художественной коммуникации зрителя и произведения изобразительного искусства, языка искусства, а также коммуникативных возможностей художественной культуры в целом.

Полученные выводы и обобщения основных принципов художественной коммуникации могут быть использованы в следующих прикладных областях:

- анализ конкретных памятников художественной культуры как потенциальных знаковых систем;
- организация специальной подготовки зрителя к реализации коммуникативных возможностей культуры в художественной коммуникации с произведениями изобразительного искусства;

- формирование программы речевого взаимодействия зрителя и произведения изобразительного искусства в ситуации конкретного художественного взаимодействия.

Материалы исследования могут служить основой для реализации различных социологических, педагогических, майевтических и пр. технологий.

ГЛАВА 1. СУБЪЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

1.1. Идеалообразующая функция культуры в художественной коммуникации

Художественная культура чаще всего определяется как совокупность созданных и создаваемых произведений искусства [37;50;74;85]. Такое понимание художественной культуры вызывает потребность в прояснении как принципов организации произведений в некоторую целостность, так и принципов формирования культурного единства произведений со зрителями. Без объяснения механизма взаимосвязи произведений искусства с теми, кто не является их непосредственными создателями, художественная культура предстает лишь феноменом, возникающим внутри культуры того или иного периода, и обладающим относительной независимостью от всего окружающего культурного пространства. Более того, по аналогии можно заключить, что и культура в целом является лишь внутренним образованием внутри человеческой жизнедеятельности, существующим достаточно самостоятельно.

Для того чтобы приблизиться к определению художественной культуры, в котором будут преодолены обозначенные противоречия, необходимо прежде всего найти методологическую базу в содержании универсального понятия культуры.

Типология определений культуры

В современной гуманитарной науке вопрос относительно определения понятия культуры является чрезвычайно дискуссионным. Существуют сотни определений культуры.

О. Минченко в статье «Культура: типология определений» [145] указывает на исследование А. Крёбера и К. Клакхона «Культура: Критический анализ концепций и дефиниций» [241]. Собранные в своей работе определения культуры американские ученые разделили на пять основных типов, некоторые из которых подразделяются на несколько групп.

В «описательных» определениях перечисляется все то, что охватывает понятие культуры. Родоначальником такого типа определения культуры является знаменитый антрополог Э. Тайлор: «Культура – комплекс, включающий знания, верования, искусство, мораль, законы, обычаи, а также иные способности и навыки, усвоенные человеком как членом общества» [213, с.18].

Ко второму типу относятся «исторические определения», в которых акцентируются процессы социального наследования, традиция. Лингвист Э.Сепир определяет культуру как «социально унаследованный комплекс способов деятельности и убеждений, составляющих ткань нашей жизни» [цит. по 145]; Т.С. Элиот – как «образ жизни народа» [233, с.261]. Культура в данном типе определений понимается как нечто стабильное и неизменное.

Третий тип – «нормативные определения», связанные с пониманием культуры как системы ценностных норм. К. Уисслер: «культура <...> совокупность стандартизированных верований и практик» [цит. по 98, с.104], которым следует общество. Г. Риккерт: «во всех явлениях культуры мы всегда найдем воплощение какой-нибудь признанной человеком ценности, ради которой эти явления или созданы или <...> взлелеяны человеком» [189, с.172].

В «социально-психологических» определениях культура характеризуется либо как процесс адаптации к среде, либо как процесс научения, либо формирование привычек. Так, социологи У. Самнер и А. Келлер дают следующую дефиницию: «совокупность приспособлений человека к его жизненным условиям и есть культура» [цит. по 145]. О том, что культура

осуществляет функцию объединения людей в отдельных группах, обеспечения предсказуемости действий людей по отношению друг к другу, свидетельствуют определения социолога К. Янга: «культура - это нормы привычного поведения, общие для группы, общности или общества» [цит. по 98, с. 104], У. Гудинафа: «культура общества состоит из того, что необходимо знать и во что необходимо верить его членам, чтобы действовать взаимоприемлемым способом и исполнять любые значимые для них роли» [244, с.36]. Психоаналитик Г. Рохайм культуру определяет как «совокупность всех сублимаций, всех подстановок или результирующих реакций, короче, все в обществе, что подавляет импульсы или создает возможность их извращенной реализации» [цит. по 145]. Такая позиция соотносится с концепцией родоначальника психоанализа З. Фрейда, который в структуре личности обозначал культурные нормы и ценности как Супер-эго, обретаемое человеком в процессе социализации. Супер-эго контролирует и ограничивает все импульсы Ид, сдерживает Ид и провоцирует тотальную конфликтность человеческого сознания и бессознательного: «... человек невротизируется, ибо не может вынести всей массы ограничений, налагаемых на него обществом во имя своих культурных идеалов» [224, с.153]. Данная психологическая позиция в отношении культуры особенно наглядно демонстрирует распространенное представление о том, что культура – явление социальное, а не индивидуальное.

Отдельный тип составляют «генетические» определения, в которых культура определяется с позиции ее происхождения. Культура, с этой точки зрения, может быть понята либо как продукт или артефакт, либо как идейный комплекс [142;213], либо как система символов: «культура представляет собой класс предметов и явлений, зависящих от способности человека к символизации» [219, с.26]; «культура выступает на фоне не-культуры как знаковая система» [125, с.324].

А. Крёбер и К. Клакхон, завершая анализ существующих концепций культуры, дают собственную дефиницию: «Культура состоит из эксплицитных и имплицитных норм, определяющих поведение, осваиваемое и опосредуемое при помощи символов; она возникает в результате деятельности групп людей, включая ее воплощение в средствах. Сущностное ядро культуры составляют традиционные (исторически сложившиеся и акцентуированные) идеи, особенно те, которым приписывается особая ценность. Культурные системы могут рассматриваться, с одной стороны, как результаты деятельности людей, а с другой – как ее регуляторы» [247, с. 48].

Э.А. Орлова в книге «Введение в социальную и культурную антропологию» [156] выделяет следующие ключевые моменты в определении понятия «культура». Категория «культура» обозначает содержание совместной жизни и деятельности людей, представляющее собой биологически ненаследуемые, искусственные, созданные людьми объекты (артефакты). Под культурой понимаются организованные совокупности материальных объектов, идей и образов; технологий их изготовления и оперирования ими; устойчивых связей между людьми и способов их регулирования; оценочных критериев, имеющих в обществе. Это созданная самими людьми искусственная среда существования и самореализации, источник регулирования социального взаимодействия и поведения.

Существующие определения культуры не свободны от недостатков. Во-первых, признаваемое разделение культуры на материальную и духовную составляющие сохраняет несопряженными схему поведения людей с ориентацией на единые нормы и ценности и возникновение артефактов – материализованных ценностей. Во-вторых, не проанализированы причины и сам процесс возникновения определенного и актуального для той или иной культуры ценностного ряда.

Концепция культуры как идеалообразования

Приоритетным для данного исследования является представление о культуре, генетически связанное с концепцией диалектики субъекта и объекта, а также с синтетической теорией идеального, разработанными К.Н. Любутиным и Д.В. Пивоваровым [128;167].

Согласно определению, данному Д.В. Пивоваровым, культура – это «идеалообразующая сторона жизни людей» [165;54]. Этот подход позволяет анализировать различные формы культуры как процессы формирования эталонов, схемы действия с которыми руководят теоретической и практической деятельностью человека, а также прояснить, как определенный тип культуры вписан в целостное единство мира и человека. Человек всегда находится в культуре, т.е. всегда, на всех уровнях существования руководствуется эталонами, образцами, идеалами.

Понимание культуры как идеалообразования напрямую зависит от этимологии термина «культура». Изученной является основа данного слова – «культ», происходящая от латинского глагола *colere* - возделывать, воспитывать, почитать, развивать, поклоняться. В.И. Даль [56] указывает на расширение значения понятия «культура», в аспекте «умственного и нравственного» ухода, возделывания, образования. Связь понятий «культура» и «культ» была отмечена П. Флоренским и С.Н. Булгаковым, указывавшими, что культура произрастает из религиозного культа. «Связь культуры с культом есть <...> грандиозного значения факт в истории человечества, требующий к себе надлежащего внимания и понимания» [29, с.326].

Библия говорит, что Бог, создав человека, дал ему заповедь возделывать и хранить окружающий мир как прекрасное творение Свое [Быт. 2; 15], а выслая из Рая, заповедовал: «И выслал его Господь Бог из сада Едемского, чтобы возделывать землю, из которой он был взят» [Быт. 3; 23]. Отсюда понятно, почему слово «культура» является однокоренным со словом

«культ», которое означает благоговение перед Богом, богопочитание, поклонение и служение Богу, создавшему мир и человека. Смысл «культивирования», которое Заповедовано как главное дело человеческой жизни, заключается в опосредованном общении с Богом, непосредственный контакт с Которым оказался потерянным для человека.

Понимание единения человека и Абсолюта как главной цели культуры человечества следует из полного анализа этимологии понятия «культура». Важно отметить, что термин «культура» состоит не только из слова «культ», но также из слова «ур». Ряд исследователей полагает, что это слово означает «свет», «луч света»; это слово является корнем таких понятий, как «Урал», «Урарту», «уран», «Ур Халдейский». В целостном понятии «культура» составляющий элемент «ур» указывает на то, *что* именно является предметом культа, возделывается, почитается, возвращается.

В древней религиозной системе Зороастризма свет понимался в двух аспектах: как свет духовный, невидимая сила, проявляющая себя в действии: она делает невидимое видимым, а сущность – явлением; и как свет физический, явленный, воспринимаемый внешними органами чувств. В действительности противоречия между этими двумя концепциями света не существует, ибо как только сущность, «вышедшая» из тьмы на свет, обретает статус явления, она сразу же входит в пространство физического мира, и освещается зримым светом. «Свет» *потому* является объектом поклонения, что делает сущность явленной, невидимое видимым.

История происхождения понятия «культура» указывает на первоначальный смысл данного термина - поклонение свету, поддержание огня, освещающего сокрытое. Известно, что «культуру» иногда понимают как «просвещение». Поклонение, следовательно, вызывает сам факт проявления прежде сокрытого; возделывается, возвращается, развивается и почитается то, что дает тайному стать явным, сокрытому – появиться.

Раскрытое в таком контексте, слово «ур» близко по значению понятию «идеал».

«Идеал» (франц. *ideal*) – категория, связывающая между собой понятия «эйдос» и «идея», изначальный смысл которых в истории философии различен. Термин «эйдос» (греч. *eidos*, лат. *forma, species*, рус. вид) во времена Гомера и досократиков понималось как внешний «вид», наружность, видимое, «то, что видно», чувственно данная предметность, единичность. Понятие «идея» в античности (Платон) понималось как общее в чистом виде, присущее роду вещей и процессов, как бестелесная и объективная сущность. Понятие «идеал» уравнивает внешний и внутренний аспекты эйдоса и идеи. «Идеал» имеет чувственно-телесную ипостась (эйдетический знак) и ипостась сверхчувственную (идейное значение). Д.В. Пивоваров в книге «История и философия религии» [165] указывает на мнение Г.В.Ф. Гегеля, который понимал идеал как «совершенное проявление сущности в некотором редко встречающемся во внешнем мире явлении, имеющем характер эстетического предмета (зримую сущность, слышимую сущность, чувственное явление идеи)» [165;56]. Г.В.Ф. Гегель [45] дает определение идеала, сходное со значением слова «ур»: идеал есть концентрированно высвеченная сущность и окно в скрытое от нас бытие. Идеал выполняет роль «светильника», который освещает роды вещей и процессов и дает возможность для их освоения.

Идеал в своей структуре и функции «стояния на границе» обладает знаковой природой. Идеал, согласно синтетической концепции, всегда двусторонен - имеет материальную и духовную стороны - и не бывает либо только сугубо материальным, либо исключительно духовным. Как всякий знак, он имеет телесную оболочку и сверхчувственное значение.

В отличие от обычного знака, идеал ценен не только своим не видимым внешнему взору значением, но также своим телесным воплощением, своей плотью. Когда мы оперируем знаками-идеалами, наше сознание раздвоено: с

одной стороны, оно концентрируется на чувственно данном теле репрезентанта как средоточии умозрительной трансцендентной целостности, а с другой стороны, оно устремляется к самой этой целостности, пытаясь схватить все ее ускользающее содержание сразу.

Природа идеала, являющегося специфическим знаком, представляет собой синтез материального и духовного, что, в свою очередь, определяет неразрывность «материальной» и «духовной» составляющих культуры в целом. Из-за амбивалентности отношения человека к идеалу культура одновременно является и не является чувственной данностью, вечно загадочна для постороннего наблюдателя. Постичь и пережить ее более или менее полно способен только ее носитель - человек, умеющий «читать» идеалы и переключаться с восхищения телесной оболочкой идеала на его сверхчувственное значение. Стороннему человеку, погруженному в альтернативную культуру, чужая культура видится преимущественно в застывших опредмеченных формах как некая непонятная символическая телесность, система идиологов.

Однако и в отношении члена «своей» культурной общности, умеющего «читать» родные идеалы, идеал ведет себя двойственно. В одном случае он увлекает часть носителей культуры именно своими чувственными прелестями, материальной телесностью, уникальностью, тогда культура оборачивается прежде всего своей материальной ипостасью, видится как возделывание материальных ценностей, похожа на идолопоклонение. Такое происходит, например, с религией, искусством или наукой, когда духовное содержание их идеалов становится менее значимым, нежели их «материя», а возделыванию прежде всего подлежит тело культурных символов, внешняя – обрядовая - сторона культуры. В других случаях акцент в отношении к идеалу может переместиться на сверхчувственное содержание культурного символа, тогда человек притягивается к той предметной целостности, которая находится за пространством самого символа, а культура

поворачивается ему своей духовной гранью, превращается в возделывание возвышенного и расширяющегося духа и перестает быть идолопоклонством. В зависимости от перемещения акцента то на материальную, то на духовную грань культуры возникает интеллектуальное искушение либо свести культуру к чисто материальному феномену, либо наделить ее исключительно духовными характеристиками. И тот, и другой ход, если ориентироваться на истинную природу самого понятия «идеал» и способа его бытия, - не точен.

Понимая идеал как «просвет сущности», Д.В. Пивоваров определяет культуру как «возделывание таких «зеркал» (совершенных явлений), которые способны отражать «свет» всеобщего, высвечивать сущности вещей и человеческих отношений. На философском языке такие зеркала именуются «идеалами», «образцами», «совершенными феноменами».

Идеалообразование как «отличительный признак всякой культуры» является процессом «сохранения и изменения почитаемых за идеалы архетипов и традиций, возделывания образцов воспроизводства специфической общественной жизни во всех ее измерениях, а также процесс мучительного расставания с идеалами, перестающими животворно влиять на рост культуры» [165, с.55].

Согласно концепции культуры Д.В. Пивоварова, основанием и ядром культуры выступает религия, понимаемая не в узком смысле конкретной конфессии, но в своем первоначальном, сущностном значении, объясняющем причины возникновения и бытия различных конфессий. Слово «религия» (лат. religio) происходит от слова «лига», т.е. «связь», «союз». Приставка «ре-» в слове «ре-лигия» означает потребность в восстановлении духовной связи человека с Абсолютом, которая была утрачена. Потребность в духовной связи, коммуникации высшего порядка движет человеком, который строит ступени духовного единения с Абсолютом через единение с другими людьми, родовым человеком, самим собой и т.п.

«Когда говорят о религии как об особой связи, то обычно имеют в виду союз внутренний, необходимый, существенный, закономерный, нематериальный, информационно-энергетический; при этом религиозная энергия понимается как жизненная активность, высвобождение духовных сил. Будучи по преимуществу незримой, духовной связью, религия в то же время сопровождается своими материальными воплощениями – знаками, знаменами, символами, предметами культа» [165, с.8]. В основании существования религии лежит действие со священным предметом, выступающим полноценным представителем Абсолюта, в отношении с которым жаждет вступить верующий. Священный предмет есть тот идеал, каждая порция вещества которого пронизана духовным, сверхчувственным содержанием.

В синтетической концепции идеального Д.В. Пивоварова идеал совмещает свойства «эйдоса» и «идеи», и понимается как нечто *конкретно-общее*.

Процесс идеалообразования раскрывается как взаимодействие субъекта и объекта. Г.В.Ф. Гегель, теория рефлексии которого выступила основанием синтетической теории идеального Д.В. Пивоварова, определял объект как «единое целое, объективный мир вообще, бог, абсолютный объект» [46,с.379]. Каждый из единичных объектов, составляющих «объективный мир», есть часть этого Абсолютного целого, содержащая в себе Полноту Бытия. Именно в таком контексте используется понятие «объект» в концепции культуры как идеалообразования.

Идеалообразование совершается в активном взаимоотражении субъекта, принадлежащего миру явлений, но стремящегося к раскрытию своей сущности, и Объекта, проявляющего свою сущность исключительно в формах наличного бытия, возникающих в процессе активного со-действия с человеком-субъектом. Взаимное партнерство участников идеалообразующего процесса позволяет сделать вывод о присущем обоим

сторонам отношения качества субъектности. Субъект – это всегда действующая сторона, источник активности. Таковыми характеристиками обладают оба участника идеалообразования: лишь во взаимном сотрудничестве сторон отношения – единичного субъекта и абсолютного объекта - сущность и явление входят в отношение со-бытия. Субъектное качество, которое приобретают в процессе идеалообразования человек и Абсолют, на практике проявляется в отношении человека с заместителем Абсолюта, роль которого выполняет идеал. Идеал и человек, осуществляющий схему действия с ним, состоят в субъект-субъектных, взаимно активных отношениях. Идеал в своей чувственно-сверхчувственной форме является субъектом, источником активности, ибо от характера идеала зависит схема действия с ним, а, следовательно, сам процесс образования и бытования идеала. Равноправным субъектом является и человек, производящий эту схему действия, поскольку идеал является не независимым и данным извне человеку, но находится в процессе становления, постоянного коммуникативного действия.

Необходимыми компонентами процесса идеалообразования являются:

- (1) выделение в некоторой чувственно воспринимаемой предметной среде такого объекта, который признается субъектом относительно совершенным, эталонным, репрезентативным;
- (2) положение этого эталона (знака сокрытой сущности) в субъективный мир индивида посредством интериоризации изобретенной схемы действия с образцом;
- (3) экстраполяция эмпирического знания о конкретных свойствах эталона на более широкую реальность, чаще всего недоступную восприятию, а потому сверхчувственную.

Идеальный способ освоения мира осуществляется всегда через посредника, репрезентант, в качестве которого выступает идеал. «Процесс идеалообразования разрывает непосредственную связь человека с природой

и другими людьми. Он встраивается между субъектом и объектом, изменяя и субъект, и объект» [165, с.63]. «Культура отличается от природы («некультуры») тем, что носитель культуры непременно соотносится с любым объектом (естественным или искусственным) только через посредство идеала. Идеал как конституэнт культуры – медиум между человеком и вещью, посредник между людьми, мост между сознанием и самосознанием индивида, среднее звено между верующим в священный объект и этим объектом» [165, с.64].

Д.В. Пивоваров отмечает, что идеалы могут подразделяться на индивидуальные, социальные и общечеловеческие, которые различаются степенью долговечности. Долговечность идеала определяется его репрезентативностью, истинностью.

В связи с наличием очевидной иерархии среди идеалов, корректно ввести понятие «*эталонный идеал*», который обладает качеством непреходящего и вечного свечения в нем сущности, явленной в форме, не теряющей своей общечеловеческой значимости.

В качестве ключевых положений концепции культуры Д.В. Пивоварова можно выделить следующее:

1. Идеал есть посредник между миром сокрытой сущности и миром предельной физической явленности.
2. Идеал в некоторых своих качествах подобен знаку, но от знака естественно-вербального языка отличается значительно большей ценностью своего телесного статуса.
3. Бытие идеала не статично, идеал пребывает в постоянном становлении, в постоянном процессе идеалообразования
4. Идеалообразование есть постоянное стремление двух субъектов (человека и Абсолютного Объекта) навстречу друг другу, их диалог, совершающийся в образовании некоего эталонного материального носителя идеального, практики действия с ним и экстраполяции действия

- с чувственно-сверхчувственным идеалом на исключительно сверхчувственную реальность, недоступную в прямом опыте.
5. Субъектность является атрибутивным свойством сторон идеального отношения, встречающихся в сфере действия с эталоном.
 6. Поскольку идеал возникает в результате не монологического действия одного, но в результате диалогической встречи двух, в процессе их общения, то можно говорить о том, что только речевая деятельность, только процесс коммуникации есть залог существования идеалов. *Идеал – результат и процесс осуществления коммуникативного действия.*
 7. Культура является глобальным коммуникативным механизмом, единственной областью, в которой человек строит взаимоотношения своего конечного и Абсолютного бесконечного начал.

Специфика идеалообразующего процесса в художественной культуре

Идеалообразование в художественной культуре развивается в соответствии с базовыми принципами идеалообразующего процесса, составляющего суть культуры в целом.

Первым и главным компонентом, дающим возможность совершиться процессу идеалообразования, является производство человеком идеала, осознание и признание его в качестве такового.

Определение идеала как чувственно явленной сущности сближает данное понятие с понятием «произведение искусства». В самой этимологической структуре слова «про-изведение» заложено представление об «изведении» чего-то сокрытого и неявленного в мир «несокрытости» и явленности. Природа произведения искусства очевидно объединяет в себе чувственную и сверхчувственную составляющие. Будучи материальной вещью (холст, краски, глина, мраморная глыба и т.п.), произведение искусства в то же время отсылает к иной реальности, которая начинает «вещать» через эту вещь и которая имеет нематериальный статус. Холст становится природным

пейзажем, мраморная глыба – человеческой фигурой; и это лишь первый уровень сверхчувственной реальности, репрезентируемой произведением. Благодаря этим характеристикам произведение можно обозначить проводником и посредником между явлением и сущностью, репрезентантом сущности, не явленной нигде, кроме как в чувственном теле самого репрезентанта, т.е. – в идеале. Произведение искусства, следовательно, обладает качествами идеала. Определение Д.В. Пивоваровым понятия «идеал» как «зримой сущности» [165, с.56] получает свое наиболее концентрированное воплощение именно в произведениях искусства, наглядно являющих сущность в своих визуальных формах.

Произведение искусства реализует функции идеала в художественной культуре также благодаря качеству совершенности, образцовости. Каждое истинное произведение искусства обязательным условием своего возникновения и существования имеет высокую степень искусности исполнения. Мастерство исполнения становится залогом достижения более высокой степени совершенства произведения в качестве идеала – его способности чувственно оплотнять, репрезентировать самые бесконечные области Бытия.

Знаковая природа произведений искусства обладает специфическим идеальным свойством равной ценности значения и телесного воплощения. Материальная и сверхматериальная природа произведений искусства образуют неразрывное единство, единственно способное вывести сущность в пространство света, не-сокрытости. Экстраполяция характерных особенностей идеалобразования на область художественной культуры делает очевидным понимание произведения искусства с одной стороны, как необходимо знаковой системы, а с другой стороны, как особого знака, в котором знаковая форма не преодолевается, служа исключительно указателем на свое значение. Рассматривать произведение искусства только как материальный объект либо только как отсылку к некой абстрактной идее

– крайности, не соответствующие идеальной структуре бытия художественного произведения. Репрезентативная природа произведений искусства обнаруживает невозможность разрыва на чувственное и сверхчувственное в произведении, подобно тому, как не возможен разрыв на материальную и духовную природу в культуре в целом.

Идеал в культуре обладает различной мерой свечения истины, явления сущности; в художественной культуре это проявляется в различной мере идеального содержания произведений искусства. Каждое произведение искусства – идеал той или иной степени чистоты, в большей или меньшей степени приближающийся к эталону. Те произведения искусства, в которых мера эталонного невелика, способны опосредовать человека и вещь, человека и других людей и т.п. Те же произведения, которые способны организовывать отношение человека с сущностью наивысшего, абсолютного порядка, близки эталонному идеалу. Качеством эталонного идеала - того образца, который способен замещать Абсолютный объект, обладают лишь *шедевры*, к созданию которых способны далеко не все мастера и не в каждом своем произведении. Ценность шедевра обусловлена именно наибольшей шириной приоткрывания сути светящейся истины.

Вторым и не менее существенным структурным элементом идеального процесса является выработка схемы действия с идеалом. Как было установлено, именно отношение с идеалом становится ключевым моментом идеалообразования. Идеалообразование является отношением субъекта и Объекта посредством репрезентанта. В сфере художественной культуры идеалообразование осуществляется в ходе коммуникации человека-зрителя с идеальной вещью-произведением – чувственно явленным знаком сверхчувственной сущности.

Знание произведения искусства в качестве идеала обеспечивается деятельностью на двух коммуникативных уровнях: внешнее чувственное восприятие вещи произведения и рациональный поиск

сверхчувственных вещей значений произведения-знака. Этот поиск завершается экстраполяцией: речевые операции с идеалом - произведением искусства, становятся той схемой действия, которая переносится на сферу диалога человека-зрителя с неявленной сущностью бытия. В процессе диалога с произведением-идеалом экстраполяция происходит в двух направлениях: зритель постигает мир, сущность которого объективно не явлена до возникновения эталона и коммуникации с ним, и одновременно экстраполирует познанное на собственную жизнедеятельность. Данный процесс реализует ведущую функцию культуры - образование целостности человека и мира. Произведение искусства, обладающее качеством эталонного идеала (шедевр) моделирует эталонное отношение человека с Абсолютным началом.

И схема действия с таким произведением искусства - это схема действия с эталоном, которую можно экстраполировать на сферу отношения каждого единичного конечного с абсолютным бесконечным. Идеал только тогда выполняет свою идеальную функцию, когда переводит единичное на уровень всеобщего, опосредует эти две сферы, т.е. идеал операционален, он ориентирован на то, чтобы дать возможность выйти на уровень экстраполяции.

Поэтому шедевры, как специфические эталонные идеалы художественной культуры, играют уникальную роль в целостном идеалообразующем процессе, каковой представляет собой культура. Ибо идеалообразование, совершающееся в художественной коммуникации с шедеврами, является единственной областью культуры, в которой высшая цель данного глобального коммуникативного механизма достигается – образуется единство человека и мира: человек в диалектике личностного соучастия и самоутверждения включается в глобальное самоутверждение Полноты Бытия.

Подводя итоги первого параграфа, можно заключить следующее. Художественная культура, как и культура в целом, реализует функцию создания и поклонения идеалам. Человек нуждается в моментах явления сущности, он их ищет, и он их про-изводит. Поэтому очень важно понять, что может выступать в качестве идеала, как происходит формирование идеала. Коммуникативный процесс идеалообразования обязательным составляющим элементом предполагает наличие самого идеала, в его единстве плоти и духа; в художественной культуре таковыми являются произведения искусства. Отношение человека и мира опосредовано идеальной деятельностью, характеризующейся специфической знаковостью. Знак в художественной культуре – произведение искусства – наиболее емко проявляет качество неразрывного единства материальной природы, в отношении с которой прежде всего вступает зритель, и сверхчувственной природы, которая пронизывает все поры материального основания произведения искусства. Про-изведенные людьми (художниками) произведения выполняют функцию посредников, объединяя собой две стороны отношения. Идеалообразование осуществляется в процессе художественной коммуникации зрителя с произведениями искусства.

Коммуникация с идеалом в художественной культуре – с произведением искусства - становится первой фазой, успешное протекание которой («успешность» зависит от истинности идеала, т.е. искусности создания произведения искусства) обуславливает возможность коммуникации высшего уровня. На высшем коммуникативном уровне последовательно создается «связь-лига», разворачивающаяся в аспектах связи-лиги с художественной культурой, лиги с культурой в целом и на венчающей стадии – Лиги с Абсолютом. Возможность произведения искусства организовать коммуникацию на всех названных уровнях означает приближение данного произведения к качеству шедевра. Произведение-

шедевр выполняет религиозную задачу восстановления и воспроизведения связи человека с Абсолютом.

Действие по созданию и воспроизведению идеалов, т.е. поддержанию в них репрезентирующего качества, проявляющего сущность, образует культурную целостность в ее сверхактуальном для каждого человека аспекте единства с самим собой, всем миром и главное, – с Абсолютным бесконечным началом.

1.2. Традиционные концепции субъектов художественной коммуникации

Идеалообразование, осуществляющееся в художественной культуре в процессе художественной коммуникации, является субъект-субъектным отношением. Представления о субъектах идеалообразования в сфере художественной культуры чрезвычайно разнообразны; существует множество точек зрения, часто противоречащих друг другу.

Важнейшим критерием справедливости существующих художественных коммуникативных моделей может выступить соответствие заявленных в них субъектов коммуникации представлению о художественной коммуникации как процессе идеалообразования.

Традиционные концепции субъектов коммуникативного действия можно подразделить на монологические и диалогические.

Монологические концепции субъектов художественной коммуникации

Монологические концепции предполагают наличие только одного субъекта совершаемого речевого действия. Создание произведений искусства трактуется в них как акт творчества, не предполагающий ответа. Это соответствует трактовке любого речевого действия как волеизъявления говорящего. Безусловно, исключительно монологической коммуникация

быть не может, но доминанта монолога является приоритетной для ряда теорий художественного творчества.

Среди субъектов монологического действия в искусстве можно выделить три основных вида: личность, социум, Абсолют. Индивидуальное монологическое действие полагает автора как независимого субъекта своего волеизъявления, самоутверждения. Социальные концепции толкуют автора как делегата тех задач, устремлений, чувств, мыслей, переживаний, свойственных эпохи. Третий тип монологического действия предполагает автора как проводника божественного волеизъявления. Произведение искусства в каждом случае возникает как результат потребности «высказаться», внутреннего желания самовыражения, которое присуще обозначенным видам субъектов.

Личностная концепция полагает автора единственным субъектом художественной коммуникации. Авторская монологическая концепция рассматривает произведение как высказывание, которое «изрекается» автором, раскрывающим в нем себя, свои мысли, чувства, переживания. Производство произведения рассматривается как исключительно авторское усилие, личностное самоутверждение. В этом «самораскрытии» состоит цель речевого действия, которое при таком рассмотрении не требует ответа. На подобную позицию, в частности, указывает М.М. Бахтин в статье «Проблема речевых жанров» [12]. Согласно данной концепции, и произведение искусства, и любое речевое высказывание вообще понимаются «выражением индивидуального мира говорящего; выводятся из потребности человека выразить себя, объективировать себя. <...> Сущность языка сводится к духовному творчеству индивидуума. <...> Другой учитывается как исполняющий пассивную роль слушающего» [12, с.436]. Как во всяком монологе, коммуникативная функция художественного произведения здесь заключается в возможности автора вести диалог с самим собой, в автокоммуникации, ведущей к самопознанию художника.

Авторская монологическая концепция находит свое обоснование в теории психоанализа. Отто Ранк писал, что искусство занимает среднее место между сновидением и неврозом, в нем также проявляется бессознательное. В основе творчества, также как в основе сна и фантазии, лежат неудовлетворенные желания, часто такие, «которых мы стыдимся, которые мы должны скрывать от самих себя и которые поэтому вытесняются в область бессознательного» [цит. по 40, с.71-72]. Художественное произведение создается как средство удовлетворить неудовлетворенные и неосуществленные желания, которые в действительности не получили осуществления. Эти желания запретны, не согласуются с моральными, культурными требованиями, поэтому их удовлетворение в искусстве доставляет автору наслаждение. Будучи средством решения конфликта сознания и бессознательного, пространством сублимации, произведение искусства является монологическим действием.

Монологические действия художника, не требующие ответа, раскрывают «личность» как «личинность» [71, с.89], определяемую тотальной эгоцентрированностью художника.

Социум активизируется в качества единственного субъекта художественной коммуникации в определенные периоды исторического развития. В частности, в 1920-е годы в России весьма актуальной была точка зрения на художника не как субъекта творческого индивидуального действия, но как на своеобразный «рупор» революции. В.В. Маяковский в стихотворении «Владимир Ильич!», написанном в 1920 году, так определял природу своего творчества:

Поэтом не быть мне бы,
если б
не это пел –
в звездах пятиконечных небо
безмерного свода РКП.

Сама случившаяся революция требовала своего овеществления, каковым и становились произведения художников, писателей советской России. «Революционной пьесой» А.В. Луначарский назвал «Мистерию-буфф» В.В.Маяковского: «Содержание этого произведения дано всеми гигантскими переживаниями настоящей современности, содержание, впервые в произведениях искусства последнего времени адекватное явлениям жизни» [139, с.454]. Социум, находящийся во власти глобальных исторических событий, «не может не говорить», и произведения искусства становятся вербализацией, визуализацией этих социальных процессов.

А. Блок в статье «Интеллигенция и революция» писал: «...Дело художника, обязанность – видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух <...> Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию» [22, с.232;239].

Теоретические основания советского искусства 1920-х годов наиболее наглядно представляют роль социума как субъекта речевого действия. Подобная же позиция, не столь жестко обозначенная, весьма распространена и в характеристике искусства других стран и эпох. Произведение искусства как продукт своего времени, которое «сотворило» произведение, вдохнуло в него те идеи, которые «витали в воздухе» в то время, – эта мысль была актуальна и в XIX веке, распространена она и сегодня. Автор произведения в этом контексте есть тот, кто наиболее точно смог «уловить» эти идеи и воплотить их в своих произведениях. Личностное самоутверждение автора в этом случае предстает в единстве с соучастием в самоутверждении социума. «Личность» художника здесь предстает как «антилишность» [71, с.89], т.е. нужность художника-героя некоему социальному организму.

Абсолют как единственный субъект художественной коммуникации заявлен в традиционных религиозных концепциях искусства. Каждая икона есть явление Бога, которое способны будут узреть имеющие глаза, подобно тому, как слово Божие будет услышано «имеющими уши». Художник

становится орудием в руках Бога, его задача – услышать божественную волю, и творчество есть результат божественного откровения. Такое понимание творчества привело к известному факту отсутствия авторства у большинства памятников средневекового искусства. Мастерство художника – дар Божий, как на это указывает живописец, витражист, мастер золотых и серебряных дел пресвитер Теофил в своем труде «Сочинение о различных искусствах» [136] в XII веке. Одаренность – *ingenium* – связывалась с Божественным вдохновением и расценивалась как непосредственная зависимость художника от Бога. Бог руководит художником, который в этом аспекте является «рупором», проводником божественного. «Личность» художника предстает в таком случае как «ликность» [71, с.89], т.е. как Абсолютное, проявленное через конкретный лик избранного художника.

Монологическая концепция коммуникации опровергается всеми современными достижениями философии, психологии, лингвистики, семиотики, теории перевода и пр. Признанным в гуманитарной науке является факт обязательной ориентированности высказывания на ответ, как бессознательного, так и сознательного поиска «Ты», которое совершает «Я».

Диалогические концепции субъектов художественной коммуникации

Диалогический аспект художественной коммуникации рассмотрен в теоретических трудах Л.Н. Столовича [211], С.Т. Махлиной [138], С.Х.Раппопорта [185], Н.Н. Кирсановой [99], М.М. Бахтина [12], Ю.М.Лотмана [124;126], Л.С. Выготского [40], В.Е. Семенова [199]. В теоретических концепциях данных исследователей можно выделить несколько позиций относительно субъектов художественной коммуникации.

1. Наиболее распространенная концепция субъектов художественной коммуникации полагает сторонами коммуникативного отношения *автора* художественного произведения и *зрителя*, его воспринимающего.

Произведение искусства, в этом случае, указывает на своего создателя и провоцирует реципиента войти с автором в контакт.

Л.Н. Столович в исследовании «Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности» [211] характеризует диалог между автором и зрителем как обмен последовательными и каждый раз односторонними действиями. Причем роль зрителя весьма пассивна: автор «кодирует в своем сообщении определенную информацию, которую реципиент получает» [211, с.310].

Общение зрителя с автором выполняет познавательную функцию: зритель познает «новое», которое открывается автору и кодируется им в сообщении – произведении. Автор информирует зрителя, объясняя явления действительности. Например, Д.И. Овсяннико-Куликовский [154] пишет: «Шекспир создал образ Отелло для апперцепции идеи ревности <...> Шекспир отлично объяснил ревность сначала самому себе, а потом уже – всему человечеству» [цит. по 40, с.31].

Реализуемая подобным образом познавательная функция связывает автора не только с конкретным зрителем произведения, но потенциально – со всеми зрителями, более того – со всем человечеством.

В.Е. Семенов пишет, что «квинтэссенцией, сущностью искусства для нас будет социально-психологическое понимание его как межличностной коммуникации, как общения, творимого личностью для другой личности, для другого духовного субъекта» [199, с.3].

Н.Н. Кирсанова в диссертационном исследовании «Знаковые аспекты искусства и художественное восприятие» [99] пишет, что созданный автором знак (произведение) вступает в диалогические отношения с реципиентом, но субъектом знаковой деятельности является художник. В этом случае произведение выступает лишь средством осуществления контакта автора и реципиента, ибо, по мнению данного исследователя, автор создает произведение «для восприятия». Н.Н. Кирсанова утверждает, что

адекватность прочтения знака обеспечивается общностью «художественного мышления» автора и зрителя. Роль зрителя-участника ограничивается познанием и оценкой познанного, а также «удовлетворением собственных художественных потребностей», природу которых исследователь не раскрывает.

С.Х. Раппопортом в труде «От художника к зрителю» [185] поддерживается данная позиция относительно участников художественной коммуникации. Роль автора в организации этого контакта понимается как решающая: «средствами произведения» автор осведомляет зрителя, внушает ему определенные эмоции, вызывает у него некоторый строй наблюдений, переживаний, раздумий. На последнем этапе этого контакта возникает состояние сотворчества адресата и адресанта, раскрываемое как единение именно зрителя с художником. Единение это – преимущественно эмоционального характера: механизм ассоциаций порождает в сознании зрителя эмоции, сходные с испытанными автором при создании произведения; возбуждение этих эмоций является целью коммуникации.

Психолог Л.С. Выготский отсылает читателя «Психологии искусства» к сходным идеям русского литературоведа и лингвиста Д.И. Овсяннико-Куликовского, который считает, что «эстетическое наслаждение возникает как результат процесса, как своего рода награда – за творчество – для художника, за понимание и повторение чужого творчества для всякого, кто воспринимает художественное произведение» [цит. по 40, с.37].

Литературовед, философ, теоретик искусства М.М. Бахтин расширяет спектр операций, которыми реципиент соучаствует в процессе художественного диалога: будучи слушающим/понимающим, читатель (зритель) затем воспроизводит этот текст и создает обрамляющий текст (комментирующий, оценивающий, возражающий и т.п.)» [12, с.474], который именуется «контекстом». Цель создания текста - «понимание». Понимание же М.М. Бахтин уподобляет *исследованию* текста, позицию

воспринимающего – позиции *исследователя*, т.е. того, кто уже работает с готовым материалом. Когда М.М. Бахтин пишет: «Событие жизни текста, т.е. его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [12, с.477], то под субъектами имеет в виду именно автора и читателя.

М.М. Бахтин отмечает также конституциональное присутствие в самой структуре высказывания *схемы идеального ответа*. Из этого следует, что высказывание автора адресовано прежде всего идеальному реципиенту. Автор при помощи произведения моделирует идеальный ответ на свое высказывание. Таким образом, М.М. Бахтин выделяет *трех* обязательных участников коммуникации: автор – реальный воспринимающий – идеальный воспринимающий.

Один из основателей отечественной семиотики, литературовед Ю.М.Лотман [124;126] также отмечает в качестве участника художественной коммуникации идеального реципиента, программу действия которого автор предлагает в произведении. В свою очередь сам текст высказывания, посланного автором, влияет на «реальную аудиторию» той схемой действия идеальной аудитории, которая содержится в нем.

В диалогической модели коммуникации Ю.М. Лотман различает использование автором в одном тексте «языка для себя» и «языка для других» [124, с.88]. Различение данных языковых структур внутри одного речевого высказывания связано с представлением о необходимом объеме общей памяти у собеседников. В художественном произведении «автор иногда делает намеки, указывая на тот тип памяти читателя, который ему необходим» [124, с.90]. Но в то же время Ю.М. Лотман понимает позицию реципиента как достаточно активную, считая, что реципиент обладает способностью давать индивидуальные интерпретации тексту, посланному автором.

2. Согласно следующей диалогической концепции субъектов художественной коммуникации, *зритель* посредством произведения включается в общение с идейным полем *эпохи создания* данного произведения.

Концепция зрителя и эпохи создания произведения искусства как субъектов художественной коммуникации полагает произведение в качестве указателя на эпоху создания. Так, «Декамерон» Дж. Боккаччо исследователи зачастую рассматривают как источник информации о религиозной, социальной, нравственной ситуации Италии эпохи Возрождения. Картина М.А. Врубеля «Демон сидящий» позволяет получить сведения о специфике духовного кризиса, переживаемого европейским сознанием на рубеже XIX-XX вв. В тех произведениях, в которых авторы обращаются к событиям прошлого, использованный исторический контекст также способствует проникновению в проблематику эпохи, современной созданию произведения. В частности, древнерусское прошлое времен легендарных богатырей в картине В.М. Васнецова свидетельствует об острой необходимости России конца XIX века обрести ту внутреннюю устойчивость, силу и веру, которая была свойственна героям Древней Руси, и о потребности россиян XIX в. встать под защиту этих ценностей.

Данная диалогическая модель субъектов художественной коммуникации сопряжена с монологической концепцией, представляющей произведение визуализацией идей, актуальных для социума в ту или иную историческую эпоху. Эпоха создания воспринимается как единственный «родитель» произведения искусства, к которой оно и отсылает своего зрителя.

Знание той или иной эпохи культурного развития человечества не является самоценным. Проникновение через произведение искусства в политический, религиозный, философский опыт человечества способствует достижению единства проблемного поля социума прошлого, настоящего и будущего. Актуальность тех исторических проблем, к которым обращает

произведение, дает возможность зрителю рефлексировать над современностью, приближаясь к познанию своего места в востребованной картине мира.

3. Художественную коммуникацию также понимают как общение *зрителя с другими зрителями.*

Этот аспект освещается, в частности, Л.Н. Столовичем [211]. «Другие зрители» раскрываются автором как «всё человечество» (настоящего, прошлого и будущего времен). «Искусство передает духовный опыт человечества в различных измерениях: от личности к личности, от взрослого к детям и наоборот, от мужчины к женщине и наоборот, от одной социальной группы к другой, от одной нации к другой, от прошлого к современности, от современности – к будущему» [211, с.316]. Это общение служит обмену духовным опытом и формированию общечеловеческого единства.

Тезис о том, что «произведение искусства – «мост» одного человека к другому» и что именно на этом основывается коммуникативная функция художественного творчества» [99, с.313], является чрезвычайно распространенным. В подтверждение данной точки зрения Н.Н. Кирсанова приводит точку зрения Л.Н. Толстого, который также утверждает, что искусство – средство общения между людьми: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие могут заражаться этими чувствами и переживать их» [цит. по 99, с.77].

Концепции субъектов художественной коммуникации «зритель-автор», «зритель-эпоха» можно рассматривать как разновидности единой теоретической концепции любой коммуникации как средства взаимосвязи индивидуумов.

4. Некоторые исследователи также указывают на возможности произведения искусства выступать в качестве посредника отношения *человека с самим собой.*

Эту точку зрения разделяют Ю.М. Лотман [124], Л.С. Выготский [40]. В основе коммуникативного действия с произведением искусства лежит цель самопознания, погружения в глубины собственного «Я». Оценивая идеи и формы их воплощения как адекватные собственному опыту, человек-зритель рефлектирует над собственным внутренним миром. Произведение искусства воспринимается как средство коммуникативного контакта с самим собой. Объективированные чувства, переживания, воплощенные бессознательные желания, обладающие общечеловеческим качеством, будучи материализованы в художественном произведении, становятся импульсом для преодоления внутренних конфликтов, получения эстетического удовольствия, испытания катарсиса. В.Е. Семенов [199] раскрывает катарсис как главный результат художественной коммуникации, реализуемый «в единстве эмоционального (облегчение от тяжких переживаний к положительным чувствам), эстетического (чувство гармонии, порядка, красоты в их сложном диалектическом выражении) и этического (гуманные чувства, переживания вины, покаяния, «благоговения перед жизнью») аспектов» [199, с.183].

5. В качестве следующей концепции субъектов художественной коммуникации можно отметить особенно распространенное в средние века и продолжающее быть актуальным для искусства последующих веков представление о художественной коммуникации как общении *человека с Богом*.

В византийском трактате «Ерминия, или Наставление в живописном искусстве» о поклонении иконам сказано: «то почитание, которое воздаем иконе, относим к первообразу <...> видя на иконе изображение святого, тотчас вспоминаем дела его, возведя ум свой к сему первообразу и принося Богу благодарение...» [136, с.223-224]. В XX веке религиозный философ, теолог С.Н. Булгаков писал: «по верованию православия, икона есть место благодатного присутствия, как бы явления Христа (а далее и Богоматери,

святых, вообще тех, кто изображается на иконе), для молитвы Ему. <...> Человеку Господь преподает общение с Собой во вкушении тела и крови Его, т.е. чувственно и осязательно. И подобное духовно-осязательное же общение мы имеем и во святых иконах, при своем глубоком отличии иконы от св. Евхаристии. Через освящение в иконе Христа происходит таинственная встреча молящегося с Христом» [28]. Зритель иконы именуется С.Н.Булгаковым Богозрителем.

6. Как самостоятельную концепцию необходимо выделить коммуникацию *зрителя с произведением искусства*.

Несмотря на то, что произведение обозначалось как средство реализации всех ранее рассмотренных коммуникативных моделей, теоретическое осмысление непосредственного контакта реципиента с произведением искусства также предпринято в ряде научных исследований.

Диалог зрителя и произведения искусства как субъектов художественной коммуникации развивается с преобладанием активности одного из двух субъектов.

Активность *зрителя* обусловлена способностью каждого человека интерпретировать произведение искусства с позиции интимно-личностных смыслов. Л.С. Выготский указывает на теорию, ведущую начало от трудов немецкого философа, критика, эстетика И.Г. Гердера, включающую работы философа К. Фишера, немецкого психолога и эстетика Т. Липпса. Согласно этой теории, «мы изнутри себя вносим в произведение искусства, вчувствуем в него те или иные чувства, которые поднимаются из самой глубины нашего существа <...> мы вносим свои реакции в объект искусства» [40, с.196]. Эта позиция присутствует в большинстве теоретических концепций художественной коммуникации, полагающей, что в искусстве, как ни в одной другой области, справедливо выражение – «сколько людей – столько мнений». Переживание произведения искусства всякий раз индивидуально, и вариативность истолкования знаков языка изобразительного искусства

признается ведущим качеством. Активность зрителя как субъекта диалога с произведением искусства обусловлена функциональной характеристикой искусства как «украшения» жизни, источника удовольствия, лишенного всякой практической пользы.

Произведение искусства как более активный субъект художественной коммуникации является средством активного воздействия на зрителя. Воздействие может быть когнитивным, дидактическим, очищающим.

Произведение искусства понимается как *информатор* о природе мыслей, чувств, переживаний автора, либо о системе ценностных приоритетов эпохи создания данного произведения, а также самой действительности. Художественное произведение провоцирует реакцию понимания – либо автора, либо эпохи, либо некоторых принципов человеческой жизнедеятельности. Произведение искусства понимается как средство познания мира. Человек становится зрителем для того, чтобы понять непознанное. И в этом смысле искусство – известный способ мышления и познания, аналогичный научному способу познанию. Как пишет Л.С.Выготский, «всякое художественное произведение с этой точки зрения может применяться в качестве сказуемого к новым, непознанным явлениям или идеям и апперцепировать новое значение. То, чего мы не в состоянии понять прямо, мы можем понять окольным путем, путем иносказания, и все психологическое действие художественного произведения без остатка может быть сведено на эту окольность пути». [40, с.31]. Произведение искусства становится тогда *источником познавательной активности* зрителя.

Помимо инициирования познания, произведение, согласно другим концепциям, является источником возбуждения спектра чувств, переживаний, эмоций зрителя. Произведение искусства как *источник чувственной активности зрителя* реализует экспрессивную, гедонистическую, катарсическую функции. Катарсис, согласно психологии

искусства Л.С. Выготского, является способом «уравновешивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни» [40, с.250].

Важнейшей сферой приложения активности произведения как субъекта художественной коммуникации является реализация *дидактической* функции. Успешно совершенная коммуникация с произведением искусства – указателем на иную реальность, позволяет зрителю выйти за пределы общения с конкретным произведением. Для различения этих двух фаз, с необходимостью сменяющих друг друга, Н.Н. Кирсанова вводит два понятия, характеризующие последовательные этапы художественной коммуникации: «понимание» и «интерпретация».

Стадия «интерпретации» позволяет зрителю соотнести произведение «с более широким предметным полем: с объективной действительностью, с совокупностью ценностных ориентаций» [99, с.71]. Интерпретация дает возможность выхода на «иной уровень знаковости произведения искусства» [99, с.71], что означает осмысление всего произведения искусства как целостного знака, указывающего на моменты бытия объективной действительности, которой принадлежит человек – зритель данного произведения. На этом этапе, как отмечает Кирсанова, произведение обретает способность включаться в диалог с социальной жизнью, способно существенно менять человека, влияя на его социальные убеждения. Произведение искусства выступает средством социального преобразования.

Л.Н. Столович [211] пишет о том, что те коммуникативные ситуации, в которых находятся персонажи художественных произведений, могут выступать в качестве образца коммуникативного поведения зрителя.

Это возможно только в том случае, когда произведению присваивается *воспитательная функция* и его создание связано с фактом социального заказа. Тогда персонажи художественных произведений задают образцы истинной дружбы, любви, соответствующего отношения к родине и т.п. Так, А. Богданов в статье «Пролетариат и искусство» пишет: «Искусство – орудие

социальной организации людей <...> Пролетариату необходимо искусство коллективистическое, которое воспитало бы людей в духе глубокой солидарности, товарищеского сотрудничества, тесного братства борцов и строителей, связанных общим идеалом» [23, с.421-422].

Впрочем, такая точка зрения, что истинным произведением искусства задается образец, что искусство предназначено для того, чтобы «нести прекрасное, доброе, вечное», и может быть эталоном поведения человека в его повседневной действительности, является достаточно устойчивой и в периоды, не связанные с особой политической ситуацией. (Следует различать концепцию эталона, предлагаемого произведением и активно влияющего на ценностные установки зрителя в соответствии с волей автора, социума и т.п., и концепцию эталона, являющегося неременным элементом процесса идеалообразования в художественной культуре. В художественном идеалообразовании эталон создается в пространстве отношения, находится в процессе постоянного становления, является продуктом совместного действия произведения со зрителем.)

Основания концепции о воспитательной функции искусства были заложены в эпоху средневековья – эпоху распространения христианской религии и определения ведущих принципов процессов творчества и восприятия истинных христиан. Все виды искусства были призваны направлять человека к «внутренней чистоте» помыслов, воспитывать его и руководить его духовным миром. Распространены были толкования произведений искусства средних веков как «Библии для неграмотных», «немой проповеди» и т.п.

Рассмотренные концепции позволяют сделать следующие выводы относительно субъектов художественной коммуникации.

Во-первых, во всех концепциях *произведение искусства* обозначено как *необходимый участник* коммуникативного действия, его обязательный элемент.

Во-вторых, функциональная необходимость произведения искусства в художественной коммуникации обусловлена выполнением произведением роли *средства общения* истинных субъектов коммуникативного действия.

В-третьих, присутствие и *участие зрителя* также отмечено в качестве *непременного условия* осуществления художественной коммуникации.

В-четвертых, при непосредственном контакте с произведением искусства происходит постоянное *смещение акцента* с произведения в его материальном, вещественном качестве *на нематериальный слой*. Произведение выступает указателем на мир абстрактных идей, связанных с внутренним миром автора, духовным контекстом эпохи создания произведения, духовным опытом человечества и т.п. Материальная природа художественного произведения предстает как условность, требующая преодоления, в то время как истинное бытие произведения разворачивается на нематериальном уровне. Материальный уровень пребывает, согласно рассмотренным концепциям, в состоянии постоянной «пульсации», появляясь и исчезая, уступая место бытию на нематериальном уровне. Анализ традиционных концепций демонстрирует объективное наличие в произведении *обоих* уровней (материального и нематериального), хотя и обладающих, с точки зрения упомянутых исследователей, разной значимостью.

В-пятых, *качество зрителя* также можно обозначить как «*пульсирующее*», «*возникающее и исчезающее*». В действиях зрителя различаются специальные зрительские операции - наблюдение, созерцание изображенного, и общечеловеческие - познание, рефлексия. Зритель, согласно традиционным концепциям художественных коммуникантов, быстро покидает поле типично зрительских операций, совершая познавательные действия, не имеющие художественной специфики. Зритель начинает действовать как Человек вообще, рефлектируя над особенностями духовного мира автора, эпохи, других людей, самого себя. Зрительские

операции могут оказываться вновь востребованными лишь для возбуждения нового общечеловеческого поиска поля для познавательного действия.

Следует отметить, что в самих рассмотренных теориях данное различие на «зрителя» и «человека» не проводится, но этот вывод следует из общего характера излагаемого в данных теориях материала. Поскольку воспринимающий начинает действовать как «человек вообще» после непосредственного «зрительского» контакта с произведением искусства, постольку качество «зрителя» выделяется как самостоятельное, характеризующееся реализацией специфических операций.

Результаты анализа традиционных концепций субъектов художественной коммуникации обнаруживают возможность корреляции с выявленной схемой идеального процесса, составляющего внутреннее бытие художественной культуры. В изложенных концепциях признается обязательное участие произведения искусства в роли идеального посредника и неременное присутствие зрителя, реализующего схему действия, в которой произведение искусства раскрывает свой посреднический потенциал. Схема действия с произведением искусства (эталон) приводит к экстраполяции знаний, полученных при общении произведения на широкую предметную сферу объективной действительности, человеческих взаимоотношений, специфики духовного мира автора, создавшего произведение.

В то же время традиционные диалогические концепции субъектов художественной коммуникации обнаруживают ряд противоречий.

Та роль, которая отводится произведению в данных теориях художественной коммуникации, является достаточно пассивной. Несмотря на свое обязательное присутствие, произведение искусства выполняет функцию средства, благодаря которому становится возможной коммуникация истинных участников общения. Концепция же идеалообразования предполагает активную роль идеала, в качестве которого в художественной культуре выступает произведение искусства. Активность

идеала обусловлена той потенциальной коммуникативной значимостью, которой обладает акт взаимодействия с ним. Произведение искусства как идеал содержит в себе схему действия, которая является программой коммуникации. Поэтому произведение искусства не может быть названо лишь средством, напротив, – это активный участник, во многом определяющий ход и результат идеалообразующего процесса.

Также важно заметить, что экстраполяция, как необходимый элемент идеалообразующего процесса, осуществляется в самом акте осуществления схемы действия с произведением-идеалом, в то время как действие распределения исследователи определяют как обязательный выход за пределы непосредственного общения с произведением искусства. Идеальный процесс протекает в пространстве оперирования знаками, в коммуникации со знаковой системой – самим произведением.

Противоречит концепции художественной коммуникации как идеалообразованию и факт смещения акцента с материального качества произведения на нематериальное. Произведение-идеал существует в неразрывном единстве этих двух качеств, что и обеспечивает его функцию явления сущности в наглядной, зримой форме. Единство материального и нематериального в произведении в свою очередь указывает на то, что в художественной коммуникации зрительские и общечеловеческие операции должны не сменять друг друга, но образовывать единое операциональное целое.

Наиболее распространенная концепция автора как партнера зрителя при общении с произведениями обнаруживает свое противоречие потому, что произведение искусства не может быть однозначно определено как продукт только авторской деятельности. В этом процессе совместно с автором участвует и художественный материал. Материал следует понимать как в «узком» смысле: глина, камень, холст, краски и т.д., так и в более широком смысле: как спектр тем и сюжетов; фактов актуально-исторической ситуации

и т.д. Зритель, вступая в коммуникацию с произведением искусства, становится партнером диалога со сложным целым, возникшим в результате предшествовавшей коммуникации художника и художественного материала.

Коммуникативное участие всех обозначенных в традиционных концепциях партнеров, безусловно, имеет место в художественной коммуникации. Но каждая коммуникативная пара, рассматриваемая в отдельности, не удовлетворяет своей односторонностью, ибо не учитывает другой аспект. Данные партнеры могут быть синтезированы в новое качество, в снятом виде содержащее всех потенциальных участников. Таким качеством обладает *произведение искусства, являющееся поэтому истинным субъектом художественной коммуникации.*

Указанные концепции субъектов определяют художественную коммуникацию исключительно на уровне «конечное-конечное», т.е. преимущественно как средство общения между людьми, раскрываемое в аспекте контакта с самим собой, с конкретным речевым партнером (автор), с общностью людей прошлого и настоящего (эпоха, другие зрители). Уровень коммуникации индивидов, каждый из которых принадлежит чувственному пространству, может рассматриваться лишь как этап, способствующий истинному коммуникативному действию, реализуемому искусно созданным и эффективно функционирующим идеалом – посредником в отношении конечного и бесконечного.

Анализ традиционных концепций художественной коммуникации и выявление содержащихся в них противоречий ведущей для данного исследования теории культуры как идеалообразования свидетельствуют о необходимости предложения новой, альтернативной концепции субъектов художественной коммуникации, в качестве которых следует рассмотреть *зрителя и произведение изобразительного искусства.*

1.3. Производство изобразительного искусства и зритель – субъекты художественной коммуникации. Визуальное понятие

Противоречия, обнаруженные в традиционных концепциях субъектов художественной коммуникации, вызывают необходимость оформления новой, альтернативной концепции художественного диалога. В соответствии с определением художественной коммуникации как процесса идеалообразования, основными участниками коммуникативного действия могут быть обозначены *произведение искусства* как эталон и *зритель* как актуализирующий схему действия с эталоном, что провоцирует раскрытие функции произведения искусства как идеала – посредника в отношении конечного и бесконечного.

Характеристика художественного диалога-отношения

Для понимания специфики художественного диалогического отношения необходимо дать определение понятию «диалог». Традиционно диалог (от греч. dialogos – беседа) трактуется как речевое общение двух или более сторон. Согласно этимологии таких понятий, как «общение» и его аналога латинского происхождения «коммуникация», результатом успешного коммуникативного действия является образование *общего* качества в итоге. Как правило, это общее качество, результат диалога, именуют «пониманием» [75]. «Понимание», тем не менее, сохраняет представление о последовательности совершаемых коммуникантами операций; адресату сообщения отводится относительно роль «понимающего». Данное положение противоречит субъект-субъектной модели отношения сторон, характерной для идеалообразования, в котором происходит встреча операций коммуникантов.

Само понятие «диалог» и диалогическая практика были введены в философию Платоном. Кажущееся «затемнение» философских идей,

оформленных репликами диалога, в действительности оборачивается максимальным просветлением сути постигаемого.

Понятие «диалог» образовано нерасторжимым единством двух частей - *dia* (два) и *logos* (смысл). «Логос» - то высшее знание, высший смысл, к познанию которого направлено действие коммуникантов, рождается только в отношении двоих. Диалог есть смысл, рождающийся во встрече двоих. Смысл, значение, равно как и сам знак, возникает и держится только в пространстве диа-лога, отношения двоих. Диалог – знание, рожденное двумя. Только во взаимной встрече операций участников диалога раскрывается истина. Поэтому модель диалога, выбранная Платоном для своих философских текстов, является наиболее полным выражением процесса и результата поиска истины, постоянно находящейся в становлении, в отношении двух сторон диалога. То новое качество, которое образуют стороны в ходе коммуникации, есть одновременно пространство, процесс и продукт их диалога.

В XX веке представление о диалоге как тотальном процессе, охватывающем все бытие человека, оказалось особенно распространенным [8;12-14;17;19;27]. Диалогизм человеческого мышления и бытия в целом, принятый как одна из ведущих концепций философией XX века, изменил традиционную познавательную схему «Я» – «Оно», в которой коммуникация имела целью познание объекта. Представители диалогизма предлагали базироваться на «отношении» (а не познании). Партнер диалога из «Оно» трансформировался в «Ты».

В философской науке существует понятие, определяющее коммуникацию, ориентированную на образование нового качества. Это понятие – «*отношение*», введенное Аристотелем [3] и подробно разработанное Г.В.Ф. Гегелем [46] в его теории отражения (рефлексии). Д.В.Пивоваров определяет отношение следующим образом: «способ сопричастного бытия вещей как условие выявления и реализации скрытых в

них свойств» [166, с.61]. В отношении стороны раскрываются друг другу, полагают друг в друга собственное свойство; отношение есть то, «посредством чего свойства какой-либо вещи получают свою видимость» [166, с.61]. В результате отношения стороны неизбежно меняются: за счет «впускания» иного меняется их природный состав. «Иное» обретает статус «своего-иного», как это определяет Гегель.

Стороны желают подобных изменений, жаждут отношения потому, что, лишь отражаясь в своей противоположности, в «своем-ином», вещь обретает себя: «свойства проявляются в отношении вещей» [166, с.62]. Это обретение совершается только в пространстве отношения. Г.В.Ф. Гегель [46] доказывает, что истина состоит в единстве противоположностей. Постигание истины заключается в умении увидеть в «своем» качество «иного», и осознать эти качества пребывающими в отношении.

Синтезируя понятия «диалог» и понятие «отношение», позволительно будет предложить концепцию *«диалога-отношения»*, определяющего собой механизм осуществления художественной коммуникации. Свойство каждой из сторон – зрителя и произведения изобразительного искусства проявляется только в отношении. Концепция диалога-отношения означает, что стороны диалога должны быть противоположностями, представлять друг для друга «свое-иное».

Концепция диалога-отношения полагает диалогическое действие как взаимоотношение сторон, каждая из которых обладает субъектным качеством: оба коммуниканта с необходимостью являются субъектами совершаемого речевого действия. Свою субъектность каждая из сторон обретает только в пространстве диалога-отношения, в котором и зритель, и произведение искусства качественно определяются. Человек, становясь зрителем, раскрывается в своем человеческом качестве; произведение, вступая в диалог со зрителем, раскрывает свои коммуникативные

возможности идеала-посредника в отношении конечного и конечного, а произведение-шедевр – посредника конечного и бесконечного начал.

Для понимания специфики как процесса, так и продукта художественной коммуникации следует рассмотреть коммуникантов – зрителя и произведение изобразительного искусства, - как независимые друг от друга, абстрактные целостности. Изучение тех свойств, с которыми стороны вступают в отношение, является необходимым этапом, предшествующим постижению принципов взаимного преобразования сторон в процессе диалога-отношения.

Особенности произведения изобразительного искусства в качестве субъекта художественной коммуникации

Произведение искусства вступает в диалог-отношение, будучи продуктом первой фазы художественной коммуникации - диалога-отношения художника и художественного материала. Художник и материал являются равноправными и взаимно необходимыми партнерами художественного диалога-отношения в его первую фазу – про-изведения произведения [70]. В качестве материала может выступать не только холст, краски, глина, металл, бумага, графит и т.д., но и художественная традиция, тема, сюжет и пр.

Именно присутствие в произведении начала художественного материала делает произведение искусства на последующей фазе художественной коммуникации истинным коммуникантом, т.е. противоположностью зрителя, «своим-иным» для зрителя. Для ведущего качества человека-зрителя - ограниченности, предельности, конечности противоположностью является качество безграничного, беспредельного, бесконечного. Этим качеством обладает художественный материал. «Художественный материал – это вещество, потенциально в мире существующем и сотворенном отвечающее качеству сущности бескачественного, бесконечного Абсолюта <...> С одной стороны, каждый художественный материал ограничен по своим

техническим характеристикам, с другой стороны, неограничен, поскольку проявить свойства материала можно всегда до известного уровня, лишь частично освоив его бесконечные возможности» [71, с.94-95]. Процесс создания произведения искусства понимается как диалогическое взаимоотражение конечного (авторского) и бесконечного (материалового). Возникнув в результате этого диалога, произведение искусства выходит за границу конечных вещей, и обретает качество «иллюзорно конечной» вещи, «мерно совмещающей в себе конечное и бесконечное» [71, с.5]. «Иллюзорно-конечная» природа делает произведение искусства уникальной вещью – «вещающей о вечности».

Специфической характеристикой произведения искусства как участника художественной коммуникации является *субъектное качество*, присущее произведению и проявляющее себя в диалоге-отношении со зрителем. Субъект в философии определяется как источник активности, носитель схемы действия, направляющий свою деятельность на преобразование объекта. Субъект – тот, кто начинает коммуникативное действие.

Возможность произведения изобразительного искусства быть субъектом деятельности определяется его особым *анимационным* статусом.

Раскрытие значений произведения искусства предполагает совершение *акта «оживления»*, устраняющего грань между искусственной природой произведения искусства и естественной природой тех объектов и явлений действительности, которые репрезентируются. Непосредственная статика изображенного в художественном двухмерном пространстве «вдруг» обретает трехмерность, динамичность. Например, о картине Я. Вермеера «Бокал вина» говорится: «действие *происходит в комнате*, женщина *сидит*, из окна *льется свет*». Быстро преодолеваемая условность изображения дает возможность на бессознательном уровне отождествлять сгустки краски определенной формы и расположения не просто с чем-то отдаленно напоминающим действительность, но идентифицировать с самой

действительностью, наполненной жизнью. Один из аспектов «искуса» художественных произведений – «искус» реализма, в некоторых случаях даже натурализма изображений, который «заражает» иллюзией подобия тому трехмерному объемному пространству, в котором находится зритель, стоящий перед произведением. Анимационная сущность заложена в самом названии многих видов изобразительного искусства: «живопись» (особая «жизненность» очевидно искусственных произведений), «анимация», «двигающиеся картинки» (movies) кинематографа. Искусность художественных произведений стоять на границе искусственности и естественности является одним из основных критериев мастерства исполнения, особенно приветствуемых в отношении к произведениям большинством зрителей и критиков. Постичь, что искусство – вымысел, для зрителя может действительно оказаться плодом серьезного умственного напряжения. Стремление трактовать формы и фон художественного произведения как объекты, тождественные по своим свойствам элементам действительности, указывает на анимизм, очевидно присущий природе художественного произведения. Благодаря этому свойству произведение искусства приобретает характер живого организма.

Анимизм (от лат. *anima* - душа), одна из наиболее древних форм верований, представляет собой «веру в то, что все предметы и явления окружающего мира управляются душами, духовными существами <...> Души и духовные существа проникают в любую материальную плоть, задерживаются в ней и покидают ее» [206, с.41]. Важность анимизма заключается в том, что сама вещь наделяется качеством сверхчувственного, материальный объект, одушевляясь, становится проводником нематериального. Анимизм фиксирует присутствие Абсолютного Духа в вещи. Явление Абсолюта в материальной форме осуществляется в произведениях искусства, именно в силу исполнения этой функции и приобретающих статус идеала в процессе идеалообразования. Не будучи

способен войти в непосредственный контакт с Богом, человек строит репрезентанты, на площадке которых встреча человеческого и Абсолютного становится возможной [165]. Икона объединяет в себе значения и материального объекта (сама доска), и образа Божьего: обе стороны соприсутствуют как обязательные компоненты природы проводника божественного в дольний мир, в качестве какового выступает произведение искусства. Материальный и нематериальный аспекты бытия произведения составляют различные статусы его идеальной природы. Художественная коммуникация является тем диалогическим пространством, в котором становится возможным осуществление религиозной потребности человека в восстановлении связи материальной и духовной составляющих его бытия.

Анимационная природа проявляется в *знаковом* характере всякого одушевляемого объекта, в случае художественной коммуникации – произведения искусства. Объект, обладающий качеством анимизма, находится на границе своей чувственной природы и ее сверхчувственного наполнения. Отношение этих двух ипостасей раскрывается в знаковом устройстве данного объекта.

Понимание процесса одушевления, происходящего с художественными знаками в ходе коммуникации со зрителем, выводит, с одной стороны, на доказательство субъектности знаковой системы художественного произведения. Произведение, «оживая», пребывает в единстве знаковой формы и ее значения; приобретаемые произведением душевные свойства дают произведению возможность обрести «дар речи». С другой стороны очевидно, что качество субъектности произведение получает лишь в отношении, лишь будучи высказыванием, ориентированным на зрительский ответ. Произведение и зритель – соучастники процесса одушевления произведения, в ходе которого и формируется ряд знаков и значений каждого конкретного коммуникативного действия. Приобретая роль посредника

живого, душевного начала, произведение становится субъектом речевой деятельности.

Помимо анимизма художественной коммуникации, доказательством правомерности присвоения произведению функции субъекта, является *древний магический характер, которым обладают знаки со времен своего возникновения*. Понятие «знак» генетически связано с понятием «знамение». Знак - проводник между миром горним и миром дольным, в языке является сущность. Такое убеждение основывается на Божественном происхождении знаков. В Евангелии от Иоанна написано: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» [Ин. 1:1], и весь дальнейший процесс творения мира и человека есть оплотнение этой речевой энергии Слова. Божие Слово оживает, преображаясь в мир явлений. Поэтому каждый элемент бытия является знаком единой Книги Бытия, возникшей из изначального Слова Творения. Слово оплотняется в визуальной форме явлений мира, значением которой является ее изначальный Творец – Божественное начало. Так Слово обретает зримую форму: весь чувственно доступный мир становится знаком Божества. Творец произведений изобразительного искусства проходит путь, близкий пути высшего Демиурга, но преследует противоположные цели, – познав через искусство божественное творение, освоив природу его бытия, войти в диалог-отношение с самим Абсолютным началом. Слово, будучи проводником божественной созидательной, творящей энергии, является активным участником коммуникации, субъектом деятельности. Оно посылает речевой импульс человеку, требуя от него действий активного ответа.

Анимационный характер диалога-отношения произведения искусства со зрителем объясняет возможность коммуникации двух материальных объектов (холста и человека), со-бытие которых в чувственном аспекте невозможно. Двойственная природа обоих участников, бытующая в *единстве* души и плоти, позволяет им выходить и выводить друг друга в душевное

пространство, сохраняя при этом собственную материальность как основание бытия этих душевных свойств. Эта двойственность природы участников художественного диалога определена знаковой природой коммуникантов, их способностью совершать речевые операции.

Оставаясь на материальном уровне неизменным, как соучастник диалога-отношения, произведение искусства меняет свои коммуникативные свойства.

1. Произведение-адресант: изначально произведение искусства выполняет коммуникативную роль отправителя сообщения. Произведение в художественном диалоге-отношении делает первый шаг – оно провоцирует зрителя к одушевлению своей материальной основы, тем самым становясь провокатором образования первого уровня знаковых значений. Еще до формирования знаков и значений, становящихся в ходе коммуникативного действия, произведение несет в себе определенный информационный объем. Произведение искусства поэтому можно назвать *потенциальной* знаковой системой, готовой к своему раскрытию в диалоге со зрителем. В современной теории искусства [69] высказывается предложение именовать этот информационный потенциал произведения *логограммой*. Логограмма есть визуализация Логоса, который являет себя и заявляет о себе еще до и даже вне зависимости от действия человека как другого субъекта. Тот Логос, который в полной мере оказывается раскрытым лишь в диалоге, тем не менее наделен потенциальной активностью. Схваченная в произведении сущность, бытующая на уровне логограммы, становится тем заражающим элементом, который провоцирует начать диалог. Причем особенно заразительным в искусстве для человека является подобие природы произведения и природы самого человека: коммуникация начинается с одушевления произведения, т.е. осознания того, что материя одушевлена, что плотная оболочка не исчерпывается материальным содержанием. Для человека это становится заразительным

в силу вечного и главного конфликта души и плоти, составляющего суть человеческого бытия.

2. Произведение - речевой партнер - следующая коммуникативная роль, выполняемая произведением, перестраивающимся в процессе художественного диалога-отношения со зрителем. Благодаря сложной природе внутренней организации, произведение способно настраиваться на диалог с любым зрителем и перестраиваться в соответствии с его ответным высказыванием. Если вербальные языки разъединяют, то визуальный язык, язык изобразительного искусства, напротив, объединяет людей. Художественное произведение потенциально может быть понято любым человеком любого времени, вне зависимости от того, какой конфессии он принадлежит, на каком вербальном языке говорит и в какую эпоху живет. Умение произведения настраиваться на любого зрителя делает его аналогом искусственного интеллекта, поскольку моделирует процесс познания, ведущего к коммуникации с познаваемым.

3. Произведение - соавтор художественного Текста, который возникает как новое качество диалога-отношения сторон, - данная коммуникативная роль реализуется произведениями-шедеврами на венчающей стадии художественной коммуникации.

Понятие «Текст» раскрывается в значении «пространства, что положило в себя и преобразовало в себе, переструктурировало языки партнеров отношения, со-творивших, со-единивших, со-здавших образ-эмерджент произведения-вещи» [71, с.118]. Текст – результат отношения сторон, а плетение текста составляет процесс диалога-отношения. Знаки и значения этого Текста становятся в ходе диалога со зрителем, а не определяются исключительно изначальной логограммой. Логограмма первого потенциального знакового уровня постепенно мутирует, приобретая диалогическое содержание. В то же время следует учитывать потенциально большую активность произведения в этом диалоге, в котором произведение

искусства выполняет функцию идеала, и определяет своим устройством ту схему действия, которая ведет к идеалообразованию.

Особенности зрителя в качестве субъекта художественной коммуникации

Зритель приобретает качество субъекта художественной коммуникации также только в пространстве диалога-отношения.

Зритель приходит на площадку диалога-отношения будучи, как и произведение искусства, продуктом диалога. Зритель - это продукт отношения человека с продуктами художественной культуры – произведениями искусства. Диалог зрителя с другими произведениями, предшествующий конкретному акту коммуникации, уже определил зрителя в его специфически зрительском (а не читательском, слушательском) качестве, как участника процесса особого идеалообразования в мире художественной культуры, в области формирования специфических идеалов. Важной характеристикой зрителя является взаимозависимость «человеческих» и «зрительских» свойств. С одной стороны, каждый человек, проявляя свои свойства, самолично решает быть зрителем. Но с другой стороны, свойство «человек», как и всякое свойство, проявляется только в отношении. «Свое» обретается только во взаимном отражении в «ином». Разрыв между самоутверждением и соучастием внутри человеческой личности приводит к невозможности установить непосредственный контакт с бесконечным, ибо для конечной природы человека это означает смерть [71]. Но желание единства самоутверждения и соучастия, единения конечного и бесконечного ведет человека к созданию посредников-репрезентантов этого желаемого отношения. Этими посредниками-репрезентантами являются произведения искусства. Произведение репрезентирует для человека партнера диалога-отношения. Качество зрителя, возникающее именно в отношении с произведением, дает возможность свойству «человек» обрести свою

определенность. Человек, становясь зрителем, входит в отношение со «своим-иным», и тем самым вступает в пространство «несокрытости» истины. Характерно, что свойства «зритель» и «человек» *взаимно* определяют друг друга. Зритель есть тогда, когда есть человек, т.е. потенциально в каждом человеке априори содержится потребность к диалогу со «своим-иным», желание выхода за пределы собственной конечности, которое он удовлетворяет, становясь зрителем. Но и человек есть тогда, когда есть зритель: бытие в качестве зрителя в процессе общения с художественным произведением позволяет человеку приблизиться к тому первоначальному человеческому качеству, в котором он был сотворен, и в котором бесконечное божественное и плотное человеческое гармонично сосуществовало. Для христианина таким был Человек времен Творения, созданный по бессмертному образу и телесному подобию Божию.

Операции, совершаемые зрителем как субъектом художественной коммуникации - внутренней схемы идеального процесса в художественной культуре, - не могут быть объединены понятием «восприятие». Восприятие означает пассивное принятие объективно данного, не предполагающее активного со-действия. Субъект же, по определению, является носителем схемы деятельности, источником активности. Соответственно, характеристика зрителя как «воспринимающего» противоречит концепции диалога-отношения, в котором стороны соплагают себя друг в друга, совместно создавая новое общее качество. Распространенный взгляд на зрителя как «реципиента», т.е. способного лишь «принимать», означает толкование операций участников художественной коммуникации как последовательных, а не симультанных. Если зритель – только реципиент, то между ним и произведением выстраиваются отношения независимости, в то время как идеалообразование, составляющее операционную основу художественной коммуникации, предполагает взаимную *встречу* сторон отношения.

В новейших концепциях теории изобразительного искусства [69] зритель и произведение искусства названы равноправными партнерами диалога. Более того, зритель и произведение – «родители» нового качества, продукта отношения – визуального понятия, в котором совершается уникальная встреча единичного и всеобщего, явления и сущности, единство конечного и бесконечного. Причем в этом союзе «родителей» зритель играет роль «отца» – участника активного, созидającego. В процессе художественной коммуникации со зрителем произведение из «вещи-в-себе» переходит в состояние «вещи-в-открытости». Единичные операции зрителя дают возможность раскрыться тому просвету сущности, которое представляет собой произведение искусства в своей идеальной природе. «Открывание произведения и происходит перед зрителем, для зрителя и посредством зрителя» [69, с.121].

Качеством зрителя не обладает всякий человек; зрителем не является и тот, кто просто вошел в зрительный/музейный зал и «увидел» висящее на стене произведение искусства. Как для слушателя различают состояния «слышать» и «слушать», так и для того, кто задействует свои зрительные органы, можно различать состояния «зрячего» – того, кто способен «смотреть», и «зрящего» – того, кто способен «увидеть», «узреть». Способности второго порядка, не определяемые исключительно физиологическими характеристиками человека, становятся в отношении с произведением искусства. «Зрителя невозможно рассматривать вне его диалога с произведением искусства <...> обычный человек получает статус «зритель» только при вступлении в игру-отношение с художественным творением» [71, с.128].

Истинную субъектность зритель приобретает лишь в диалоге-отношении. Активность, свойственная субъекту, не присуща зрителю априори, она возникает в активном обмене речевыми операциями, который совершают

стороны диалога – зритель и произведение искусства. Правила этого диалога становятся в процессе отношения сторон.

Зрительское действие в художественной коммуникации обладает значением необходимого ответа на высказывание, посылаемое произведением. Зритель является партнером субъект-субъектного диалога.

Одной из характеристик субъекта является его способность к самоизменениям. Становясь в процессе диалога, зрительская природа трансформируется в зависимости от высказываний партнера – произведения искусства. Статусы, обретаемые зрителем в процессе художественной коммуникации с произведением, характеризуются разной степенью коммуникативной активности:

1. Зритель-адресат: зритель встречается с высказыванием, посылаемом произведением, находящемся на первом уровне открытости – в статусе «адресант». Адресат находится в позиции ведомого, он декодирует те знаковые импульсы, которые посылает ему произведение искусства. В статусе адресата зритель проявляет ту идеальную схему действия, которую предлагает произведение. Зритель в статусе адресата раскрывает объективные значения знаковой системы.

2. Зритель – речевой партнер: зрительская речевая активность усиливается, переходит на уровень формирования личностных смыслов. Та эталонная всеобщая схема действия, которая доминировала и диктовала зрителю нормы речевого поведения на первом этапе, теперь трансформируется в ходе единичных операций, и постепенно обретает качество особенного.

3. Зритель – соавтор художественного Текста. Зритель в статусе соавтора растворяется в идеальном отношении с произведением искусства, теряя границы собственной предельности, самостоятельности. Зрительские операции соавтора участвуют в процессе создания нового качества (Текста), - продукта отношения зрителя и произведения-вещи,

возникающего исключительно в процессе и результате отношения сторон диалога.

Важно подчеркнуть, что все стадии изменения качества коммуникативной активности совершаются при неизменности материального статуса зрителя. Эти стадии не являются также и последовательными: возможно постоянное возвращение к качеству адресата, принимающего высказывание произведения, что обуславливает возможность новой фазы речевого партнерства. Каждая из фаз коммуникативного взаимодействия с произведением искусства полагает зрителя в *единстве* непосредственно зрительских и общечеловеческих операций, не допуская их разделения, зафиксированного в традиционных концепциях субъектов художественной коммуникации. Выход в высшие коммуникативные сферы для зрителя становится возможен только в процессе активного зрительского наблюдения, созерцания, непосредственного погружения в саму визуальную природу произведения искусства.

Зритель является одним из ключевых участников идеалообразующего процесса в художественной культуре. Зритель осуществляет схему действия, которая предлагается идеалом, зритель своей речевой практикой придает всеобщей схеме действия качество единичной явленности. Идеал и схема действия с ним, актуализируемая в речевой деятельности зрителя, «освещают» сущность, обеспечивают взаимную рефлексивность сущности и явления. В результате совместной деятельности с произведением искусства зритель превращает идеал в схему действия с ним, что способствует осуществлению идеалообразующего действия.

Произведение искусства и зритель, участвующие в художественной коммуникации, были рассмотрены как абстрактные целостности. Но в то же время концепция диалога-отношения предполагает обязательное проявление свойств участников только во взаимоотражении, во взаимном положении

себя в «иное» и образования нового качества. Новое качество как продукт диалога-отношения, одновременно фиксирует и итог диалога, и механизм его осуществления.

***Специфика визуального понятия как процесса и результата
художественного диалога-отношения зрителя и произведения
изобразительного искусства***

При ответе на вопрос о результате художественной коммуникации традиционно предлагается множество гипотез, каждая из которых соответствует концепции субъектов художественной коммуникации, доминирующей в той или иной коммуникативной теории. Результатом художественной коммуникации признается познание, понимание, сочувствие, сопереживание, раскрытие нового, катарсис, сотворчество, достижение духовной общности, и т.д. Ни одно из этих определений результатов коммуникативного действия в художественной культуре не удовлетворяет требованиям диалога-отношения.

В XX веке в философии постмодернизма [24;60;61;226] чрезвычайно распространенной стала идея, что коммуникация не имеет конкретного результата, что коммуникация есть внутренняя сторона постоянно становящегося, самоорганизующегося бытия. Коммуникация направлена на собственное воспроизводство, ибо нет того единственного Смысла (Логоса), который как изначальная истина определяет собой бытие.

В рамках предлагаемой концепции произведения и зрителя как субъектов диалога-отношения, стороны обретают себя только в пространстве совершающегося диалогического действия. Соответственно, сам диалог-отношение, процесс общения, раскрывающий стороны, становится целью художественной коммуникации. Но самоценность данного процесса, его лишенность внешнего результата определяется не тотальной бессмысленностью, непознаваемостью бытия, как это признается в базовом

для постмодернистской философии положении – логотомии, противостоящей традиционному логоцентризму. Самоценность данного процесса также не связана и с абсолютной индивидуализированностью художественной коммуникации. Исключительно находясь в процессе взаимоотражения, коммуникативной встречи, стороны обнаруживают «свое-иное», тем самым обретая собственную определенность, приводящую к Полноте Бытия. В пространстве художественного диалога-отношения стороны взаимополагают себя друг в друга, имея целью образовать истинное единство противоположностей, то новое качество, в котором истина войдет в состояние нескрывтости. Новое качество возникает не постфактум относительно совершившегося коммуникативного действия, но находится в процессе постоянного становления в процессе этого диалога. Определить новое качество художественной коммуникации можно как «*визуальное понятие*», одновременно являющееся и процессом, и продуктом диалога-отношения произведения искусства и зрителя.

Основанием для обозначения коммуникативного результата художественного диалога-отношения как визуального *понятия* является теория понятия, разработанная Г.В.Ф. Гегелем. Концепция понятия Гегеля отлична от традиционной. «Обычно, когда говорят о понятии, то под этим понимают некую абстрактную всеобщность, поэтому его определяют как общее представление. Считают, что эти понятия возникли благодаря тому, что было опущено все особенное и сохранено общее» [46, с.345-346]. В этом случае понятие – результат субъективной деятельности, а отправную точку познавательного процесса задает объективная действительность, которая «образует содержание представлений». Логика Гегеля предъясвляет иную трактовку данного процесса. В качестве первичного выступает само понятие, а не вещи. Вещи становятся тем, что они есть только «благодаря деятельности открывающегося в них понятия». «Открытие» равным образом необходимо и понятию, а не только вещам. В противовес традиционным

убеждениям, Г.В.Ф. Гегель [46] доказывает, что понятие содержит в себе не только категорию всеобщего, но вбирает в себя также особенное и единичное. Сущность нуждается в явлении, так же как явление стремится обрести свою сущность. Движение сущности и явления навстречу друг другу результируется в понятии – синтезированном качестве, определяющем собою проявленную сущность. В русском языке слово «понятие» происходит от глагола «пояти», т.е. «взяти», «схватить». В латинском языке ему соответствует «conceptus», в основании которого лежит глагол «сареге», что значит «хватать, схватить на месте». Согласно данной этимологии, понятие является «схватыванием сущности», ее материальным проявлением. Единственной истинной материей сущности является концентрированная знаковая форма – понятие. Предмет сам по себе видится в противоречии сущности и явления; и лишь в понятии обеспечивается их единство. Понятие складывается в ходе взаимоотражения единичного и всеобщего; понятие одновременно конкретно и предельно всеобщее. Согласно предложенной гегелевской концепции понятия, традиционную дихотомию планов выражения и содержания в знаке можно трактовать как различие двух сторон, противоречие которых необходимо преодолеть, осознав их истинное тождество. В русле теории отражения Г.В.Ф. Гегеля, только рефлексивная коммуникация субъекта и объекта, единичного и всеобщего, дает успешный результат – приближение к истине в понятии. Отношение, как процесс взаимоотражения, позволяет становиться особенному качеству, в котором и снимаются противоречия сторон. Это качество по своим свойствам эмерджентно, т.е. постоянно пребывает в становящемся состоянии.

Представление о визуальном понятии как продукте художественного диалога-отношения привлекательно в силу возможности непротиворечиво синтезировать в нем чувственно-сверхчувственную природу обоих коммуникантов. Визуальное понятие образуется в единстве зрительских и общечеловеческих операций, которые не сменяют друг друга, но

реализуются в единстве. Одновременно визуальное понятие определяет собой специфическую наглядную природу явления сущности, свойственную коммуникации в изобразительном искусстве.

В произведении искусства, в силу диалогического характера его происхождения, потенциально, в свернутом виде содержится схема диалога, которая готова актуализироваться и развернуться в диалоге-отношении со зрителем. Наличие этой внутренней схемы диалога делает произведение коммуникативно более активным. Произведение, руководящее ответной коммуникативной реакцией зрителя, постепенно растворяет свои специфические свойства в едином пространстве отношения. В пространстве диалога-отношения создается художественный текст. Текст как продукт диалога следует отличать от того текста, в качестве которого зачастую представляют само художественное произведение. Текст (лат. ткать, сплетать, связывать, вязать, строить, изготавливать) есть пространство нового качества, «сплетаемое» в процессе совместных действий сторон отношения. Процесс «плетения» Текста отмечен вехами развития визуального понятия: материальным, индексным, иконическим и символическим. Визуальное понятие развивается не за счет активности одного из субъектов, но за счет той встречи коммуникативных импульсов, которые посылаются субъектами. Следовательно, визуальное понятие пребывает в состоянии активного *саморазвития*, уникального взаимоотражения единичного и всеобщего.

Будучи механизмом идеалообразования, художественная коммуникация включает в себя несколько аспектов. Диалог-отношение зрителя с произведением искусства создает ту «*лигу*», которая становится основанием единства иного качества. Следует различать *коммуникацию 1* – на уровне диалога-отношения с произведением искусства, и *коммуникацию 2* – на уровне диалога-отношения через произведение как посредника. Произведение-посредник обеспечивает коммуникацию Конечного с

бесконечным, ибо встреча данных качеств репрезентирована диалогом с произведением искусства. Коммуникация с произведением в единстве его материального и нематериального бытия, позволяет коммуникативному действию выйти на такой уровень, когда оно переходит в другое качество.

Важно отметить, что выход на данный уровень коммуникации может и не состояться в силу различных причин. Либо зрительские операции оказываются не способными ответить на посредническое действие произведения искусства и начать движение по пути, освещенному и явленному посредником. Либо же зритель может быть и готов к этому, но то произведение искусства, которое является его речевым партнером, не выполняет посредническую миссию высшего порядка.

Посредническая функция произведения-шедевра не тождественна той роли средства, которую произведение играет в традиционных концепциях художественной коммуникации. Непосредственное общение конечного и бесконечного становится возможным не по завершении коммуникации с произведением изобразительного искусства, а в ней самой. Каждый шаг художественной коммуникации зрителя с произведением искусства приоткрывает истину, которая диалогична и процессуальна в своем ведущем качестве. Статусы визуального понятия – это ступени приближения к диалогическому откровению истины Бытия, реализации той главной коммуникативной потребности, которая движет Бытием.

Визуальное понятие есть сущность, вошедшая в состояние открытости, явленности в непосредственно наблюдаемом, визуальном фрагменте бытия. Сущность нуждается в явлении как возможности самораскрытия. Потому визуальное понятие находится в состоянии самодвижения, приводящего к различным аспектам раскрытия его чувственно-сверхчувственного бытия в форме знаков. Для своего самораскрытия визуальное понятие требует от участников художественного диалога-отношения осуществления совершенно определенных схем поведения. Визуальное понятие раскрывает сущность в

явлении, организует встречу Конечного и Бесконечного только в том случае, если речевые операции, совершаемые участниками художественной коммуникации, соответствуют программе самодвижения визуального понятия.

Визуальное понятие, возникающее в диалоге конкретного зрителя с конкретным произведением искусства, всякий раз встраивается в общую систему визуальных понятий, которая, будучи самодвижущимся и самоорганизующимся организмом, определяет качественную специфику своих сторон – конкретного произведения изобразительного искусства и конкретного зрителя, - участников художественной коммуникации [69, с.184-210]. Визуальное понятие «пред-задает» определенного зрителя и «заказывает» определенное произведение изобразительного искусства. Визуальное понятие разворачивается в обе стороны, его про-изводство - это одновременно и про-изводство сторон, порождающих визуальное понятие. Не существует определенных произведений искусства и определенных зрителей, которых можно было бы рассматривать вне системы. Они появляются, исходя из задач системы визуальных понятий. Именно система требует и формирует своего зрителя, ибо без этого сущностного для себя элемента она остановит свое движение. Зритель и произведения искусства – неотъемлемые качества системы. Система визуальных понятий определяет то, какой человек ей потребен, чтобы он стал зрителем, обязывает человека быть зрителем. Системе визуальных понятий требуются определенный зритель и определенные произведения-вещи. Это означает, что визуальное понятие определяет то, какие речевые операции будет совершать каждый из участников коммуникации, для того чтобы общение было успешным.

В третьем параграфе предложена концепция субъектов художественной коммуникации, в качестве которых выступают произведение изобразительного искусства и зритель. Для характеристики принципов

взаимодействия данных субъектов художественной коммуникации введено понятие «диалог-отношение». Свое субъектное качество зритель и произведение изобразительного искусства приобретают, лишь становясь участниками художественного диалога-отношения. Преимущественной активностью обладает произведение искусства, начинающее художественную коммуникацию. В процессе художественного диалога произведение искусства и зритель меняют свои коммуникативные свойства, преобразаясь из адресанта и адресата в речевых партнеров и соавторов художественного Текста. Результатом художественной коммуникации является визуальное понятие – новое качество, раскрываемое в процессе диалога-отношения зрителя и произведения искусства.

Подводя итоги первой главы, можно заключить следующее.

Концепция культуры как идеалообразования своим внутренним механизмом имеет процесс художественной коммуникации, необходимыми участниками которого являются произведение искусства, выполняющее роль эталона, и зритель, благодаря ответному действию которого потенциальная схема действия с эталоном, заложенная в произведении, актуализируется, что приводит к развитию процесса идеалообразования.

В первой главе предпринято исследование природы субъектов художественной коммуникации, взаимодействие которых обеспечивает идеалообразование и приводит к реализации ведущей коммуникативной функции культуры – функции диалога конечного и бесконечного начал.

В традиционных концепциях субъектов художественной коммуникации произведение искусства обозначено преимущественно как средство общения между людьми, и в этом была замечена определенная односторонность данных концепций, противоречащих поэтому ведущей идее культуры как идеалообразования.

В предложенной альтернативной концепции субъектов художественной коммуникации субъектами коммуникации являются зритель и произведение искусства. Произведение изобразительного искусства и зритель находятся в субъект-субъектных отношениях. Качества взаимной субъектности произведение и зритель приобретают только в пространстве художественного диалога-отношения, проявляющего свойства сторон.

Произведение искусства было обозначено как участник, начинающий диалог – адресант; зритель в этом случае является адресатом.

В ходе диалога-отношения стороны взаимно полагают себя в партнера как «свое-иное», следовательно, взаимно преобразуются, теряя собственное качество, растворяясь в партнере и порождая новое качество.

В пространстве диалога-отношения стороны приобретают коммуникативные качества речевого партнера и соавтора художественного текста, возникающего как результат взаимоотношения сторон.

Диалог между сторонами-участниками художественной коммуникации становится в результате плетения художественного текста, вехами в котором являются различные статусы образующегося продукта художественной коммуникации визуального понятия, постоянно пребывающего в состоянии самодвижения.

ГЛАВА 2. МЕХАНИЗМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

Главной задачей второй главы является изучение механизма самодвижения визуального понятия, осуществляющегося в процессе художественной коммуникации. Потенциальную возможность и потребность в самораскрытии визуальное понятие актуализирует в ходе взаимодействия субъектов коммуникации: произведения изобразительного искусства и зрителя. Визуальное понятие, как новое качество отношения сторон диалога, дает возможность коммуникации сначала конечного с конечным, а затем – конечного с бесконечным. Для того чтобы становящееся визуальное понятие реализовало свою посредническую миссию, операции, которые совершают коммуниканты, должны соответствовать единой программе диалога-отношения. Законы действия в пространстве диалога-отношения, в котором стороны открывают себя друг другу, определяются спецификой языка, на котором общаются участники коммуникации. Диалог осуществляется благодаря корреляции используемых языковых структур. За счет наличия зон единства языковых структур коммуниканты обретают качества речевых партнеров и способность соучаствовать в создании художественного текста, в котором и раскрывается визуальное понятие. Настоящая глава имеет целью исследовать правила языка художественной коммуникации в сфере изобразительного искусства.

2.1. Основания языка художественной коммуникации

Язык есть система знаков, служащая целям общения – на любом уровне, в любой сфере. Коммуникативная функция и принцип систематизации знаковых средств позволяют именовать языком не только вербальные средства общения, но и всякий способ коммуникативного действия. Язык –

общекультурное явление, универсальное творение человека, специфическим образом отличающее человеческую жизнедеятельность. Поиск оснований языка художественной коммуникации в области изобразительного искусства необходимо начинать с изучения языка культуры в целом. Законы бытия естественно-вербального языка являются наиболее изученной областью. Поэтому анализ основ языка художественной коммуникации может быть наиболее эффективно проведен при помощи экстраполяции базовых принципов языка вербального общения на закономерности языка художественной коммуникации.

Язык – пространство совершения коммуникативного действия

Структурные характеристики языка определяются его функциональной спецификой. Важно понять, какую функцию выполняет язык, с чем связаны причины его возникновения и существования. Следует отметить, что традиционная дефиниция языка как *средства* коммуникации в XX веке, благодаря открытиям, совершенным в лингвистике, семиотике, психологии, философии, была содержательно расширена. Анализ, предпринятый в научных исследованиях Ч.С. Пирса [168-170], Ч.У. Морриса [148], В.Гумбольдта [53], М. Хайдеггера [227], Л. Витгенштейна [34], Р. Барта [8], Л.С. Выготского [38;39] и др., показал, что корректнее рассматривать язык не столько как средство, сколько как само *пространство* осуществления коммуникативного действия. Американский ученый, один из основателей семиотики Ч.С. Пирс [170] представляет язык в качестве посредника, обеспечивающего для человека целостность мирового устройства. Человек и мир взаимосвязаны знаками; единение человека с миром возможно в неразрывных «триадических» отношениях между знаком, его объектом (мир) и интерпретантой (сознанием). Язык обеспечивает возможность коммуникации человека и мира. Особый онтологический статус языка, являющегося основанием для целостного бытия человека в единстве с

миром, оформлен в ряде философских языковых теорий. Немецкий философ языка Л. Витгенштейн писал, что факты действительности не просто фиксируются, но устанавливаются в языке. «Понятия «язык», «мышление», «мир» представляются рядоположенными и эквивалентными» [34, с.124]. Свою неразрывность и целостность человеческое бытие получает только в языке. Языковая теория М. Хайдеггера признает главной функцией языка обеспечение осознанности человеком собственного бытия, если не обеспечение бытия вообще. «...Благодаря языку человек обитает перед лицом бытия» [227, с.275]. Т.е. бытие ставится в зависимость от языка; язык обеспечивает бытие.

Язык является единственной формой человеческой деятельности, в которой сущность и явление входят в отношение слияния, взаимного растворения. Язык, благодаря чувственно-сверхчувственному устройству знаков, раскрывается как пространство осуществления идеального процесса. Согласно синтетической теории идеального Д.В. Пивоварова [68;128], язык есть опосредствующее звено между материальным и духовным внутри целостной человеческой деятельности [68, с. 84]. Язык является посредником. Посредническая функция реализуется языком двояко: с одной стороны, он выступает в качестве «буферной зоны», поля, на котором происходит наиболее напряженное столкновение взаимопроникающих противоположностей. С другой стороны, язык представляет собой набор операций по осуществлению взаимной рефлексии сталкивающихся пространств, и таким образом является способом организации деятельности в этой зоне.

Открытия в психологии также подтверждают, что процесс познания, а через познание – и коммуникации, осуществляется в языке, который обеспечивает саму возможность мышления. В психологии Л.С. Выготским доказано, что мыслительная программа действия не предшествует языковому оформлению, но процессуально становится в процессе порождения

высказывания: «мысль не выражается, а совершается в слове» [38, с.305]. Ю.М. Лотман указывает, что содержание – то, что «мы называем «наша мысль» оформляется *только когда высказывается*, и только таким образом» [124, с.12]. Это означает, что мотив коммуникации не существует в качестве независимой мыслительной операции, но осуществляется в процессе знакового действия. Сама знаковая форма участвует в мыслепорождении. Знаковая операция всегда ориентирована на ответ, является частью диалога, соответственно, мыслительный процесс диалогичен.

Экстраполяция представления о языке, как пространстве осуществления коммуникативного действия, на область изобразительного искусства позволяет сделать следующее предположение. Визуальный язык изобразительного искусства является не средством осуществления коммуникативного действия, но пространством и принципом организации коммуникации. Именно в языке стороны коммуникации, осуществляя знаковые операции, преобразуются, входя в чувственно-сверхчувственное состояние своего бытия. В языке реализуется процесс идеалообразования, являющийся внутренним механизмом художественной коммуникации. Владение языком изобразительного искусства не может в полной мере предшествовать осуществлению коммуникативного действия, язык раскрывается в процессе коммуникации. Входя своим индивидуальным действием в пространство языка, субъекты художественной коммуникации овладевают языком, являющимся тем пространством, в котором возможно их взаимодействие. Представление о значимости самой знаковой формы, соучаствующей в процессе коммуникации, чрезвычайно актуально именно для коммуникативного действия в сфере изобразительного искусства. Идея произведения существует не в замысле автора, но явлена в самой художественной знаковой форме, что и позволяет произведению искусства быть субъектом коммуникации.

Следовательно, основанием языка художественной коммуникации является его онтологический статус: именно в языке и коммуниканты, и их встреча обретают свое бытие.

Соотношение языка и речевой деятельности

Положение о языке как пространстве коммуникации может реализоваться при наличии процессуального аспекта бытия языка. Противоречие между понятием языка как совокупности устойчивых правил, владение которыми должно предшествовать акту общения, и понятием языка как схемы действия в коммуникативной ситуации, претворяется в одну из ключевых проблем в изучении языка - противопоставлении языка и речевой деятельности.

Ф. де Соссюр [209], зафиксировавший данную проблему, усматривал в различении языка и речи конфликт объективного и субъективного. Язык представляется как носитель объективного; речь – как индивидуальное явление, носитель субъективного. Такой контекст рассмотрения полагает язык как абстрактный объект, поскольку в действительности языка в чистом виде, как независимого явления не существует. Можно наблюдать лишь попытки его искусственной организации: словари, учебники грамматики и т.п. Тезис об относительной независимости языка и речи зачастую основывается на представлении о первичности языка по отношению к речи. «Язык предшествует сообщению на нем» [124, с.18], как писал Ю.М. Лотман. В естественных языках считается возможным «оторвать» язык от речевого высказывания и независимо сначала выучить язык, а потом составлять на нем самостоятельные высказывания. Но речь не просто пользуется языковыми конструктами. Значение, объективно присущее тому или иному знаку, контекстно расширяется при использовании в составе конкретного высказывания. Один из основных теоретиков языка Г. Фреге отмечал: «слово имеет значение только в составе предложения» [цит. по 34, с.103]. С другой стороны, отношение языка и речи в самом высказывании нельзя

рассматривать и как произвольное комбинирование языковых конструкторов, совершаемое автором высказывания. На это в своем учении указывает М.М.Бахтин: «Единичное высказывание, при всей его индивидуальности и творческом характере, нельзя считать совершенно свободной комбинацией форм языка» [12, с.451]. Язык и речь находятся в отношениях взаимной зависимости. Анализ закономерностей бытия языковых структур показывает, что язык существует в речи, как это отмечал М.М. Бахтин: «Формы языка мы усваиваем только в формах высказываний и вместе с этими формами» [12,с.448]. Л. Витгенштейн в своем трактате пишет, что каждый знак, взятый сам по себе, кажется мертвым, но жизнь ему придает употребление. Употребление знака и есть его значение [34, с.99]. М.М. Бахтин язык и речь различает именно степенью устойчивости значения. Языковое значение стабильно, в то время как речевое значение всегда контекстно, неповторимо.

Можно говорить о том, что правила, в рамках которых организуется любая речевая деятельность – шире, чем просто зависимость речи от языка или языка от речи; они связывают язык и речь в единое целое. Исследователи психологических особенностей речи обуславливали специфику структуры высказывания его мотивом, т.е. функцией произведения речевого действия. В учении Платона [171] речь называется «распределением сущностей», «схваченных» в знаках, а говорящего – «учителем», обучающим своему способу распределения сущностей. Мотивом речи, соответственно, является обучение. И главным правилом речевого действия становится единичное выведение сущности, скрытой в знаках, на свет, в пространство явления. Контекст *обучения* демонстрирует предполагаемую истинность того откровения, которое совершается в высказывании, - истинность, обусловленную встречей единичного и всеобщего.

Суть противоречия языка и речи можно охарактеризовать как диалектическое единство противоположностей. Языковые элементы и правила их соотношения фиксируют определенный объективный способ

диалога-отношения, составляющего внутреннее устройство идеального процесса взаимоотражения человека и мира. Но эта схема диалога-отношения лишь тогда становится диалогической встречей коммуникантов, когда из потенциального состояния переходит к актуализации в речевых высказываниях. Речью субъект *со-участвует* в объективной картине мира, включается в диалог, возможность которого заложена в знаковых формах. Но коммуникация становится возможной, когда знаки обретают свои значения и смыслы, а это происходит непосредственно в речевом акте.

Характер отношения языка и речи можно обозначить понятием «актуализация». Язык обретает жизнь в речи, речь – способ явления языка как сущности. Речь же, в свою очередь, осуществима благодаря системному качеству языка, лежащего в ее основании. Язык и речь не последовательны в своем возникновении, но симультанны. Единовременность их существования организуется *в самом высказывании*. Сосуществование их не статично, в высказывании они не просто располагаются рядом или на разных уровнях, но находятся в состоянии постоянного взаимопроникновения - взаимоотражения. Технология операций этой взаимной рефлексии может быть охарактеризована как перевод, в котором соотносятся язык и речь. В высказывании языковая система находится постоянно в процессе речевого открытия, становления, откровения. Текст есть постоянный перевод языка в речь, а речи – в язык.

Обобщая основные положения о взаимоотношении языка и речи, можно сказать, что понимание взаимной необходимости данных знаковых систем позволяет понять механизм осуществления коммуникативного действия в пространстве языка. Каждым высказыванием субъект, его производящий, встраивается в систему отношений между явленным и скрытым, чувственным и сверхчувственным, конечным и бесконечным. Соотношение языка и речи есть соотношение всеобщего и единичного: своей индивидуальной речью человек всегда приобщается к всеобщему, и в этом

заключается ведущая коммуникативная функция языка – опосредование единичного и всеобщего. Свою единичную составляющую этот процесс получает в речевой деятельности. Язык существует в речевом развертывании. Речь дает жизнь языку.

Для художественной коммуникации это означает, что язык изобразительного искусства существует не сам по себе, но в речевой актуализации. Речевые правила каждого произведения можно понимать как единичное «распределение» всеобщих сущностей. И единичное речевое действие здесь выполняет роль не просто способствующую, но внутренне обязательную. Поэтому в случае диалога-отношения между конкретным художественным произведением и конкретным зрителем можно говорить о специфических правилах художественной коммуникации, в которых можно обнаружить и языковое единство, и речевые различия.

Таким образом, основанием языка художественной коммуникации является речевая актуализация, в которой всегда существуют единые правила языка изобразительного искусства. Язык художественной коммуникации не пребывает как относительно статическая данность, но находится в процессе постоянного становления, речевого развертывания.

Высказывание – единица речевой деятельности

Естественное бытие языка обнаруживает себя в *высказываниях*, являющихся единицами процесса речевой деятельности. Высказывание представляет собой единство языковых и речевых моделей. Сущностное устройство картины мира, зафиксированное в языковых знаках, актуализируется в высказываниях. Актуализация осуществляется за счет операций образования значений и смыслов. Значения и смыслы определяют собой соотношение языка и речи в конкретном высказывании. Знак сопряжен с внешней материальной сферой социально принятым значением, а с внутренней духовной – интимным личностным смыслом. Значения и смыслы

– новые качества, возникающие в процессе диалога-отношения. Значения и смыслы высказывания – это своеобразные средства измерения различия, но и, одновременно, близости языковых и речевых структур. С одной стороны, значение принадлежит языку, смысл рождается в речи. Значение объективно, смысл – субъективен. Но с другой стороны, лишь во взаимном пересечении векторов значений и смыслов может возникнуть речевая деятельность. Значения раскрываются в речи, смыслы рождаются в ней.

Высказывание характеризуется, согласно концепции М.М. Бахтина, наличием границы, определяемой сменой речевых субъектов, специфической завершенностью, главным критерием которой является возможность ответа, экспрессивным моментом и адресованностью. Ориентированность на ответ – ведущая характеристика высказывания. Встреча языковых пространств в лингвистике определяется как перевод. Под переводом исследователи [101;135;161;175;230] склонны понимать не только сам локальный жанр осуществления устной или письменной коммуникации на разных языках, но всю языковую деятельность человека. Перевод можно рассматривать как операциональную схему любой коммуникации. И это позволяет высветить истинную цель коммуникативного действия. Задача переводчика – связать своим формальным инструментарием (знанием языка обоих и т.д.) миры собеседников, установить их взаимоотношение. Желание взаимного влияния, преследующее цель образования общности сторон - истинная цель коммуникации, затмевающая и уводящая на второй план предметный, информативный аспект общения. Анализ переводческой деятельности свидетельствует, что именно мотив установления связи с иным, вхождения в контакт постоянно доминирует в человеческом бытии.

В случае коммуникации между двумя сторонами, владеющими одним языком, переводчиком будет собственно язык. Точка зрения на язык как истинного переводчика позволяет увидеть, что именно в пространстве

перевода, т.е. самого языка, и становится возможным общение, возникающее в ситуации взаимоотражения речевых операций соучастников диалога.

Концепция перевода наглядно демонстрирует, что истинное общение нивелирует стороны в их самостоятельном, материальном статусе. Стороны переводческого действия не существуют сами по себе, но лишь в снятом виде – как речевые операции, встречу которых организует переводчик. Коммуниканты обретают возможность диалога-отношения, реализуя себя в качестве комплекса речевых операций. Зритель и произведение искусства, будучи лишь человеком и холстом с красками, не готовы и не в состоянии вступить в отношение, и не представляют друг для друга «свое-иное». Выходя на уровень бытия в качестве речевых операций, они становятся истинными участниками диалога-отношения. Отношение, составляющее внутренний механизм процесса идеалообразования, обладает чувственно-сверхчувственным качеством. Подобному требованию стороны удовлетворяют, переходя в качество знаковых организмов. «Зритель» и «произведение искусства» – это системы речевых операций, актуализирующиеся в диалоге и являющиеся составными элементами общего процесса диалога-отношения.

Таким образом, основанием языка художественной коммуникации является понимание высказывания как единицы художественного диалога-отношения. Зритель и произведение искусства в диалоге-отношении действуют именно как речевые операции, организованные в высказывания, ориентированные на ответ.

Объект-языковая и субъект-языковая схема речевой деятельности

Отношения языка и речи внутри каждого конкретного высказывания требуют своей систематизации, упорядочивающей процесс возникновения значений и смыслов. Диалектические отношения языка и речи фиксированы в модели речевой деятельности, предложенной Д.В. Пивоваровым.

«Строение функционирующего языка можно описать трехчленной формулой: *объект-язык – речевая деятельность – субъект-язык*. Объект-язык есть часть знаковой реальности, существует независимо от индивидуального субъекта и втягивается в сферу индивидуальной речевой деятельности. Субъект-язык есть непосредственно индивидуальная, личностная оболочка мысли, материальная рече-оперативная модель объект-языка» [68, с.96]. Согласно данной концепции, всякое речевое высказывание становится во взаимоотражении объект-языка и субъект-языка, что приводит к формированию значений, принадлежащих объект-языку и субъект-языковых интимно-личностных смыслов.

Указание на совмещение типического и неповторимого в речевом высказывании содержится в каждой языковой теории. С одной стороны, язык есть система устойчивых правил, единство которых обуславливает возможность общения. Так, Л. Витгенштейн пишет: «С языком неразрывно связано представление о регулярности» [34, с.164]. Не может быть языка, на котором говорил бы и который понимал бы один человек; хотя подобная система знаков и теоретически, и практически могла бы существовать, но это не именовалось бы языком. С другой стороны, эти устойчивые правила раскрываются в индивидуальной актуализации, и постижение лишь объективного в высказывании не способствует успешной коммуникации, приводящей к истинной близости коммуникантов и результирующей в образовании нового качества.

В объект-субъектной языковой модели язык предстает как достаточно гибкая структура, способная и готовая к поливариантности, находящаяся в постоянной динамике: взаимопротивопоставлении, взаимовлиянии и взаимоперетекании пространств субъект- и объект-языка.

Экстраполяция принципов объект-языка и субъект-языка на языковое пространство художественной коммуникации позволяет выдвинуть следующую гипотезу. Произведение искусства производится в результате

пересечения объект-языковых операций художественного материала – традиции, стиля, жанра, темы, сюжета и т.п. и субъект-языка художника. Произведение искусства, являющееся речевым партнером зрителя, вступает в диалог-отношение в этом сложном объект-субъектном языковом качестве. В художественной коммуникации речевая деятельность становится в результате взаимоотражения объект-языковых и субъект-языковых правил. С одной стороны, есть объективные правила осуществления коммуникации, которые определяют до некоторой степени диалог конкретного зрителя с конкретным произведением искусства. Это – диалог на языке изобразительного искусства определенного стиля, а внутри этого стиля – на языке определенного жанра, темы, сюжета. Но с другой стороны, язык конкретного художественного произведения всегда представляет собой сложный синтез этих компонентов. И правила диалога-отношения зрителя и произведения искусства всякий раз уникальны, определяются в равной степени субъект-языком той и другой стороны, и образуют речевые правила конкретного художественного текста.

Таким образом, основанием языка художественной коммуникации является согласованность его механизма с действием трехчленной формулы: высказывание каждой из сторон диалога-отношения возникает в речевой деятельности, становящейся в объект-языковых и субъект-языковых структурах.

Коммуникативная роль знаков языка художественного диалога-отношения

Визуальная речевая деятельность в сфере изобразительного искусства определяется действием со знаками.

Знак в речевом высказывании находится в триадических отношениях: с другими знаками высказывания, со своим десигнатом, с интерпретантой. И для того, чтобы прочесть знак, выйти на уровень раскрытия знаковых

значения и смыслов, нужно постичь специфику всех трех отношений. Эти отношения являются измерениями или уровнями знаковой ситуации, аспектами знакового значения. Ч.У. Моррис пишет: «полная характеристика отдельного знака возможна лишь тогда, когда указано его отношение к другим знакам, к объектам и к его пользователям» [148, с.45]. Отсюда следует и сходное определение анализа всей языковой системы: «исчерпывающая характеристика языка возможна лишь при указании синтаксических, семантических и прагматических правил, которые управляют знаковыми средствами» [148, с.45]. Данным требованиям удовлетворяет и визуальная знаковая система изобразительного искусства.

В вербальных языках уровни знаковой ситуации принято именовать: синтаксический (знак – другие знаки), семантический (знак – десигнат), прагматический (знак – интерпретанта). Эту же классификацию позволительно применить и к характеристике действия со знаками в художественной коммуникации.

К *синтаксическим* правилам можно отнести «правила образования», которые определяют допустимые самостоятельные сочетания знаковых средств. Синтаксические правила определяют внутреннюю координацию использованных в высказывании знаков. Синтаксические правила связывают знаки воедино и формируют высказывание как новый целостный знак. (Синтаксические правила в языковой теории Л. Витгенштейна уподобляются шахматным правилам: каждый отдельный знак трактуется как ход в общей комбинации.)

Семантические языковые правила определяют взаимоотношения знака с сущностью репрезентируемого объекта. Согласно классификации Ч.С. Пирса [170], знаки по отношению к своему Объекту делятся на Индексы, Иконы и Символы.

Индекс физически связан со своим объектом, они образуют органически согласованную пару, но интерпретирующий ум не имеет с этим соединением

ничего общего, – он лишь отмечает его после того, как оно установлено. К индексу можно отнести все то, что фокусирует внимание на чем-либо, непосредственно *указывает*. Индекс Пирс определяет как знак, который немедленно потерял бы свое качество, которое делает его знаком, с исчезновением своего объекта, но не потерял бы это качество при отсутствии интерпретанты. Таким образом, индекс теснейшим образом связан с объектом, полностью зависит от него, репрезентацию выполняет посредством прямого указания на объект, и в то же время независим от интерпретанта.

В изобразительном искусстве индексные знаки являются теми указаниями на фрагменты действительности, с которых начинаются знаковые операции в сфере художественной коммуникации. Определенный цвет и расположение мазков устанавливает индексные отношения между элементом изображения и элементом действительности. Указания, составляющие суть индексных знаков, - фрагментарны, предполагают вычленение части из целого, дробление целостного знака на отдельные знаковые средства-указатели.

Второй тип знаков – *Икона*. Икона не имеет динамической связи с объектом, ее собственные качества обладают сходством с таковыми ее объекта, для интерпретанты икона является подобием объекта. Иконический знак репрезентирует объект через подобие. Икона *показывает* Объект. Икона – это знак, который обладал бы качеством, наделяющим его значимостью даже при том условии, что его объект не существует. Иконический репрезентант Пирс обозначает термином «гипоикона». Гипоиконы делятся на образы (причастны к простым качествам), схемы (репрезентируют в основном диадические отношения между частями объекта через аналогичные отношения между собственными частями), метафоры (репрезентируют репрезентативный характер репрезентанта через репрезентацию параллелизма в чем-то ином). «Образы», «схемы» и «метафоры» в

терминологии Ч.С. Пирса можно понимать как уровни иконического подобию. Главной отличительной чертой иконы является то, что ее прямое наблюдение открывает иные истины относительно ее объекта помимо собственно тех, которые определяют саму ее конструкцию.

В изобразительном искусстве раскрытие иконического коммуникативного потенциала использованных знаков означает переход на уровень целостного знака, каковым является все художественное произведение. Икона образуется в результате взаимоотношения всех индексных знаков. На иконическом уровне коммуникативные возможности произведения приводят к организации встречи конечного с конечным. Бесконечная сущность Объекта осознается явленной в форме материальной конкретности изображения. Весь бесконечный объект представлен в границах визуального понятия диалога конкретного зрителя с конкретным произведением. Это приводит человека к особо острому ощущению собственной конечности и выводит на необходимость нового знакового уровня художественной коммуникации.

На следующем знаковом уровне используются символические знаки. *Символ* основан на конвенции. Ч.С. Пирс указывает, что все слова, предложения, тексты книг и другие конвенциональные знаки суть Символы. «Символ соединен со своим объектом посредством идеи оперирующего символами ума, без которого таковой связи никогда не могло бы существовать» [170, с.92]. Символ не может указывать на какую-либо конкретную вещь – он денотирует некоторый тип вещей. При этом он сам является не единичной вещью, но общим типом. Подлинный символ – это символ, обладающий *общим* значением.

В изобразительном искусстве на символическом уровне знаков коммуникация выходит на качественно новый уровень умозрения, снимающий в себе индексный и иконический слои, что приводит визуальное понятие к самораскрытию в качестве композиционной формулы.

Ч.С. Пирс указывает, что знаки чаще всего существуют в единстве качеств индекса, иконы и символа. «Составляющими Символа может быть как Индекс, так и Икона» [170, с.88]. Символы, как доказывает Ч.С. Пирс, развиваются из других знаков, в особенности иконических. Из этого можно сделать вывод, что в символе утеряно первоначальное наглядное сходство с объектом, оно теперь неочевидно.

Исследователи, занимающиеся изучением знакового аспекта бытия произведений искусства, безоговорочно признают, что художественная коммуникация происходит с использованием только иконических знаков. Хотя икона (во всех трех качествах гипоиконы, по Пирсу) действительно составляет преимущественное содержание знаков в изобразительном искусстве, тем не менее им не исчерпывается сложная природа художественных знаков. Подобно всякому знаковому образованию, произведение искусства как высказывание определяется одновременно индексным, иконическим и символическими аспектами своего семиотического устройства. Знаки-индексы, указывающие на отдельные фрагменты действительности, при объединении на основании синтаксических правил, позволяют установить подобие более высокого, целостного уровня, перейти к рассмотрению произведения как Иконы. Иконическое качество произведения выстраивается спектром иконических уровней, на каждом из которых происходит приближение к подобию на уровне не явления, но сущности. Движение с уровня на уровень обусловлено реализацией различных слоев синтаксических правил, которые организуют все более целостное и связные знаковые единства. Завершается данный процесс обретением знаковой системой произведения качества Символа, существование которого обусловлено единством операций зрителя и произведения искусства.

Следовательно, основанием языка художественной коммуникации является реализация его коммуникативных возможностей через различные

уровни знаков: индексный, иконический, символический, определяющих собой соответствующие фазы в развитии визуального понятия.

Анализ бытия языка, являющегося естественным способом и пространством осуществления диалога-отношения, позволяет сделать следующие выводы относительно специфики языка художественной коммуникации.

Язык изобразительного искусства не существует независимо от конкретных высказываний, рождающихся в диалоге произведения искусства со зрителем.

Коммуниканты существуют на пространстве диалога-отношения не как объективные носители языков, но как речевые операции, готовые и способные к взаимопересечению. Лишь рассмотрение произведения и зрителя как речевых операций, актуализируемых в процессе диалога, позволяет говорить о возможности их коммуникации.

Языковые правила существуют в единстве с речевыми правилами, взаимосвязанными отношением актуализации. Речевая деятельность каждого из субъектов художественной коммуникации выстроена с использованием объект-языка и субъект-языка. Правила процесса диалога-отношения произведения искусства со зрителем имеют как объективные, так и субъективные определители.

Знаки, используемые в художественной коммуникации, нельзя однозначно определить как исключительно иконические. Иконическая природа художественного знака в диалоге со зрителем находится в постоянном становлении, и потому – в динамическом состоянии развития: от индекса – к иконе, от иконы – к символу. Природа знаков языка художественной коммуникации определяется единством индексного, иконического и символического содержания. В то же время следует отметить приоритетный статус иконического качества в знаке языка произведения

изобразительного искусства, реализующего собой особую наглядность явления сущности в знаках.

Художественные знаки объединяются в систему благодаря реализации трех типов правил – синтаксических (внутренней координации), семантических (репрезентации) и прагматических (интерпретации). Актуализация этих правил может быть последовательной, симультанной, возвратной. В единстве этих правил организуется раскрытие знаковых значений и смыслов.

2.2. Специфика языкового единства произведения изобразительного искусства и зрителя

Анализ специфики бытия языка как общекультурного явления позволил выявить ряд базовых оснований языка художественной коммуникации в сфере изобразительного искусства. Данный параграф посвящен изучению языков субъектов художественной коммуникации – зрителя и произведения искусства. Языки произведения искусства и зрителя не существуют в самостоятельности. Язык каждого из участников являет себя лишь в речевом высказывании, атрибутивным качеством которого выступает ориентированность на ответ, диалогичность. Речевые возможности сторон художественной коммуникации раскрываются в самом процессе художественного диалога-отношения. Тем не менее, определить, каковы те языковые образования, которыми изначально владеют стороны, и которые неизбежно влияют на производство высказываний, представляется чрезвычайно важным. Согласно триадической формуле языковой способности каждого субъекта коммуникации, высказывание рождается в речевой деятельности, диалектически взаимоотражающей объект-языковые и субъект-языковые системы. Понимание объект-языкового и субъект-языкового потенциала коммуникантов, а также способов взаимоотражения данных внутренних языковых составляющих в ходе создания речевых

высказываний, служит основанием для постижения законов художественной коммуникации.

Самодвижение системы визуальных понятий как основание языкового единства субъектов художественной коммуникации

Для того чтобы взаимный перевод языковых структур участников художественного диалога завершился образованием визуального понятия, данные языковые структуры должны обладать качеством единства. Владение единым языком позволяет произведению и зрителю актуализировать аспект своего бытия как речевых операций, что приводит к возможности формирования нового речевого качества.

Визуальное понятие, находящееся в постоянном процессе самодвижения, приводящем к реализации различных аспектов его чувственно-сверхчувственного бытия, для самораскрытия требует от участников художественного диалога-отношения осуществления совершенно определенных речевых действий. Визуальное понятие раскрывает сущность в явлении, организует встречу конечного и бесконечного в том случае, если речевые операции, совершаемые участниками художественной коммуникации, соответствуют программе самодвижения визуального понятия.

В современной теории изобразительного искусства [69] предложено понятие «система произведений изобразительного искусства», определяющее собой всю историю искусства как «целостный организм, обладающий самодвижением и внутренней самоорганизацией. Основа самодвижения и самоорганизации – диалектика двух энергий <...> - энергии проявления конечного и энергии проявления бесконечного. Данные энергии или стремления неотделимы друг от друга <...> Система произведений изобразительного искусства целостно содержит в себе противоположности конечного и бесконечного и выступает полем их взаимодействия, позволяя

проявиться каждой из них и в отдельности, и в отношении друг с другом» [69, с.195]. Каждое произведение изобразительного искусства встраивается в единую «систему произведений», является частью целостного самодвижущегося организма, который в процессе своего развития реализует функцию идеалообразования. Стремление к взаимоотражению единичного конечного и Абсолютного бесконечного качеств, к их взаимному слиянию служит импульсом создания как произведений искусства, так и эталонных зрителей.

Статус «произведения изобразительного искусства» и «зрителя» субъекты художественной коммуникации приобретают, становясь партнерами в художественном диалоге-отношении. Это означает, что онтологическим основанием произведения и зрителя выступает участие в раскрытии визуального понятия, – единственной формы существования обоих субъектов коммуникативного действия в сфере художественной культуры. Поскольку произведение изобразительного искусства и зритель составляют единое целое в процессе самодвижения визуального понятия, то термин «система произведений искусства» можно трансформировать в понятие «система визуальных понятий».

Визуальное понятие самооткрывается в ходе совершения сторонами художественного диалога речевых операций, направляемых навстречу друг другу. Визуальное понятие обеспечивает коммуникацию высшего уровня, на котором ограниченное конечное, соединяясь с бесконечным, обретает Полноту Бытия. Самодвижение визуального понятия означает развертывание единой схемы коммуникативного действия. Визуальное понятие является единым источником речевого действия каждого из участников художественной коммуникации. Система визуальных понятий, участие в открытии которых удовлетворяет жизненную потребность человека во встрече своего конечного начала с Абсолютным бесконечным началом, определяет, на каком языке будут говорить участники коммуникации в

пространстве художественного диалога-отношения. Правила общения в данном случае – это правила речевой деятельности, становящиеся в процессе самого диалога. Но требование совершенно определенных зрителей и совершенно определенных произведений искусства, необходимых для встречи человеческого и божественного, говорит о том, что уникальные, единичные правила художественного диалога, тем не менее, предполагают наличие языкового единства сторон отношения. Языковое пространство, для понимания сторонами друг друга, должно быть единым.

Полностью определяемой процессом самодвижения визуального понятия может быть речевая схема действия эталонного зрителя, а до коммуникативных вершин может довести эталонное произведение-шедевр. Поэтому истинное языковое единство возможно именно на эталонном уровне коммуникации, а каждый конкретный диалог-отношение зрителя и произведения отличается большей или меньшей степенью приближенности к этому уровню.

Родственность языковых ходов сторон, обуславливающая возможность взаимного перевода, закладывается на уровне тех языковых возможностей, с которыми партнеры входят в пространство диалога.

Таким образом, источником и основанием языкового единства речевых партнеров художественной коммуникации выступает самодвижение системы визуальных понятий, преследующее цель высшей коммуникации конечного с бесконечным, и руководящее действиями сторон отношения для достижения данной цели.

Объект-язык произведения изобразительного искусства и зрителя

В триадической системе порождения высказывания, возникающего во взаимоотношении объект-языковых и субъект-языковых структур в пространстве речевой деятельности, объект-язык имеет приоритетное значение, ибо является источником языковой общности, необходимой для первой фазы самодвижения визуального понятия.

Объективное начало в речевом акте предполагает ориентацию на такой способ диалога-отношения, который является объединяющим для ряда высказываний. По типу коммуникативной направленности объект-языки изобразительного искусства можно разделить на две категории. К первой категории можно отнести те языковые образования, в которых преимущественной является коммуникативная направленность Абсолютного, ограничивающего себя в конечных, зримых, кристаллизованных формах. Ко второй категории относятся те художественные языки, в которых приоритетной оказывается коммуникативная направленность конечного начала, которое разрушает свою предельность, ограниченность, стремясь к растворению в бесконечном, как «своем-ином». Это – две возможные тенденции саморазвития визуального понятия. Данные обобщающие коммуникативные устремления не могут полностью доминировать в пространстве речевой встречи, которая предполагает единство противоположностей. Поэтому обе коммуникативные тенденции должны сосуществовать, тем самым обозначая языковое соучастие обоих участников коммуникации высшего уровня. «Визуальное понятие», будучи неразрывным единством чувственно визуального и сущностно понятийного, становится в результате взаимной встречи двух данных коммуникативных векторов, с возможным преобладанием одного из них.

Основанием для деления на два данных объект-языка может послужить концепция пар «формальных признаков», предложенная

Г.Вёльфлиным [32]. Диадическая схема художественных произведений Г.Вёльфлина была использована в теории изобразительного искусства В.И.Жуковским [69, с.197-239; 72, с.84-103], где оформилась в систему двух стилевых пространств, определяющих собой все стилистическое многообразие существующих произведений искусства. Каждое из стилистических пространств, обозначенных как Ареаклассицизм и Ареаромантизм [area – область, пространство], обладает собственным объект-языком, единым для всего многообразия произведений, выполненных в этих стилях. Коммуникативная традиция Ареаклассицизма означает преимущество такого способа художественного диалога-отношения, в котором преобладает коммуникативный вектор движения от бесконечного к конечному [69, с.197]. Данное стилевое пространство объединяет стили Римский Классицизм, Французский Классицизм XVII века, Екатерининский Классицизм в России второй половины XVIII века, Неоклассицизм рубежа XVIII-XIX веков в странах Западной Европы, Ампи́р, Академизм, Романика, искусство Италии и Северной Европы XV века, Импрессионизм и др. Коммуникативная традиция Ареаромантизма означает преобладание коммуникативного вектора движения от конечного к бесконечному. В стилевое пространство Ареаромантизма входят такие стили, как Романтизм первой половины XIX века в странах Западной Европы и России, Барокко, Готика, Рококо, Символизм, Маньеризм XVI столетия в странах Западной Европы, Модерн и др.

Следует отметить, что, в соответствии с логикой самодвижения визуального понятия, общий коммуникативный способ взаимоотношения конечного и бесконечного, т.е. язык художественной коммуникации, в равной мере определяет коммуникативные способности, речевые возможности обеих сторон – участников диалога-отношения: и зрителя, и произведения изобразительного искусства.

Знаковые средства, используемые в каждом из двух объект-языков, можно систематизировать по принципу преобладания той или иной коммуникативной традиции. Каждый объект-язык раскрывается как речевые правила построения конкретного высказывания. Высказывание строится сочетанием знаков. Можно различать три типа объединения знаковых средств: знаки рисунка, знаки цвета, знаки композиции. Композиционные знаки представляют собой сложные знаковые образования, организующие отдельные знаки рисунка и цвета. Композиционные образования определяют структуру как отдельных элементов произведения, так и целостного знака – произведения в целом. Именно композиция является главным знаком в актуализации коммуникативной модели, раскрываемой в визуальном понятии. Каждый из объект-языков, являющих собой способ коммуникации, представляет комбинацию композиционных знаков, вбирающих в себя знаки рисунка и цвета.

Объект-язык стилового пространства Ареаклассицизм

В объект-языке произведения искусства стилового пространства Ареаклассицизма явление бесконечного в конечных формах осуществляется через такие знаковые композиционные приемы, как «линейность», «плоскостность», «замкнутость», «множественность», «ясность» [72, с.102; 121-137]. Данные пять принципов обобщают ту отчетливость, определенность, конкретность, точность, спокойствие, рельефность, четкость и ограниченность, которые свойственны коммуникативной системе стилового пространства Ареаклассицизма.

«*Линейность*» означает факт обретения бесконечным границ, предела, собственной конечности. Все элементы изображения имеют силуэтный контур и отличаются парцелированностью определенных очертаний. Контур явлен как сила, властвующая над фигурами, окрашенными основным цветом. Сама линия становится знаком этого предела, границы, ставящей акцент на чувственной явленности сверхчувственного.

«*Плоскостность*» означает послойное проявление Абсолютного начала. Выделяются «задняя», «средняя» и «передняя» зона (планы), в пределах которых размещены элементы произведения искусства. Наглядно пространственные пласты параллельны переднему плану сцены. Отдельные зоны спокойно переходят одна в другую и разделяют картину на относительно самостоятельные и самоценные части. На переднем плане персонажи картин Ареаклассизма в большинстве случаев создают нечто подобное фризу со строго рельефным подчеркиванием форм. Пространство визуального понятия, существующего в диалектике коммуникативных действий произведения и зрителя, зачастую организуется по правилам линейной перспективы и раскрывается рядами из глубины или сверху вниз от горизонта «задней» зоны к «переднему» плану. Сама перспектива есть знак, фиксирующий явление бесконечного в наглядных формах, в иллюзорно трехмерном, объемном пространстве чувственного мира.

«*Замкнутость*» разворачивается в строгом порядке частей, тектоничности, тяготении к геометрическим формам, симметрии. Ведущие направления – вертикальное и горизонтальное; если и присутствуют движения по диагонали, то они уравновешены и сбалансированы относительно вертикальных и горизонтальных доминант. Композиция имеет четкий геометрический остов, основывается на симметричном равновесии частей. Симметрия является знаком, подчеркивающим особую торжественность явления бесконечного в конечных формах.

«*Множественность*» – относительная самостоятельность и самоценность каждого элемента визуального понятия: общее достигается гармонией относительно свободных элементов. Деталь, будучи вплетена в тектонически целостную композицию, непременно ощущается еще и как независимо функционирующий элемент множества. Очевидны и ясны не только границы отдельных частей, но и сама связь частей с целым.

«*Ясность*» означает отчетливость всех элементов визуального понятия, рождающегося в отношении зрителя с произведением искусства. Каждый элемент обозрим, его форма насколько возможно предельно прояснена, все расстояния между наглядными телами можно умозрительно измерить. Все изображенные формы доступны зрительским операционным действиям; главный мотив, как правило, помещается в самый фокус. Ясность достигается использованием контрастной светотени, способствующей наибольшей наглядности, открытости, незамутненности, отсутствию скрытого и таинственного.

Цветовое решение произведений стилевого пространства Ареаклассицизма является элементом единой системы знаков данного объект-языка. В соответствии с доминантой линии, плоскости, ограниченности и самостоятельности отдельных частей, преимущественным является использование локальных цветов, которые наполняют собою форму, ограниченную четким контуром и подчеркивают самоценность границ. Форма властвует над цветом.

Указанные композиционные знаки принадлежат области знаковых средств, связанных с *видом искусства* – живописью. Данные знаковые средства влияют и на такие специфические знаковые образования, как *жанр, тема, сюжет*. Выбор этих средств определяется возможностью с их помощью организовать коммуникацию конечного и бесконечного с преимущественной доминантой коммуникативного действия бесконечного, оплотняющего себя в пространстве предельных границ. Характеристики знакового устройства на жанровом, сюжетном, тематическом уровне всецело определяются коммуникативными задачами, решаемыми в самораскрытии визуального понятия. Соответствующие коммуникативные задачи объект-языка стилевого пространства Ареаклассицизма обуславливают в жанре «натюрморт» доминанту присутствия Божественного начала в каждом элементе вещного мира; в жанре «пейзаж» - детальный подход ко всем

фрагментам бытия природы, ибо ведущим признается пантеистический принцип растворения Бога в каждом творении; этой же коммуникативной установкой определен и жанр «портрет», где акцент делается на сотворенности человеческой природы «по образу и подобию Божиему». Жанрово-бытовая сцена представляет момент сакрализации повседневности. В исторической картине приоритетными являются темы Богоявления, демонстрации Абсолютного закона, упорядочения всего земного в соответствии со всеобщими принципами бытия. Всякий раз фиксируется принятие человеческим конечным миром того речевого хода, который делает Абсолют навстречу человеку, избирая его и наполняя чувственную человеческую оболочку свехчувственным, духовным содержанием. Человек принимает сообщение, посланное бесконечным божественным началом.

Следует подчеркнуть, что жанр, равно как тема и сюжет, определяемые этим жанром, воплощаются исключительно в живописных знаковых приемах. Ведущий принцип коммуникации совершаться непосредственно в пространстве речевой деятельности означает, что жанровые, тематические, сюжетные структуры не существуют где-то независимо от пространства художественной коммуникации, но развиваются и становятся в нем. Подобно тому, как сущность обретает свое существование в явлении, так и любой сюжет раскрывается, непосредственно участвуя (в качестве материала) в становлении визуального понятия, саморазвивающегося в процессе диалого-отношения зрителя с конкретным художественным произведением. Полных повторений одного и того же сюжета в искусстве не бывает: сюжет существует в речевом высказывании конкретного произведения изобразительного искусства, чьи речевые особенности всякий раз единичны и неповторимы. Конфликтные моменты сюжета воплощаются в цветовых и композиционных контрастах, момент сюжетного согласования — в гармоничном сочетании красочных, формальных и композиционных элементов.

Зрительские речевые операции объект-языка Ареаклассицизма способствуют самораскрытию визуального понятия, выводящего на уровень диалога-отношения конечного и бесконечного. Преимущественная направленность речевой энергии бесконечного навстречу конечному, свойственная данной коммуникативной системе, определяет зрителя находящимся в состоянии готовности к введению бесконечного в пространство собственных конечных границ. Зритель, владеющий объект-языком Ареаклассицизма, есть тот, кто своими речевыми, ответными произведению действиями раскрывает визуальное понятие в его линейности, плоскостности, замкнутости, множественности, ясности.

Зритель, как речевой субъект стилового пространства Ареаклассицизма, настроен на выполнение соответствующих операций исключительно в данном объект-языковом пространстве. Узость речевых возможностей зрителя-ареаклассициста можно позитивно истолковать как особую «элитарность». Зрительские операции, обусловленные объект-языком Ареаклассицизма, реализуют общечеловеческую потребность в акте встречи речевого сообщения, посылаемого Абсолютом в человеческий мир.

Следовательно, объект-язык стилового пространства Ареаклассицизм формирует преимущественно речевую практику бесконечного, полагающего конечное как адресата своего сообщения. Коммуникативная активность и произведения, и зрителя направлена на раскрытие визуального понятия, в котором бесконечное осуществляет речевой ход к конечному.

Объект-язык стилового пространства Ареаромантизм

Объект-язык произведения изобразительного искусства стилового пространства Ареаромантизм формируется такими композиционными знаками, как «живописность», «глубинность», «открытость», «единство», «неясность» [72, с.102-120].

«*Живописность*» – обесценивание в сфере визуального понятия значения линий, контуров, любых границ. Живописность раскрывается как «зыбкая

видимость совокупности элементов, теряющих в беспредельном и безграничном четкость очертаний» [78; с. 214]. Формы «мерно растворены в некой всепоглощающей сверхпредметности единого» [81; с.100]. Светотень здесь используется как знак потери элементами собственных границ, растворения в едином целом. Края форм не «твердые», плоскости не осязаемые, свет свободен. Контур присутствует, но он отрешается от формы, подчеркивая не ее стабильность, но динамику, переход в другое, движение, разрыв, изменение. Граница служит объединению, слиянию, сообщению отдельных элементов между собой.

«Глубинность» означает отказ от плоскости, которая является знаком конечности; прорыв в «глубину» манифестирует стремление конечного к своей противоположности – бесконечному и Абсолютному, принципиально не определимого двумерным пространством плоскости. Плоскость обесценивается, в данном объект-языке композиция определяется не отношениями «справа-слева», но «впереди-позади». Преимущественным направлением в построении визуального понятия является диагональ, обозначающая вектор движения от «переднего» плана к «задней» зоне в глубину или снизу вверх с одновременным уходом от ограниченности плоскостей, слоев, пластов. Умозрительное пространство устремляется с поверхности в глубину.

«Открытость» раскрывается как отклонения от геометрической четкости, симметричности. Произведение искусства в качестве визуального понятия проявляет себя как нечто случайное, преходящее, эпизодическое. Прямоугольность картинной рамы является ограничением тенденции открытия, а потому отрицается и затемняется; власть рамы нивелируется. Открытость означает раскрытие границ, тенденцию конечного преодолеть себя, выйти в «свое-иное» – раскрыться бесконечности.

«Единство» есть концентрация внимания на одном главном мотиве, которому подчинено все остальное в произведении. Части, слагающие целое,

не являются самостоятельными и самоценными, не могут быть отделимы, обособлены от целого. На языке стилевого пространства Ареаромантизма формируется абсолютное единство элементов, где каждая из частей существует только в единстве.

«Неясность» есть знак, значением которого является принципиальная непроясненность: части произведения пересекаются между собой, сплетаются, проявляясь как нечто динамично становящееся и меняющееся. Освещению придается намеренно иррациональный характер, светотень не определена формами, но «живет» самостоятельно, воплощая собой те невидимые силы, которые движут миром. Слиться с этими силами – желание и потребность каждого элемента, поэтому акцент переносится на преобразующую элементы стихию имманации конечного в бесконечность.

Цвет в объект-языке стилевого пространства Ареаромантизм является знаком слияния элементов в единое целое, знаком потери материальным собственным конечных границ, преодоления всего ограниченного. Колорит характеризуется тотальностью, смешением цветов. Цвет управляет формой, растворяя ее в целом, не имеющем пределов.

Жанр, тема, сюжет произведения изобразительного искусства, определяемые объект-языком стилевого пространства Ареаромантизм, также находятся в едином знаковом поле. Коммуникативные задачи объект-языка стилевого пространства Ареаромантизма обуславливают в жанре «пейзаж» слитность всех природных элементов в единое целое, что означает неразложимость Божественного на составные элементы, необходимость покинуть всякую предметную определенность; пейзажи часто характеризуются общим состоянием смятения, в котором пребывает земной сотворенный Богом мир, желающий покинуть греховную отчужденность от Бога и войти в отношение со-бытия. Подобная коммуникативная установка определяет и жанр «портрет», где акцент делается на высокую степень духовности изображенного человека, готового слиться с Духом, преодолев

земную брэнность. Исторический жанр, как правило, связан с темами взволнованного, сложного движения человека навстречу Божественному, Высшему закону, само присутствие Которого затемнено и не явлено, что отмечает поиск особым драматизмом, а ищущего – вечной неутоленностью.

Объект-язык зрителя стилевого пространства Ареаромантизм также находится в единстве с программой речевых операций, совершаемых произведением и служащих процессу самораскрытия визуального понятия, в котором совершается выход на уровень встречи конечного и бесконечного через обесконечивание конечного. Зритель содействует про-изведению визуального понятия в его «живописности», «глубинности», «открытости», «единстве», «неясности». «Элитарные» операции зрителя на языке Ареаромантизма реализуют потенциальную необходимость для человечества владеть речевой техникой активного движения от своего брэнного и земного бытия к высшей духовности горнего мира.

Следовательно, объект-язык стилевого пространства Ареаромантизм формирует преимущественно речевую практику конечного, полагающего бесконечное как адресата своего сообщения. Коммуникативная активность и произведения, и зрителя направлена на раскрытие визуального понятия, в котором конечное осуществляет речевой ход к бесконечному.

*Принципы объект-языковой структуры
художественных высказываний*

В каждой из двух объект-языковых систем коммуникация строится исходя из противоположных принципов. В объект-языковой системе Ареаклассицизма преимущественно содержится программа речевого действия бесконечного, совершению которого способствуют речевые операции произведения и зрителя. В объект-языковой системе Ареаромантизма в качестве приоритетной заложена программа речевого действия конечного, раскрывающаяся в ходе становления визуального понятия. Диалог-отношение предполагает взаимную коммуникативную

активность обеих сторон-участников. Уникальный объект-язык высказываний, встреча которых совершается в общении произведения изобразительного искусства и зрителя, представляет собой синтез двух противоположно направленных коммуникативных действий.

В каждом произведении соприкасаются речевые операции как бесконечного, стремящегося войти в пространство конечной явленности, так и конечного, направляющего свою коммуникативную энергию на обретение сущности своего бытия в бесконечном. Комплекс зрительских операций в каждом случае включает в себя способность как замыкать Абсолютное в границах предельной ясности чувственного явления, так и растворить собственные пределы в соединении с бесконечным как «своим-иным». Лишь осознав присутствие Абсолютного в своем существе, человек оказывается способен совершить ответный шаг. И наоборот – лишь ощущая потребность в совершении речевого хода к Абсолюту, человек постигает знаки той речи, которую Абсолютное направляет к нему.

Произведения, являющиеся стилевыми образцами того или иного стилового пространства, содержат доминанту одного из обозначенных коммуникативных векторов, не будучи в то же время лишены противоположного речевого хода. Но встреча высшего коммуникативного уровня, основание для которой создает диалог-отношение произведения искусства и зрителя, тем не менее, стремится к отношению полного равенства сторон, их абсолютного слияния. Это стремление обусловлено движением системы визуальных понятий, в котором находит удовлетворение та изначальная коммуникативная потребность, которая движет человеческим бытием. В процессе своего самодвижения система визуальных понятий обретает точки гармоничного пересечения, в которых возникают *шедевры* изобразительного искусства. Объект-язык шедевра предполагает полное сосуществование двух коммуникативных тенденций: движения конечного и бесконечного навстречу друг другу характеризуются равной степенью

активности. Объект-языковая программа речевого поведения зрителя, вступающего в диалог-отношение с шедевром изобразительного искусства, характеризуется «демократичностью», ибо разворачивается как преимущественно общечеловеческие речевые практики, не требующие особой подготовки и настроенности на определенный тип коммуникативного действия.

Подводя итог, можно сказать, что объект-языком художественной коммуникации является та общая коммуникативная схема, совершение которой обеспечивает самодвижение визуального понятия. Данная коммуникативная схема, подразделяющаяся на два основных типа в соответствии со степенью коммуникативной активности одного из речевых партнеров высшего уровня художественной коммуникации (конечное и бесконечное начала), в равной мере определяет программу речевых операций как произведения изобразительного искусства, так и зрителя.

Субъект-языки произведения изобразительного искусства и зрителя

Объект-язык бытийствует как система правил, общих для произведений изобразительного искусства стилевых пространств Ареаклассицизма и Ареаромантизма. Общая схема коммуникации получает единичное проявление в субъект-языковом потенциале каждой из сторон. Субъект-язык каждого зрителя и каждого произведения придает объект-языковой коммуникативной программе статус явления.

Субъект-язык есть система семиотических, синтаксических и прагматических правил, уникальная для каждого конкретного субъекта художественной коммуникации. Знаки субъект-языка определяются не объективными значениями, но индивидуальными смыслами, которыми обладает знак для говорящего.

Субъект-язык произведения изобразительного искусства есть уникальная знаковая форма реализации функции посредника, коммуникативная способность быть «мостом» диалога-отношения для каждого конкретного зрителя: все языковые средства, использованные знаки организованы так, чтобы зритель оказался способен пройти по всем уровням предлагаемого диалога-отношения.

Субъект-язык зрителя – это уникальная способность ответить на коммуникативное действие произведения искусства, индивидуальная речевая способность зрителя «пройти» по тому «мосту», который предлагается произведением. Это прохождение может быть сопряжено с индивидуальными особенностями, обусловленными памятью о предыдущих коммуникативных актах с другими художественными произведениями. Специфика субъект-языкового потенциала зрителя позволяет актуализировать потенциал различных статусов визуального понятия. Обладание зрителем духовностью высшего уровня способствует реализации визуального понятия в его символическом статусе.

Следовательно, субъект-язык произведения изобразительного искусства и зрителя в качестве участников художественной коммуникации раскрывается как единичное моделирование общей коммуникативной системы, которая образована взаимной встречей речевых операций коммуникантов высшего уровня диалога-отношения – конечного и бесконечного.

Диалектика объект-языка и субъект-языка в речевой деятельности участников художественной коммуникации

Каждый из субъектов художественной коммуникации входит в пространство речевого общения как диалектическое единство субъект-языка и объект-языка. С одной стороны, организация знаков, составляющих высказывания в конкретном акте художественного диалога-отношения, всегда субъективна, но с другой стороны, необходимость соблюдения

ведущих правил объективной коммуникативной системы сохраняется как обязательное условие достижения искомого результата акта художественной коммуникации – становления визуального понятия.

Диалектика объект-языка и субъект-языка приводит к тому, что потенциальная языковая модель начинает действовать: конкретное произведение становится посредником в отношении конечного и бесконечного для конкретного зрителя. Таким образом происходит движение всей системы изобразительного искусства.

Проведенное исследование коммуникативных возможностей произведения изобразительного искусства и зрителя, входящих в пространство художественного диалога-отношения позволило выявить основание языкового единства партнеров художественной коммуникации, в качестве которого выступает самодвижущаяся система визуальных понятий. Данная система организует общее языковое поле, определяющее конкретные речевые операции произведения и зрителя. В триадической системе порождения высказывания, возникающего в пространстве речевой деятельности, объект-язык имеет приоритетное значение, ибо является источником языковой общности, необходимой для первой фазы самодвижения визуального понятия. Объект-язык художественной коммуникации понимается как общая коммуникативная схема. Объект-язык изобразительного искусства определяется сосуществованием двух основных коммуникативных систем: объект-язык стилового пространства Ареаклассицизма и объект-язык стилового пространства Ареаромантизма. Общность объект-языков является основанием языкового единства зрителя и произведения изобразительного искусства. Субъект-языки произведения изобразительного искусства и зрителя определяются коммуникативной способностью конкретного произведения и конкретного зрителя реализовать посредническую миссию взаимоотношения конечного и бесконечного.

2.3. Правила коммуникации в сфере художественной культуры

Исследование языковых возможностей произведения изобразительного искусства и зрителя как участников художественной коммуникации, позволяет выйти на уровень анализа правил диалога-отношения данных коммуникантов. Диалог-отношение между произведением и зрителем направлен на идеалообразование, составляющее основу художественной культуры. Идеалом, обеспечивающим развитие художественной культуры, является визуальное понятие, которое становится в ходе общения зрителя с произведением изобразительного искусства. Главной задачей данного параграфа исследования является изучение закономерностей процесса самодвижения визуального понятия.

Для того чтобы постичь специфику реализации каждого из уровней коммуникации в сфере изобразительного искусства, приводящей к становлению идеалов художественной культуры, необходимо исследовать правила непосредственного акта диалога-отношения зрителя с произведениями изобразительного искусства.

Изучение механизма художественной коммуникации невозможно осуществить в ходе абстрактных рассуждений. Моделирование процесса отношения зрителя с конкретными произведениями изобразительного искусства позволит продемонстрировать специфику всех этапов художественного диалога-отношения. Наиболее корректным представляется моделирование этапов художественной коммуникации как диалога зрителя с различными произведениями, каждое из которых максимально ясно и полно раскрывает специфику художественного общения конкретного коммуникативного этапа. Поэтапное моделирование раскроет правила самодвижения визуального понятия.

Важно понимать, что разделение процесса саморазвития визуального понятия на отдельные этапы является научным аналитическим ходом, в

действительном акте диалога-отношения зрителя и произведения имеющем единую и неделимую структуру. Но данная аналитическая операция необходима для познания внутреннего механизма процесса художественной коммуникации.

Правила эталонной схемы речевого действия, предлагаемой зрителю произведением изобразительного искусства. Материальный и индексный статусы визуального понятия

В качестве модели первой фазы диалога-отношения зрителя и произведения изобразительного искусства, реализующей саморазвитие визуального понятия в материальном и индексном статусах, выбран процесс коммуникации зрителя с живописным произведением «Цирк» (илл. 1) французского художника-неоимпрессиониста Жоржа Сёра. Выбор данного произведения обусловлен следующими обстоятельствами. Метод пуантилизма (другое название – дивизионизм), изобретенный Ж. Сёра, обобщил достижения живописи всех предшествующих времен. Пуантилизм Ж. Сёра является научным методом, представляющим сам принцип живописного творчества. Метод Ж. Сёра концентрирует внимание прежде всего на самой живописной поверхности, что позволяет понять заразительность хода произведения изобразительного искусства, первичного по отношению к действию зрителя. Заставляя своего зрителя специально задерживаться и рефлексировать над тем этапом художественной коммуникации, который обычно легко преодолевается, пуантилизм тем самым полагает процесс означивания совершающимся не в области абстрактного обобщения, а непосредственно сопряженным с красочной поверхностью. Знаки обретают свое значение в конкретике употребления и составляют неразрывное единство материальной и нематериальной природы. Моделирование самого процесса художественного творчества, с одной стороны, привлекает зрителя к непосредственному соучастию и

сотворчеству, а с другой стороны, способствует утверждению диалогического мироотношения в целом.

Важно заметить, что техника пуантилизма лишь усиливает диалогический характер, в котором становится визуальное понятие, но подобным свойством отличается процесс взаимодействия зрителя с произведениями изобразительного искусства любых стилей и направлений: холст всегда покрыт отдельными мазками, из которых при участии со зрителем начинает формироваться целое.

Диалог-отношение с произведением пуантилизма «Цирк» наиболее полно раскрывает специфику первой фазы художественной коммуникации. Согласно главному правилу художественного общения, произведение искусства является адресантом - речевым субъектом, начинающим диалог.

Материальный статус визуального понятия является первой фазой процесса самораскрытия нового качества отношения зрителя и художественного произведения. Данный статус образуется при помощи пересечения-встречи следующих речевых операций произведения изобразительного искусства и зрителя, как субъектов художественной коммуникации.

Речевые операции произведения изобразительного искусства «Цирк», обеспечивающие формирование материального статуса визуального понятия

1. Первое сообщение, направляемое произведением «Цирк» зрителю, определяется *техникой*, в которой выполнена данная работа. Точечная манера пуантилизма представляет все пространство холста целым, нерасчлененным на отдельные формы и образованным сочетанием множества цветных точек. Сочетание точек - элементарных ячеек, подобных друг другу по размерам и форме, на которые разложено произведение на материальном уровне, отличается внутренней упорядоченностью. В то же время целое пребывает в неустойчивом

состоянии, будучи разделенным на бесконечное множество элементов – своеобразных атомов.

2. Цветовое решение определяет собой два основных высказывания, направляемых зрителю. Во-первых, каждая из точек является носителем локального цвета. Локальные цвета положены непосредственно рядом друг с другом, в соответствии с техникой «оптической смеси» и принципом «одновременного контраста дополнительных цветов». Рядоположенные локальные цвета представляют взаимные противоположности. В основу цветового решения элементарных ячеек произведения «Цирк» положен принцип контраста желтого и синего, оранжевого и фиолетового.
3. Колорит произведения «Цирк» отличается доминантой желтого и оранжевого цветов, составляющих общий тон всех элементов композиции, - это второе сообщение на уровне цвета, которое посылается зрителю произведением «Цирк».
4. Композиционная доминанта диагонали, восходящей слева направо вверх, и противоположная ей нисходящая справа налево вниз - организуют собой всю композиционную структуру произведения.
5. Большой формат произведения (186x151,4 см) также является специфическим знаком, которым произведение «Цирк» начинает организацию диалога со зрителем.

*Речевые операции зрителя произведения изобразительного искусства
«Цирк», обеспечивающие формирование материального статуса
визуального понятия*

Каждое из высказываний произведения «Цирк» ориентировано на определенную эталонную реакцию зрителя данного произведения.

1. Зритель собирает отдельные элементы-точки в единое целое, рефлектируя над своей ролью в процессе формирования нового качества, которое не

существует без его участия. Формы, отчленение форм от фона не просто строятся в совместном действии зрителя с красочной поверхностью. Зритель выполняет программу синтезирования целого, состоящего из разрозненных элементов.

2. Зритель образует новые цветовые сочетания при оптическом смешении локальных противоположных цветов. Зритель исполняет предложенную программу образования нового качества в результате единения противоположностей.
3. Зритель под воздействием цветовой доминанты произведения «Цирк» развивает программу активного, деятельного, возбужденного, радостного соучастия.
4. Зритель определяет доминирующие диагонали как модель «входа» (справа налево вниз), провоцирующую со стороны зрителя активную «встречу» «входящего», и модель «победы» (слева направо вверх), провоцирующую желание динамичного движения по победоносному пути.
5. Зритель раскрывается произведению, большие размеры которого обнаруживают качество подобия, соразмерности зрителю, что способствует восприятию площадки диалога как комфортной для общения. Зритель соблазняется входом в пространство диалого-отношения, раскрытого ему.

*Характеристика визуального понятия
материального статуса*

Визуальное понятие, представляющее собой итог художественной коммуникации первой фазы диалога зрителя и произведения изобразительного искусства, смоделированного с помощью анализа общения с произведением пуантилизма «Цирк» Ж. Сёра, можно охарактеризовать следующим образом.

Визуальное понятие в начале процесса своего становления формируется в условиях доминирования речевых операций произведения искусства. Главной задачей посылаемых произведением высказываний на этом этапе является провокация ответной речевой реакции зрителя. Зритель осуществляет эталонную речевую операцию, программируемую произведением. Процесс соучастия зрителя определяется не случаем, но определенной закономерностью. Произведению необходим не всякий зритель, но зритель именно этого произведения, способный на диалог-отношение, готовый к дальнейшим действиям, направленным на самораскрытие визуального понятия во всех статусах. Высказывание адресовано идеальному адресату. Конкретный зритель может в большей или меньшей степени соответствовать своими действиями программе эталонного ответа. Произведение искусства, испытывая потребность в эталонном собеседнике, стремится преобразить конкретного зрителя, вызвав в нем речевую способность, близкую к идеальной.

Эталонные действия оказываются адекватным образом претворенными в конкретные зрительские действия, потому как обладают всеобщим характером. Независимо от своих индивидуальных характеристик, зритель произведения «Цирк» выполняет всеобщую программу собирания целого из отдельных точек. Эти операции потому могут быть обозначены как всеобщие, что активизируют потенцию соучастия в каждом зрителе, который открывается, обнаруживая произведение говорящим непосредственно с ним. Благодаря технике пуантилизма зритель входит в диалог-отношение с произведением «Цирк», уже потенциально готовый к дальнейшему продвижению в ходе раскрытия визуального понятия, которое поможет обеспечить коммуникацию высшего уровня.

Визуальное понятие материального статуса характеризуется формированием тотального знакового пространства, еще не расчлененного

на отдельные знаки, но формирующего сам принцип устройства речевой деятельности как произведения, так и зрителя.

Наличие материального статуса визуального понятия фиксирует потенциальную знаковость вещественного уровня устройства произведения искусства. Источником формирования визуального понятия является сама поверхность холста с красками. Более того, все дальнейшие фазы самодвижения визуального понятия уже содержатся здесь. В дальнейшем развиваясь и обнаруживая свою знаковую природу более очевидным образом, визуальное понятие уже содержится во всей своей полноте в первом, материальном статусе своего проявления. Высший коммуникативный итог, на котором Человек станет собеседником Абсолютного в его бесконечной разложимости на мельчайшие атомы, в его вечной борьбе противоположностей, собираемой в единое целое при участии человека, соучаствующего на равных в диалоге со Вселенной, разворачивается из материального статуса визуального понятия, на котором все уже пребывает в явленности, еще не будучи отрефлексированным.

Визуальное понятие материального статуса, сформировавшееся в отношении зрителя с произведением «Цирк», и определяемое как «соучастие», «динамическое становление», «устремление», «встреча входящего», в дальнейшем будет идти лишь по пути все большей детализации и конкретизации. Но на уровне материального статуса визуального понятия оно уже заявлено во всей своей полноте.

Модель становления *визуального понятия индексного статуса* можно построить в ходе дальнейшего анализа специфики коммуникации зрителя с произведением «Цирк» Ж. Сёра.

*Речевые операции произведения изобразительного искусства «Цирк»,
обеспечивающие формирование индексного статуса
визуального понятия*

Индексный статус визуального понятия характеризуется дифференциацией нерасчлененного на материальном уровне знакового целого на отдельные знаки.

1. Размеры и расположение фигуры персонажа на переднем плане направляют зрителю высказывание, знаки которого обладают значением «соответствия» размерам и расположению фигуры находящегося перед картиной зрителя.
2. Действия данного персонажа сообщают зрителю программу радостного и внимательного наблюдения, а также приоткрывания прежде сокрытого и, одновременно, закрывания открывшегося.
3. Персонаж на переднем плане наделен такими атрибутами, как: маска и костюм клоуна; занавес в руке. В речевую программу действия зрителя этим знаком вводятся операции посредничества, репрезентированного ролью клоуна, а также стояния на границе игры и действительности, вовлечения в диалог.
4. Клоун на переднем плане подобен изображениям клоунов на арене, обладающих сходными масками, что формирует речевой ход установления взаимосвязи между отдельными знаками целого и провоцирует погружение в диалог-отношение с произведением.
5. Занавес на переднем плане подобен по ведущим диагональным очертаниям занавесу на заднем плане, что также затягивает в пространство диалога.

Речевые операции зрителя

произведения изобразительного искусства «Цирк», обеспечивающие формирование визуального понятия индексного статуса

1. Фигура персонажа на переднем плане образует «зрительскую нишу»: голова, шея, плечи подошедшего к картине зрителя оказываются именно на уровне головы, шеи, плеч клоуна. Данная фигура является знаком обретения зрителем своего места, роли в диалоге.

2. За ролью клоуна закреплена определенная программа идеального поведения: действия, совершаемые клоуном, автоматически становятся действиями зрителя в качестве соучастника. Соответственно, зритель внимательно смотрит туда же – вверх – на представление. Персонаж смеется, что усиливает программу радостного наблюдения, уже снятую зрителем на уровне цветовой доминанты теплого тона, переданного оранжевым цветом. Наличие отодвигаемого или задвигаемого занавеса работает на понимание наблюдателя происходящего как активной стороны, своим присутствием дающей целостность событию. Занавес и свобода действия с ним указывают на существование как минимум двух пространств в картине: за занавесом и перед ним. В схожей ситуации находится и зритель картины «Цирк», уже отождествивший себя с этим клоуном: он одновременно внутри пространства художественного диалога, и вне его – в зале музея.
3. Вслед за персонажем на переднем плане (клоуном), уже отождествленным зрителем с собой благодаря использованию произведением соответствующих средств, зритель «одевает» на себя маску, которая подчеркивает особую значимость бытия в двух пространствах. Маска и костюм клоуна «одевает» зрителя в одежды такого участника представления, который всегда стоит на границе между зрительным залом и актерами, занимающимися творчеством.
4. Обнаружение на арене клоунов, аналогичных тому персонажу, выполнение функций которого взял на себя зритель, затягивает зрителя вглубь совершаемого диалогического действия. Он умоглядно переносит себя в центр арены.
5. Соотнесение занавесов на переднем и на заднем плане обнаруживает зеркальность организации площадки диалога. Ряды стоящих зрителей в проеме входа перед занавесом на заднем плане в некотором смысле являются зеркальным отражением того ряда зрителей, который стоит

перед картиной. Игровая площадка замыкается на себя, препятствуя выходу за пределы этой заразной, затягивающей площадки диалого-отношения. Это – дополнительный знак-проводник, соблазняющий зрителя войти в художественный диалог уже не сторонним наблюдателем, но равноправным партнером, владеющим языком взаимодействия.

*Характеристика визуального понятия
индексного статуса*

При раскрытии индексного статуса визуального понятия зритель, хотя и идет по схеме эталонного действия, намеченной произведением, тем не менее, обнаруживает способности к самостоятельным речевым ходам. На последней фазе реализации индексного статуса это позволяет перейти к совершению зрительских действий уже в качестве речевого партнера.

На индексном уровне общее знаковое пространство дробится на отдельные знаки. Знаки формируются только в процессе отношения зрителя и произведения изобразительного искусства. Знаковое значение определяется его динамической реализацией, его функционированием в пространстве диалога. Значение знака разворачивается как взаимная программа поведения участников коммуникации в отношении друг друга, реализация которой означает достижение коммуникацией требуемого результата образования нового качества – итога коммуникации.

Специфической особенностью знаков-индексов является обнаруживаемая в них тенденция к синтезированию. На этапе формирования индексного статуса визуального понятия определяется относительно самостоятельное значение актуализируемых знаков, что предшествует образованию знаковой целостности в процессе развития иконического статуса визуального понятия.

Правила объект-языкового взаимодействия зрителя и произведения изобразительного искусства. Иконический статус визуального понятия

Начальная фаза художественной коммуникации вводит партнеров в диалог-отношение: произведение провоцирует своими речевыми действиями зрителя к ответной речевой активности. Следующий за этим этап художественной коммуникации можно охарактеризовать как действия относительно равноправных *речевых партнеров*. Равноправие обусловлено речевым функционированием и произведения изобразительного искусства, и зрителя в *единой объект-языковой коммуникативной системе*.

Если заразительность первичного этапа художественной коммуникации была представлена на модели общения зрителя с произведением пуантилизма «Цирк», позволившем зафиксировать внимание на потенциальной знаковости материальной природы произведения искусства, в общении с вещным слоем которого уже начинается формирование визуального понятия, то для дальнейшего моделирования художественного диалога требуется иное произведение. Наиболее полно модель объект-языкового аспекта взаимодействия речевых партнеров раскроется в отношении с таким произведением изобразительного искусства, уникальный объект-язык которого в большей степени приближен к общей речевой программе одной из двух глобальных объект-языковых систем.

В качестве модели коммуникативного взаимодействия зрителя и произведения изобразительного искусства на объект-языковом уровне выбран процесс диалога-отношения с произведением «**Ринальдо и Армида**» (илл. 2) Никола Пуссена. Стиль классицизм наиболее точно соответствует объект-языковому полю стилевого пространства Ареаклассицизм, а все произведения Н. Пуссена можно назвать стилистическими образцами данной объект-языковой системы.

Владение обоими речевыми партнерами художественной коммуникации объект-языком стилевого пространства Ареаклассицизма является условием

дальнейшего самораскрытия визуального понятия. Примечательно, что Н.Пуссен в своей теории изобразительного искусства оговорил необходимость партнерского владения зрителем и произведением искусства единым языком. «Нужно пользоваться одними и теми же средствами как для того, чтобы правильно о <...> вещах, обладающих совершенством [произведениях искусства] судить, так и для того, чтобы хорошо их делать» [137, с.267]. Единство программы создания произведений и суждения о них обеспечивается единством объект-языковой схемы речевых операций произведения искусства и зрителя в процессе художественной коммуникации.

Объект-языковая компетентность произведения «Ринальдо и Армида» включает в себя способность к речевой актуализации таких знаков, как «ясность», «плоскостность», «линейность», «замкнутость», «множественность», составляющих основу для знаков темы, сюжета, жанра и реализующих коммуникативную модель преимущественного явления бесконечного в конечных формах.

Объект-языковая компетентность зрителя произведения «Ринальдо и Армида» складывается из владения языком композиционных знаков стилевого пространства Ареаклассицизма, способности к рациональной рефлексии, знания античной мифологии, литературного произведения Т.Тассо «Освобожденный Иерусалим».

Можно различать несколько основных этапов формирования иконического статуса визуального понятия.

Первый этап характеризуется постепенным переходом от расчлененности индексных знаков к их объединению в целостную икону, в которой значение каждого знака обусловлено синтаксическими правилами взаимодействия знаков между собой.

Встраивание знаков-индексов в единую систему изображения – икону, - происходит согласно той схеме действия, которая предложена на

материальном уровне визуального понятия. В ходе развития материального статуса был задан общий принцип устройства композиции, цветового и графического решения и т.п.

Икона, т.е. целостное изображение, слагается в ходе встречи речевых операций сторон диалога-отношения, в котором также первый ход производит произведение, провоцирующее зрителя к речевому партнерству.

Второй этап коммуникации произведения изобразительного искусства и зрителя в качестве речевых партнеров характеризуется раскрытием ряда иконических уровней, последовательно кристаллизующих целостное значение изображения.

Третий этап включает в себя постепенное наполнение знаковых иконических значений личностными смыслами, что уже свидетельствует о начале новой фазы процесса непрерывного саморазвития визуального понятия.

На иконическом уровне объединяются в единое целое такие знаки-индексы, как «колесница», «возницы», «кони», «облака», «деревья», «колонна», «лежащий мужчина», «женщина», «дети», «старец», «сосуд с водой».

Речевые действия произведения изобразительного искусства

«Ринальдо и Армида», способствующие раскрытию

иконического статуса визуального понятия

1. Первичный уровень объединения знаков-индексов, на котором обнаруживается единый принцип сосуществования и взаимопроникновения земного и небесного пространств, сохраняет, тем не менее, знаковые элементы в их разрозненности, ибо не проясняет назначение каждого отдельного знака в контексте целого.
2. Иконическая целостность, предлагаемая произведением «Ринальдо и Армида», определяется античной мифологией. Целостное значение

группы третьего плана, сформированное знаками «небесные кони», «золотая колесница», круговой контур группы возниц, понимается как «путь Солнца», «путь времени», «путь жизни», управляемой божественными силами, согласно античной мифологии. От группы третьего плана по основным диагоналям композиции, поддерживаемым взглядами, позами возниц колесницы, происходит нисхождение. На способ взаимосвязи небесного и земного пространств указывают основные знаки объект-языковой системы Ареаклассицизма.

- *«Плоскостность»*: из глубины третьего плана происходит «движение» на плоскость переднего плана, образованного лежащей человеческой фигурой. Общая доминанта «изливания» поддерживается в правой группе переднего плана: изображение потока лучей Солнца сменяется изображением потока воды из сосуда старца и изо рта мальчика.

- *«Ясность»*: облачный туман к переднему плану сменяется просветлением: земной мир ясно освещен божественными солнечными лучами.

- *«Замкнутость»*: диагонали нисхождения уравниваются вертикалями деревьев, с одной стороны, и изображением колонны, с другой, а также горизонталью переднего плана, образованной изображениями тканей, человеческих фигур, лежащего оружия. Образующая устойчивая треугольная композиционная схема служит знаком того, что божественная энергия в полной мере обретает свое чувственное явление в формах, избранных здесь для ее воплощения.

- *«Линейность»* и *«множественность»*: контуры фигур высвечены на темном фоне, что подчеркивает самостоятельную значимость каждого отдельного элемента целого, в равной мере освещенного и наполненного силой Солнца.

- В результате объединения всех композиционных знаков сцена предстает как постепенное изливание божественной энергии все видящего

бога Солнца Гелиоса в земное пространство человеческого мира. Божественное является, постепенно просветляя себя, двигаясь на плоскость, в пространство земного мира переднего плана, определяя себя в границах линейно очерченных, самостоятельных элементов, являющихся воплощением действующих Божественных сил.

Речевые действия зрителя

*произведения «Ринальдо и Армида», способствующие раскрытию
иконического статуса визуального понятия*

1. Зритель, как речевой партнер произведения «Ринальдо и Армида», устанавливает взаимосвязь божественного и человеческого пути. Античный миф является указанием на целостную античную религиозную систему, в свою очередь выступающей знаком веры в постоянное присутствие Бога в каждом элементе природы и в каждом мгновении человеческой жизни, в управляемость человеческой жизни Божественными силами. Умственное рефлексивное усилие, предпринимаемое зрителем, программируется изображенным физическим усилием женщин-возниц, которые останавливают Божественных коней, стремящихся продолжить свой бег. Представленная остановка бега Божественной колесницы, как высказывание иконического уровня, посылаемое произведением, встречается с ответным высказыванием зрителя, который «останавливается» и проводит рефлексию над значением Божественного в человеческой жизни. Цикличность солнечного пути определяет собой развитие Вселенной, и человеческая жизнь является неотъемлемой частью этого развития. Движение света из смутной глубины облаков на поверхность переднего плана - человеческой земной жизни, как ее постепенное освещение, соотносится со встречным коммуникативным ходом зрительского просветления. Соответственно, зритель произведения

«Ринальдо и Армида» делает шаг в раскрытии визуального понятия иконического статуса: человеческая жизнь во власти Божественного, освещена Божественным светом. Причем именно Божественное входит на площадку человеческого, земного, делая первый коммуникативный ход.

2. Связка следующего иконического уровня визуального понятия раскрывается зрителем благодаря знанию сюжета литературного произведения, использованного Н. Пуссеном при создании картины «Ринальдо и Армида» - поэмы «Освобождение Иерусалима» Торквато Тассо. Сюжет поэмы определяется ответный ход человеческого начала, находящегося во власти божественных сил. Главный конфликт того момента сюжета, который избран Н. Пуссеном, постигается в значениях противостояния мужского и женского, рационального и чувственного, пассивного и активного начал. Кроме того, литературный сюжет указывает на религиозный подтекст конфликта – противостояние истинной христианской веры, персонифицированной крестоносцем Ринальдо, и соблазнами «неверной» волшебницы Армиды, отвращающей воина Христова от пути истинного.
3. Композиционная организация группы среднего плана своим динамическим построением по восходящей диагонали «победы» провоцирует к активному разрешению конфликта.
 - Преодоление изображенной ситуации противостояния поддерживается и сюжетом поэмы, согласно которому Ринальдо выйдет из плена чувственных страстей и, вернувшись в войско, совершит свой христианский долг – освободит Иерусалим.
 - Путь будущего восхождения героя произведения по пути истинному обозначен при помощи аналогии между фигурой бездействующего воина и пустой остановившейся колесницей. Колесница предназначена для Ринальдо, она есть знак его будущего пути. Борьба между чувством и долгом остановила на миг человеческую жизнь, но

божественная предопределенность уже уготовила путь вознесения к истине, заключающейся в согласии человеческого и божественного начал.

- Кроме того, будучи позиционным отражением активно действующего Бога Реки, персонификации Божественного закона, изображение крестоносца Ринальдо наделяется значением потенциальной силы, готовности к пробуждению в разумном, моральном, религиозном смысле.

- Изображение шлема Ринальдо, имеющего значение потенциального сосуда для Божественной влаги, также указывает на сопряжение данных персонажей, и, следовательно, открытость рыцаря к исполнению своего Божественного предназначения в будущем.

4. Отстраненную позицию, располагающую к рефлексии над вечным законом организации бытия, занимает изображение старца - Бога реки, раскрывающегося в значении стоического мудреца, демонстрирующего программу созерцательного отстранения, возвышения над конфликтами жизни и постижения власти божественного закона. Отсутствие всего временного и суетного в изображении данного персонажа, чем объясняется его обнаженность, внутренняя самопогруженность и созерцательность, дает зрителю возможность сделать завершающий ход в развитии сюжета Ринальдо и Армида. Воды из сосуда стоического мудреца изображены текущими в сторону, обратную движению стрелы амура, и это означает, что чувственная победа будет не вечной, - все преходяще, как течение воды. Но движение между стихией страсти и разумным долгом составляет основу движения данного персонажа, что визуализировано в противостоянии изображений дерева и колонны - вертикальных границ, параллельных граням холста, которые примиряют противоборствующие диагонали внутреннего развития человеческой жизни. Без необходимой борьбы с соблазнами плоти нет и победы Духа,

поэтому шлем, как сосуд жизни Ринальдо, вновь наполняется Божественной энергией, он снова готов к сопротивлению и победе.

Важно отметить, что выполнение схемы действия истинного Христова рыцаря произведение «Ринальдо и Армида» предуготовляет не для Ринальдо, который в остановленный произведением момент времени пребывает в состоянии еще не реализованной возможности, но исключительно и только – для зрителя данного произведения, который единственный оказывается способен осуществить этот «рыцарский подвиг». Так значения изображения наполняются личностными смыслами, что демонстрирует зрителю возможности дальнейшего коммуникативного движения, непосредственно не связанного с иконическим уровнем.

Характеристика иконического статуса

визуального понятия

Ведущим правилом художественной коммуникации процесса самодвижения визуального понятия иконического статуса является переход к взаимодействию зрителя и произведения изобразительного искусства на объект-языковом уровне. Данный этап коммуникации предполагает взаимную активность сторон отношения, действующих в качестве речевых партнеров. Произведение искусства по-прежнему является катализатором диалога, но соучастие зрителя становится более осозанным. Речевые партнеры художественной коммуникации в своих операциях осуществляют общую коммуникативную программу языка стилевого пространства Ареаклассицизма. Зритель и произведение искусства, действуя как речевые партнеры, направляют друг другу объект-языковые операции общего характера.

Иконический статус саморазвития визуального понятия реализуется через объединение дифференцированных индексных знаков в системы разного уровня обобщения. Значение каждого индексного знакового элемента

контекстно расширяется за счет функционирования синтаксических правил взаимосвязи знаков и характеризуется его назначением в создании знакового целого. Владение единой коммуникативной системой объект-языка стилевого пространства Ареаклассицизма позволяет произведению «Ринальдо и Армида» и его зрителю строить диалог-отношение в ходе реализации значений таких базовых знаков данной объект-языковой системы, как «замкнутость», «множественность», «ясность», «линейность», «плоскостность». Иконическая целостность знаков образуется за счет синтаксического объединения ряда индексных знаковых компонентов. Каждый индексный знак, сопряженный с индивидуальным самостоятельным значением, вовлекаясь в целостную систему, контекстно расширяет свое значение, которое приобретает характер назначения в создании целостного знака. Объединение знаков обусловлено соответствием обозначенным ключевым композиционным принципам. Визуальное понятие – процесс и результат отношения зрителя и произведения «Ринальдо и Армида», на иконическом уровне становится в следующих операциях. Божественное является, постепенно просветляя себя из тумана неопределенности, «нисходя» в пространство земного мира переднего плана, определяя себя в границах линейно очерченных, самостоятельных элементов, являющихся воплощением действующих Божественных сил. Этот первичный ход провоцирует ответное человеческое движение к Божественному, которое на иконическом уровне реализуется в ходе раскрытия конкретного сюжета.

Художественная коммуникация зрителя с произведением изобразительного искусства в ходе формирования иконического статуса визуального понятия приводит к реализации диалога-отношения в аспекте «конечное – конечное». Зритель преимущественно находится в процессе общения с «родителями» произведения искусства: автором, эпохой создания, сюжетом и т.п. В отношении картины «Ринальдо и Армида» таковыми являются: сюжет, основанный на литературном произведении Т. Тассо

«Освобожденный Иерусалим», мировоззренческая позиция Н. Пуссена, его взгляды на искусство, специфика мироотношения XVII века в Западной Европе и пр. Данный коммуникативный уровень обеспечивается формированием единства *значений* высказываний, направляемых речевыми партнерами друг другу, и встречающихся в пространстве диалога-отношения. Но процесс общения постепенно начинает субъективироваться, значения постепенно обретают смысловую определенность, что вызывает потребность обеих сторон диалога к выходу за пределы объект-языкового взаимодействия.

Иконический уровень не удовлетворяет ограниченностью конкретным сюжетом, героями, событиями; пределами законченного изображения. Новый коммуникативный уровень в процессе общения с произведением «Ринальдо и Армида» может быть достигнут за счет последующих процессов в самораскрытии визуального понятия. Идеальный зритель, входя в речевое партнерство с произведением «Ринальдо и Армида» в выполнении ведущей коммуникативной программы, способствует самораскрытию визуального понятия, полагающего человека подвластным Божественному вечному закону и в качестве ответного действия проводящим разумную рефлекссию над устройством *собственной* жизни в соответствии с этим Высшим Порядком. Таким образом, художественная коммуникация с необходимостью переходит к новой фазе самодвижения визуального понятия.

***Правила субъект-языкового взаимодействия. Символический статус
визуального понятия***

В качестве модели новой фазы художественной коммуникации выбран процесс диалога-отношения зрителя и произведения изобразительного искусства «**Крик**» (илл. 3) норвежского художника Эдварда Мунка.

Выбор картины «Крик» для анализа заключительного этапа самодвижения визуального понятия обусловлен возможностью наиболее

наглядно показать переход на субъект-языковой уровень взаимодействия при общении зрителя с произведением изобразительного искусства. Визуальное понятие иконического статуса, раскрываемое в процессе диалога зрителя с произведением «Крик», характеризуется принципиальной незавершенностью, открытостью для дальнейших этапов самодвижения. При синтаксическом объединении индексных знаков в целостную икону, каждый отдельный знак не исчерпывает свое контекстное значение той ролью, которую играет в объединении иконического характера. Определенность изображения, связанная с сюжетом, мировоззренческой позицией автора, мироотношением эпохи конца XIX века, не способна окончательно «замкнуть» знаковое целое, формируемое в диалоге-отношении зрителя с произведением «Крик». Это провоцирует разрыв границ визуального понятия иконического статуса и выход за пределы объект-языкового уровня художественной коммуникации.

*Речевые действия произведения «Крик»,
способствующие формированию символического статуса визуального
понятия*

Произведение «Крик», начинающее диалог на субъект-языковом уровне общения, инициирует возвращение к знакам материального и индексного статусов визуального понятия.

1. Индексные знаки «человек», «мост», «фьорд», «берег», «небо», «крик» раскрываются в своих всеобщих значениях.

- Лицо и фигура персонажа на переднем плане лишены индивидуальных характеристик, нивелированы все измерения его конечного существования (пол, возраст, рост, черты лица и т.п.). Это дает основание обозначить данный персонаж - «Человек вообще».

- Изображение моста также лишено определенности, и для стоящего на нем «Человека вообще» мост является символом жизненного пути.

- Пейзаж, организуемый знаками неба, воды, берега, не связан своим значением с определенным пространством и временем – изображаемое событие происходит одновременно нигде и везде на Земле.

- Изображенный крик не только не соотносится с конкретным переживанием (горем, болью, печалью и т.п.), но также не может быть определен как крик конкретного изображенного человека, поскольку представлен с нарушением физиологии – рот решен только контуром, отсутствует цветовое различие раскрытого рта и лица персонажа. Это есть символ экзистенциального крика «Человека вообще» по отношению к Вселенной.

2. Всеобщий характер значений знаков-индексов основывается на следующих знаках, сформировавших визуальное понятие в его материальном статусе:

- Смешанная техника (картон; масло, темпера, пастель) создает нерасчлененное единство изображения, растворяет границы отдельных элементов целого, формирует всеобщую неясность и неопределенность.

- Доминанта волнообразных линий, связывающих воедино всю композицию, формирует единство ритма человеческого и природного начал.

3. Объединение символических знаков визуализирует динамическое соотношение небесного и земного, взаимосвязанных человеческим началом.

- Прямолинейный ритм символического пространства земного пути – моста – нарушается извивами человеческого тела, благодаря которым Человек становится органическим элементом природного целого. Человек и природа охвачены единым беспокойством: земное и небесное

сливаются в едином крике, который становится своеобразным «мостом» во взаимоотношении этих двух начал.

- Соединительным звеном земного и небесного является и собственно мост, сильное перспективное сокращение которого обеспечивает стремительное движение от переднего плана в глубину.

- В то же время движение по мосту замыкается двумя прямолинейными человеческими фигурами, символизирующих со-бытие в конечном аспекте – взаимосвязи людей. Эти фигуры находятся в финале композиционной диагонали «поражения». Противоположно направленное движение Человека символизирует отказ от со-бытия с людьми и выход на уровень со-бытия с Абсолютным, природным началом.

- Голова Человека изображена выше парапета моста - в природном пространстве «по ту сторону» человеческой определенности, и крик, низводящий телесную конечность до потери собственных границ, «вплавляет» Человека в его душевном порыве в пространство бесконечности.

*Речевые операции зрителя произведения «Крик»,
способствующие формированию
визуального понятия символического статуса*

Определение всеобщих значений символических знаков провоцирует образование личностных смыслов. Природа знаков, раскрываемых в диалогическом отношении с произведением «Крик» такова, что они вызывают внутреннюю неуспокоенность зрителя. Каждый символ находится в единстве значений и смыслов.

1. В речевом ответном действии зрителя значение символа «Человек» кристаллизуется в смысловом качестве «Я», которое максимально концентрирует и наполняет личностным содержанием знаковое значение «все люди», «каждый человек».

2. Неопределенность пейзажного пространства позволяет данному знаку приобрести смысловую нагрузку места и времени действия, актуального для всякого зрителя.
3. Изображение черепа, помимо знаковой функции внутренней сущности человеческого лица, также обретает в коммуникации со зрителем значение маски смерти. Сопоставление данных элементов позволяет заключить, что смертность, конечность составляет ведущее качество человеческого существования. Человек изображен обнаженным в собственной смертности. Печать смерти лежит на каждом человеке, сообщая всякому чувство безграничного отчаяния; это позволяет раскрыть личностный смысл изображенного крика - крика экзистенциальной тоски каждого зрителя.
4. Обнажение смертности, конечности человеческого существования, доходя до своего предела, с неизбежностью становится источником противоположного движения: осознав свою конечность, зритель готов совершить движение к бесконечности, предлагаемое ему произведением.
5. С другой стороны, перспективное сокращение, провоцирующее стремительное продвижение к изображению двух фигур на дальнем краю моста, означает предрасположенность человека к преодолению ситуации высочайшего душевного напряжения, в котором только и возможно вчувствование в природу, слияние с бесконечным. Данный способ преодоления есть уход в спокойное и устойчивое состояние, закрытое для со-бытия с Абсолютным началом.

*Характеристика символического статуса
визуального понятия*

Символический статус визуального понятия, раскрывающегося в диалогическом отношении зрителя и произведения изобразительного искусства «Крик», характеризуется постепенной кристаллизацией посреднического качества

визуального понятия, реализуемого через базовые принципы композиционного построения.

Закономерности организации материального статуса визуального понятия создают новую целостность индексных знаков, в которой преодолена замкнутость и определенность иконического статуса и достигнуто знаковое единство на смысловом уровне, что позволяет зрителю и произведению раскрыть свой соавторский потенциал.

Человек выступает в качестве связующего звена, опосредующего собой земное и небесное. Изображение головы Человека (источник крика) является точкой пересечения, в которой человеческое и нечеловеческое взаимооборачиваются, вступая в отношение взаимного слияния, со-бытия. Данные отношения, для которых Человек является соединительным элементом, выстраиваются несколькими уровнями.

- На первом уровне волнообразные линии тела и прижатых к голове рук переходят в обозначенные пастелью очертания берега и вливаются в водное пространство фьорда. Темная линия горизонта, фигуры на мосту, круговая замкнутость вод с двумя кораблями, путь которых лежит по этому кругу, и новое возвращение к поднятым в ужасе рукам определяют собой первый уровень слияния человеческого и Абсолютного. На данном этапе человеческое еще замкнуто в тенетах своей смертности, и проникновение в природные силы выстраивает аналогию тотальной конечности всего земного.

- Но композиция принципиально разомкнута, и та линия, которая образует своеобразную раму с правой стороны, будучи частично стертой мастером, выполняет функцию стремительного вертикального движения вверх. Эту же роль играют и линии пастели, положенные поверх масляной краски и намеренно указывающие на выход за пределы границ моста. Эти знаки материального уровня дают возможность восхождения на новый уровень. Изображение башни городского собора, очертания которого

виднеются на берегу, и мачт кораблей также провоцируют выход в небесные сферы, занимающие и по масштабу, и по интенсивности цветового решения одно из ведущих мест в композиции. Волны неба изображены несколькими уровнями, что символизирует процесс постепенного освобождения от границ конечности.

Человеческая фигура, расположенная в центре композиции, имеет значение оси, на которой держится целостность мирового устройства. Коммуникация земного и небесного возможна через посредство уникальной человеческой природы, составляющей триединство телесного, душевного и духовного начал. Душа преодолевает границы тела, криком низводя тело до потери собственных границ, и приобретает качество духовности – выходит в пространство коммуникации человеческой духовности и Абсолютной духовности. Человек снимает в себе все единичное, наполняется качеством всеобщего. Через крик отказа от своей смертной конечности он вступает в диалог-отношение с Абсолютным бесконечным, обретает себя как часть этой бесконечности. Крик смерти оборачивается криком вечной жизни, которым наполнено ярко-красное небо.

Визуальное понятие символического статуса, в котором знаки приобретают многоаспектность символов, характеризуется тенденцией самоликвидации. Определенность изображения теряет свою значимость. Для зрителя, раскрывшего смысловой потенциал знаков художественной коммуникации с произведением «Крик», его собственное человеческое качество обретает способность быть посредником земного и небесного, той осью, на которой обретает себя Полнота Бытия. Это означает, что программа экстраполяции, свернутая в схеме речевого взаимодействия с произведением «Крик» как эталонным идеалом, реализовала себя и позволила идеалу обрести свое живое бытие – стать посредником в отношении индивидуального конечного и Абсолютного бесконечного начал. В то же время, возможны лишь мгновения непосредственного общения на высшем

коммуникативном уровне, возникающие как венчающая фаза художественного диалога-отношения, тогда как схема осуществления данной коммуникации зафиксирована в произведении искусства и готова к потенциальной речевой актуализации.

Обобщая результаты третьего параграфа исследования, можно заключить следующее. Речевая деятельность и произведения изобразительного искусства, и зрителя как субъектов художественной коммуникации, вступающих в диалог, представляет собой диалектическое единство объект-языковых и субъект-языковых составляющих. Программа изменения статусов партнеров диалога-отношения разворачивается как последовательное преобразование произведения из адресанта в речевого партнера, а затем в соавтора, а зрителя – из адресата в речевого партнера, а затем в соавтора. В соответствии с данной программой должны изменяться и речевые операции, производимые участниками художественного диалога, и приводящие к качественным изменениям произведения изобразительного искусства и зрителя. Стороны постепенно теряют независимость и самостоятельность, растворяясь в «своем-ином». Соответственно, изначально объективное, объект-языковое качество речевых операций с необходимостью обнаруживает тенденцию субъективации. Механизмом осуществления подобных тенденций является последовательный переход речевого оперирования с объект-языкового на субъект-языковой уровень. Общая коммуникативная схема, на первых этапах коммуникации апробируемая сторонами художественного диалога-отношения, постепенно приобретает индивидуальные характеристики. Постепенно познавая своего коммуникативного партнера, открывая его специфические свойства, субъекты художественной коммуникации переходят от использования типически общих объект-языковых операций к реализации речевых операций, настроенных исключительно на данного собеседника.

В речевых операциях сторон-участников художественного диалога объект-язык и субъект-язык существуют в диалектическом единстве, не расслаиваясь непосредственно на отдельные языковые компоненты. На каждой фазе художественной коммуникации можно говорить лишь о мере присутствия объект-языкового или субъект-языкового в высказываниях, которые направляют стороны навстречу друг другу.

Внутренние изменения характера совершаемых знаковых операций можно объяснить различием значений и смыслов, становящихся на различных фазах художественной коммуникации. Постепенная субъективация реализуется за счет перехода в совершении знаковых операций с уровня значений на уровень смыслов. Формируемые в ходе объект-языкового речевого взаимодействия значения – социальные. Коммуникация при помощи значений ведет к объединению между людьми, т.е. в аспекте взаимосвязи «конечное-конечное». Образование значений фиксирует достижение общечеловеческой общности. Выход в сферу личностного, интимно-значимого взаимодействия сопровождается потерей социального значения. Субъекты художественной коммуникации, раскрывая свои субъект-языковые способности, в совершаемых речевых операциях взаимодействуют на уровне индивидуальных смыслов. Потеря социальности означает приобретение смыслов, что способствует индивидуализации диалога. Коммуникация постепенно становится сугубо интимным делом для каждого из коммуникантов, что способствует объединению в аспекте взаимоотношения конечного и бесконечного. Именно субъект-язык, понимаемый как способность произведения быть для конкретного зрителя индивидуальным «мостом» между конечным и бесконечным, а зрителя - быть «идушим» по этому «мосту», и реализует на уровне речевых операций коммуникативную встречу своего конечного с Абсолютным бесконечным.

Постепенная субъективация речевых операций стимулирует статусные изменения саморазвивающегося визуального понятия, которое реализует

свою посредническую миссию на материальном, индексном, иконическом и символическом уровнях.

Каждая из фаз развития визуального понятия, меняющего свой статус, является необходимым этапом в достижении высшей цели художественной коммуникации. Материальный статус визуального понятия формирует тотальное знаковое пространство диалога-отношения зрителя и произведения изобразительного искусства, в которое активными речевыми действиями произведения-адресанта вовлекается зритель-адресат. Заражение зрителя участием в диалоге-отношении возникает благодаря всеобщему характеру тех знаковых операций, которые предлагает произведение для единичного освоения в ответном зрительском ходе.

Раскрытие индексного статуса визуального понятия означает начало дифференциации всеобщего знакового поля материального уровня на отдельные знаки. Образование знаков происходит в процессе диалога и связано с формированием знакового значения. Значение знака характеризуется его назначением, т.е. той схемой действия, которая определяет и специфику соучастия данного знака в создании знакового целого, и программой действия зрителя в дальнейшем развитии диалога-отношения.

Иконический статус саморазвития визуального понятия реализуется через объединение дифференцированных знаков в системы разного уровня обобщения. Целостные иконические конструкты, образуемые совместными речевыми действиями зрителя и произведения искусства, детерминированы спецификой конечных «родителей» визуального понятия иконического статуса: мифологическим сюжетом, авторской мировоззренческой позицией, мировоззрением эпохи создания произведения и пр. Коммуникацию с данными «родителями», являющимися чувственным и предельным воплощением всеобщего и абсолютно бесконечного качества материала, осуществляет зритель. Всеобщую сущность оказывается возможным

вместить в чувственную явленность: облечь границами конкретных цветовых сочетаний, композиционных приемов, сюжетных коллизий и т.п. Всю бесконечную сложность взаимоотношений человека и мира визуальное понятие иконического статуса реализует в отношениях судеб конкретных персонажей, которые можно описать, объяснить, понять.

Зритель экстраполирует эту конечность, очевидную в визуальном понятии, на собственную природу, которая также существует в разрыве конечного и бесконечного. Коммуникация на данном уровне провоцирует у зрителя острое ощущение своей собственной конечности, что побуждает вступить на новый коммуникативный уровень, на котором партнерами диалога-отношения станут конечное и бесконечное. Зритель замыкается в конечных формах изображенного, явленного, чувственно достоверного, что является аналогом его собственной замкнутости в границах физической телесной оболочки и с необходимостью жаждет единения со «своим-иным». «Свое-иное» обретается на уровне отношения с собственной душевностью и затем в общении с высшей духовностью. Этот новый уровень художественной коммуникации осуществляется в ходе саморазвития визуального понятия символического статуса. Специфической особенностью реализации данного статуса визуального понятия является возвращение на знаковый уровень материального и индексного статусов, на которых совершающиеся речевые операции отличались всеобщим характером.

На последней стадии своего развития визуальное понятие переходит к самоликвидации, - постепенной потере собственных визуальных, наглядных, чувственно достоверных границ. Знаковые операции, связующие зрителя и произведение искусства, и обусловившие движение визуального понятия, изменяющего статусы, являются тем единственным пространством, в котором коммуникация может преодолеть границу чувственного и сверхчувственного уровней. Знак – единственное образование человеческой культуры, которое стоит на границе материального и нематериального. Знак

в изобразительном искусстве особенно наглядно демонстрирует проявленность сущности в явлении, взаимозависимость сущности и существования, поэтому операции означивания чрезвычайно важны. В ходе знакового взаимодействия, в знаковом посредническом пространстве диалога-отношения, возможен выход на коммуникацию без посредника. Коммуникация с произведением искусства, раскрывающим свои потенциальные знаковые и коммуникативные возможности посредника, проводника на уровне символического статуса визуального понятия, выводит зрителя на диалог-отношение в его непосредственном качестве. Человек в зрительском качестве вступает в отношение со «своим-иным», что позволяет обрести себя в истинно человеческом качестве. Выход зрителя на уровень Человека происходит именно на стадии символического статуса визуального понятия. Искусственно организованная коммуникация в художественной культуре имеет своей целью ввести человека в естественное отношение единичного человеческого и всеобщего Абсолютного. Этим отношением удовлетворяется ведущая коммуникативная потребность человеческой жизни, потребность в построении «моста», дающего человеку возможность устранения разрыва между плотью и духом и соучастия в Полноте Бытия.

Данная глобальная коммуникативная возможность присуща только одному речевому механизму, воспроизводимому в человеческой культуре – механизму художественной коммуникации.

Результаты второй главы исследования позволяют сделать следующие выводы.

Проведенный в первом параграфе второй главы анализ языка как общекультурного явления дал возможность выявить основания языка художественной коммуникации. Установлено, что визуальный язык художественной коммуникации обладает онтологическим статусом, являясь не пространством и принципом организации диалога-отношения зрителя и

произведения изобразительного искусства. Определено, что язык художественной коммуникации находится в процессе постоянного становления, речевого развертывания. Выявлено, что в процессе художественной коммуникации зритель и произведение изобразительного искусства существуют как системы речевых операций. Раскрыта сложная структура знаков, организующих собой речевые операции субъектов художественной коммуникации, представляющая собой последовательность реализации коммуникативных возможностей на уровне индекса, иконы и символа. Определены основные правила объединения знаков в высказывания: семантические (руководящие соотношением отдельного знакового элемента и его самостоятельного значения), синтаксические (руководящие соотношением знаковых элементов в формировании единого знакового целого), прагматические (руководящие вовлечением зрителя в процесс актуализации знаковых значений). Также сформулирован принцип диалектического взаимоотражения объект-языковых и субъект-языковых структур в организации речевых высказываний субъектов художественной коммуникации.

Во втором параграфе доказано, что объект-язык изобразительного искусства определяется сосуществованием двух основных коммуникативных систем: объект-язык стилевого пространства Ареаклассицизма и объект-язык стилевого пространства Ареаромантизма. Определено, что общность объект-языков является основанием языкового единства зрителя и произведения изобразительного искусства. Выявлено, что субъект-языки произведения изобразительного искусства и зрителя определяются коммуникативной способностью конкретного произведения и конкретного зрителя реализовать посредническую миссию взаимоотношения конечного и бесконечного.

В третьем параграфе на модели художественного диалога-отношения с конкретными произведениями изобразительного искусства исследованы

правила процесса художественной коммуникации, в качестве которых обозначены:

- правило актуализации эталонной схемы речевого действия, предлагаемой зрителю произведением изобразительного искусства;
- правило перехода к взаимодействию субъектов художественной коммуникации преимущественно на объект-языковом уровне, характеризуемого образованием значений;
- правило выхода речевых партнеров художественной коммуникации на уровень приоритетно субъект-языкового общения, характеризуемого становлением личностных смыслов;
- правило постепенной самоликвидации визуального понятия – постепенной потери собственных визуальных, наглядных, чувственно достоверных границ и перехода к актуализации функции идеального посредничества в диалоге-отношении конечного и бесконечного.

Доказано, что каждое из правил художественной коммуникации реализует процесс самодвижения визуального понятия, раскрывающегося в его материальном, индексном, иконическом и символическом статусе, и определяющем собой речевые операции, совершаемые сторонами для достижения визуальным понятием своей посреднической миссии отношения конечного и бесконечного. Установлено, что знаковые операции, связующие зрителя и произведение искусства и обусловившие движение визуального понятия, изменяющего статусы, являются тем единственным пространством, в котором коммуникация может преодолеть границу чувственного и сверхчувственного уровней, тем самым осуществляя процесс идеалообразования в художественной культуре.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное исследование, посвященное изучению значения и способов художественной коммуникации зрителя и произведения изобразительного искусства, позволяет сделать следующие выводы.

Художественная культура может быть определена как ключевое звено глобального коммуникативного механизма, каковой представляет культура в целом. Культура является единственной областью, в которой человек строит взаимоотношения своего конечного и Абсолютного бесконечного начал. Основой коммуникативного механизма, реализуемого культурой, является процесс идеалообразования. Идеал есть посредник, стоящий на границе чувственного и сверхчувственного, единичного и всеобщего.

Пространством и внутренним механизмом идеалообразования в художественной культуре является художественная коммуникация зрителей с произведениями изобразительного искусства. Произведение изобразительного искусства есть идеал, существующий в единстве чувственной и сверхчувственной природы. Материальный аспект природы произведения раскрывается в выполнении роли эталона; нематериальный аспект проявляется в актуализации схемы действия, потенциально свернутой в произведении и разворачивающейся в ходе коммуникации со зрителем.

Определение характерных особенностей и функций коммуникативных механизмов, действующих в культуре, поставило задачу определить субъектов художественной коммуникации, взаимодействие которых способно реализовать процесс идеалообразования и обеспечить его необходимый результат.

Анализ специфики субъектов художественной коммуникации показал, что лишь речевое общение произведения изобразительного искусства и зрителя способно удовлетворить высшую коммуникативную потребность человека в со-бытии с Абсолютным началом, установить отношения конечного и бесконечного. Высший коммуникативный уровень со-бытия

конечного и бесконечного достигается лишь в актуализации схемы действия с эталонными идеалами – шедеврами художественной культуры.

Традиционные концепции субъектов художественного коммуникативного действия подразделяются на монологические и диалогические.

Монологические концепции предполагают наличие только одного субъекта совершаемого речевого действия. Среди субъектов монологического действия в искусстве выделяются три основных вида: личность, социум, Абсолют. Произведение искусства в каждом случае возникает как результат потребности высказаться, внутреннего желания самовыражения, - творческого акта, не предполагающего ответа. Монологические концепции коммуникации опровергаются современными достижениями философии, психологии, лингвистики, семиотики, теории перевода. Признанным в гуманитарной науке является факт обязательной ориентированности высказывания на ответ.

Диалогические концепции художественной коммуникации предполагают в качестве субъектов коммуникативного действия в искусстве следующие пары участников: автор и зритель; зритель и идейное поле эпохи создания произведения; зритель и другие зрители; автокоммуникация, т.е. общение человека с самим собой. Рассмотренные традиционные концепции субъектов художественной коммуникации обнаруживают ряд соответствий теории культуры как идеалообразования, ибо признают обязательное участие произведения искусства в роли идеального посредника и неременное присутствие зрителя, реализующего схему действия, в которой произведение раскрывает свой посреднический потенциал. Однако, указанные четыре типа пар субъектов определяют художественную коммуникацию исключительно на уровне «конечное-конечное», т.е. как средство общения между людьми, раскрываемое в аспекте контакта с самим собой, с конкретным речевым партнером (автор), с общностью людей прошлого и настоящего (эпоха, другие зрители).

Соблюдение условий идеалообразующего процесса в художественной коммуникации означает признание субъектами общения зрителя и произведение изобразительного искусства.

Зритель, как субъект художественной коммуникации, обладает следующими свойствами. Во-первых, качество зрителя, в котором он входит на площадку художественной коммуникации, - диалогично: оно возникло в ходе отношения с другими произведениями искусства; «зритель» принадлежит пространству художественной культуры. Во-вторых, операции, производимые зрителем, не сводимы к действиям обычного реципиента. Зритель играет ключевую роль в художественной коммуникации, как процессе идеалообразования, ибо актуализирует ту схему действия, которую предлагает произведение-эталон. Зритель своей речевой практикой придает всеобщей схеме действия качество единичной явленности. Эталон и схема действия с ним, реализуемая зрителем, «освещают» сущность, обеспечивают взаимную рефлексивность сущности и явления.

Произведение искусства, как субъект художественной коммуникации, характеризуется, во-первых, диалогизмом своего внутреннего устройства. Произведение искусства возникает как процесс и результат отношения художника и художественного материала, тем самым являя собой новое качество, возникшее на пересечении единичных авторских операций и всеобщих операций бесконечного материала. Следовательно, произведение искусства является уникальной вещью, сочетающей конечность и бесконечность. Во-вторых, благодаря диалогичности своей структуры, произведение является потенциальной знаковой системой. Произведение искусства в снятом виде содержит эталонную схему действия с ним, включает в себя программу эталонного зрительского ответа. Таким образом, произведение искусства является субъектом, начинающим художественную коммуникацию. В-третьих, субъектный характер произведения определяется присущим ему специфическим анимационным статусом. Раскрытие в

процессе художественной коммуникации со зрителем значений произведения искусства предполагает совершение акта «оживления», устраняющего грань между искусственной природой произведения и естественной природой тех объектов, которые им репрезентируются. Произведение, «оживая» в процессе коммуникации со зрителем, пребывает в единстве знаковой формы и ее значения.

Качество субъектности зритель и произведение изобразительного искусства приобретают, участвуя в идеалообразующем процессе. Идеальное взаимоотражение, характеризующее собой художественную коммуникацию, можно определить как «диалог-отношение». Понятие «диалог-отношение» раскрывает суть коммуникативного действия в художественной культуре, заключающуюся в самораскрытии сторон отношения друг другу и порождения ими нового качества как результата коммуникации. Только будучи участниками диалога-отношения стороны художественной коммуникации становятся субъектами. Участие в диалоге-отношении означает, что коммуниканты представляют взаимные противоположности, свое-иное. В диалоге-отношении зритель и произведение изобразительного искусства качественно определяются: человек, становясь зрителем, раскрывается в своем человеческом качестве; произведение, вступая в диалог со зрителем, раскрывает свои коммуникативные возможности идеала-посредника в отношении конечного и бесконечного, а произведение-шедевр - посредника конечного и бесконечного.

В процессе художественного диалога-отношения зритель и произведение изобразительного искусства обнаруживают способность к изменению своих коммуникативных свойств. Все более коммуникативно растворяясь, произведение и зритель из адресанта и адресата превращаются в речевых партнеров, а затем соавторов художественного текста. Соавторство зрителя и шедевра изобразительного искусства приводит к реализации диалога-отношения на уровне со-бытия конечного и бесконечного начал.

Продуктом взаимного самоопределения субъектов диалога-отношения в сфере изобразительного искусства становится образование нового качества – визуального понятия, которое становится воплощением взаимозависимости, взаимной необходимости сторон. Визуальное понятие одновременно основывается на конкретике визуального облика произведения искусства, а с другой стороны, способствует коммуникативному переводу в сверхчувственные сферы.

Визуальное понятие находится в процессе постоянного саморазвития: действия субъектов художественной коммуникации способствуют самодвижению визуального понятия, в ходе которого оно обретает материальный, индексный, иконический, символический статусы.

Процесс самодвижения визуального понятия подразделяется на две основные фазы: коммуникация на уровне диалога-отношения с произведением изобразительного искусства сменяется фазой диалога-отношения конечного и бесконечного начал через произведение как посредника. Реализация произведением посреднической миссии не тождественна выполнению роли средства коммуникации. Непосредственное общение конечного и бесконечного становится возможным не по завершении коммуникации с произведением, а в ней самой. Каждый шаг художественной коммуникации зрителя с произведением изобразительного искусства приоткрывает истину, которая диалогична и процессуальна в своем ведущем качестве. Статусы визуального понятия – это ступени приближения к диалогическому откровению истины Бытия, реализация той главной коммуникативной потребности, которая движет Бытием.

Раскрытие специфики субъектов художественной коммуникации – зрителя и произведения изобразительного искусства, а также особенностей продукта художественного диалога-отношения, - визуального понятия, поставило задачу изучения механизма взаимодействия сторон художественной коммуникации, приводящего к саморазвитию визуального

понятия, определения основных фаз процесса самодвижения визуального понятия. Решению этой задачи посвящена вторая глава работы.

Для того чтобы становящееся визуальное понятие реализовало свою посредническую миссию, операции, которые совершают коммуниканты, должны соответствовать единой программе диалога-отношения. Законы действия в пространстве диалога-отношения, в котором стороны открывают себя друг другу, определяются спецификой языка, на котором общаются участники коммуникации. Диалог осуществляется благодаря корреляции используемых языковых структур. За счет наличия зон единства языковых структур коммуниканты обретают качества речевых партнеров и способность соучаствовать в создании художественного текста, в котором и раскрывается визуальное понятие.

Поиск оснований языка художественной коммуникации осуществляется при помощи исследования языка культуры в целом, - посредством экстраполяции базовых принципов языка вербального общения на визуальный язык изобразительного искусства.

Можно выделить следующие основания языка художественной коммуникации.

Во-первых, визуальный язык изобразительного искусства есть пространство организации художественного диалога-отношения. Язык обладает особым онтологическим статусом, обеспечивая возможность целостного бытия человека в единстве с миром. В пространстве языка и коммуниканты художественного диалога-отношения, и их встреча обретают свое бытие. В знаковых операциях зритель и произведение искусства обретают качество субъектов диалога-отношения, взаимное раскрытие которых формирует визуальное понятие.

Во-вторых, язык есть процессуальное явление. Суть противоречия языка и речи можно охарактеризовать как диалектическое единство противоположностей. Общая схема диалога-отношения, заложенная в языке,

становится диалогической встречей коммуникантов тогда, когда из потенциального состояния переходит к актуализации в речевых высказываниях: своей индивидуальной речью человек приобщается к всеобщему, и в этом заключается ведущая коммуникативная функция языка – опосредование единичного и всеобщего. Язык художественной коммуникации существует только в речевой актуализации, находится в процессе постоянного становления, речевого развертывания.

В-третьих, естественное бытие языка обнаруживает себя в высказываниях, являющихся единицами процесса речевой деятельности. Ход диалога характеризуется обменом высказываниями, ориентированными на ответ. Высказывание представляет собой единство языковых и речевых моделей. Соотношение языка и речи в конкретном высказывании определяется образованием в процессе диалога-отношения значений и смыслов. Зритель и произведение искусства – это системы речевых операций, актуализирующиеся в диалоге и являющиеся составными элементами общего процесса диалога-отношения.

В-четвертых, всякое речевое высказывание становится во взаимоотношении объект-языка и субъект-языка, что приводит к формированию значений, принадлежащих объект-языку, и субъект-языковых интимно-личностных смыслов.

В-пятых, оперирование знаками на языке художественной коммуникации предполагает прохождение различных уровней знаковой систематизации. На каждом уровне целостное знаковое образование раскрывается первоначально в индексном, затем – в иконическом, и далее – в символическом аспектах. Последовательная смена уровней достигается при помощи актуализации семантических, синтаксических и прагматических правил.

Владение партнерами единым языком является условием осуществления диалога-отношения. Самодвижущаяся система визуальных понятий организует общее языковое поле, определяющее конкретные речевые

операции субъектов художественной коммуникации - зрителя и произведения изобразительного искусства.

В триадической системе порождения высказывания, возникающего во взаимоотношении объект-языковых и субъект-языковых структур в пространстве речевой деятельности, объект-язык имеет приоритетное значение, ибо является источником языковой общности, необходимой для первой фазы самодвижения визуального понятия.

Объект-язык есть общая коммуникативная схема, по которой диалоготношение начинает свое развитие. По типу коммуникативной направленности объект-языки изобразительного искусства можно разделить на две категории. К первой категории можно отнести те языковые образования, в которых доминирует коммуникативная направленность бесконечного, ограничивающего себя в конечных, зримых, кристаллизованных формах. Ко второй категории относятся те художественные языки, в которых преимущественной оказывается коммуникативная направленность конечного, которое разрушает свою ограниченность, стремясь к растворению в бесконечном, как «своем-ином».

Объект-язык первой категории может быть обозначен как язык стилевого пространства Ареаклассицизма, второй категории – Ареаромантизма.

В объект-языке произведения искусства стилевого пространства Ареаклассицизма явление бесконечного в конечных формах осуществляется преимущественно через такие знаковые композиционные приемы, как «плоскостность», «линейность», «ясность», «замкнутость», «множественность». Данные знаковые средства влияют и на такие специфические знаковые образования, как жанр, тема, сюжет.

Объект-язык стилевого пространства Ареаромантизм формируется преимущественно такими композиционными знаками, как «живописность», «глубинность», «открытость», «единство», «неясность», позволяющими

совершиться встрече конечного и бесконечного через обесконечивание конечного.

Субъект-языки произведения изобразительного искусства и зрителя понимаются как индивидуальное разворачивание общей коммуникативной модели. Для произведения – это уникальная знаковая форма реализации функции посредника – способность быть «мостом» диалога-отношения для конкретного зрителя. Для зрителя – это уникальная способность ответить на коммуникативное действие произведения искусства, индивидуальная способность «пройти» по тому «мосту», который предлагается произведением, что позволит вывести посредствующее отношение на уровень непосредственного.

Объект-языковое единство подготавливает возможность взаимного речевого слияния сторон художественного диалога-отношения на уровне субъект-языкового контакта.

Ни один из объект-языков не может исключительно доминировать в пространстве речевой встречи, обе коммуникативные тенденции должны сопридти в художественном речевом высказывании, тем самым обозначая языковое соучастие обоих субъектов художественной коммуникации высшего уровня, т.е. конечного и бесконечного. В каждом произведении сопридти речевые операции как бесконечного, стремящегося войти в пространство конечной явленности, так и конечного, направляющего свою коммуникативную энергию на обретение сущности своего бытия в бесконечном. Комплекс зрительских операций в каждом случае включает в себя способность как замыкать Абсолютное в границах предельной ясности чувственного явления, так и растворить собственные пределы в соединении с бесконечным как «своим-иным».

Произведения, являющиеся стилевыми образцами того или иного стилового пространства, содержат доминанту одного из обозначенных

коммуникативных векторов, не будучи в то же время лишены противоположного речевого хода.

Объект-язык шедевра предполагает полное сосуществование двух коммуникативных тенденций: движения конечного и бесконечного навстречу друг другу характеризуются равной степенью активности и их гармонической уравновешенностью.

Речевые операции, которыми зритель и произведение искусства вступают в диалог-отношение в снятом виде, содержат объект-язык и субъект-язык в их диалектическом единстве. Диалектика объект-языка и субъект-языка приводит к тому, что потенциальная языковая модель начинает действовать: конкретное произведение становится посредником в отношении конечного и бесконечного для конкретного зрителя. Таким образом происходит движение всей системы изобразительного искусства.

Анализ специфики речевых операций сторон художественного диалога-отношения, приводящаяся в действие механизм самодвижения визуального понятия, проводится в процессе моделирования акта диалога-отношения с конкретными произведениями изобразительного искусства. Моделирование художественного диалога-отношения позволяет определить ряд существенных правил механизма коммуникации зрителя и произведения изобразительного искусства в художественной культуре.

Первым правилом художественного диалога-отношения зрителя и произведения изобразительного искусства является актуализация эталонной схемы речевого действия, предлагаемой зрителю произведением. Эталонная схема действия обретает свою единичную реализацию благодаря своему всеобщему характеру. Произведение, содержа в себе программу идеального диалога-отношения, на этапе предложения всеобщей схемы действия преимущественно более активно, чем зритель, и вызывает зрителя на диалог. Произведение изобразительного искусства выступает как адресант, зритель же по отношению к произведению искусства – как адресат.

В процессе реализации эталонной системы операций формируются материальный и индексный статусы визуального понятия. Для постижения специфики материального и индексного статусов визуального понятия в исследовании моделируется диалог-отношение зрителя с картиной «Цирк» Жоржа Сёра.

Материальный статус визуального понятия характеризуется формированием тотального знакового пространства диалога-отношения зрителя и произведения изобразительного искусства, определяющего общие тенденции взаимоотношения сторон.

Раскрытие индексного статуса визуального понятия означает начало дифференциации всеобщего знакового поля материального уровня на отдельные знаки. Образование знаков происходит в процессе диалога, и связано с формированием знаковых значений. Значение отдельных знаков строится на основе семантических правил, раскрывающих каждый знак в его относительно независимом и самостоятельном качестве.

Вторым правилом художественной коммуникации выступает переход от актуализации эталонной схемы речевых операций к взаимодействию зрителя и произведения изобразительного искусства на объект-языковом уровне. Данный этап коммуникации предполагает взаимную активность сторон отношения, действующих в качестве речевых партнеров. Речевые партнеры художественной коммуникации в своих операциях осуществляют общую коммуникативную программу языка стилевого пространства Ареаклассицизма либо Ареаромантизма.

Зритель и произведение искусства, действуя как речевые партнеры, направляют друг другу объект-языковые операции общего характера, требуемые для реализации визуального понятия в его иконическом статусе.

Становление визуального понятия иконического статуса анализируется на модели процесса художественной коммуникации зрителя и произведения искусства «Ринальдо и Армида» Никола Пуссена. Иконический статус

саморазвития визуального понятия реализуется через объединение дифференцированных знаков в системы разного уровня обобщения. Значение каждого индексного знакового элемента контекстно расширяется за счет функционирования синтаксических правил взаимосвязи знаков и характеризуется его назначением в создании знакового целого.

Визуальное понятие иконического статуса выполняет посредническую миссию в отношении «конечное-конечное»: зритель актуализирует схему действия с произведением как эталонным представителем автора, эпохи, мифологического сюжета. Визуальное понятие при этом не выводит зрителя за пределы общения с произведением, но напротив, возникает лишь при погружении зрителя и произведения изобразительного искусства в художественный диалог-отношение. Визуальное понятие содержит в себе все репрезентируемые объекты.

Коммуникация на уровне реализации иконического статуса визуального понятия провоцирует у зрителя острое ощущение своей собственной конечности, что побуждает вступить на следующий коммуникативный уровень, на котором партнерами диалога-отношения станут конечное и бесконечное.

Третье правило художественной коммуникации – это правило перехода от объект-языкового к субъект-языковому взаимодействию зрителя и произведения изобразительного искусства.

Хотя в речевых операциях сторон-участников художественного диалога объект-язык и субъект-язык существуют только в диалектическом единстве, не расслаиваясь непосредственно на отдельные языковые компоненты, тем не менее, на каждой фазе художественной коммуникации можно говорить о мере присутствия объект-языкового или субъект-языкового в высказываниях, которые направляют стороны навстречу друг другу. От использования типически общих объект-языковых действий субъекты художественной

коммуникации переходят к реализации речевых операций, настроенных исключительно на данного собеседника.

Постепенная субъективация, выход в сферу личностного, интимно-значимого взаимодействия происходит за счет перехода в совершении знаковых операций с уровня значений на уровень смыслов.

Коммуникация постепенно становится сугубо интимным делом для каждого из коммуникантов. При переводе значений в смыслы происходит разъединение в аспекте взаимодействия на уровне партнеров конечной природы. Переориентация в выборе коммуникативного партнера способствует объединению в аспекте взаимоотношения конечного и бесконечного.

Новый уровень художественной коммуникации осуществляется в ходе саморазвития визуального понятия символического статуса. Тенденции саморазвития визуального понятия символического статуса раскрываются в работе на модели художественного общения зрителя с произведением «Крик» Эдварда Мунка.

Специфической особенностью реализации данного статуса визуального понятия является возвращение на знаковый уровень материального и индексного статусов, на которых совершающиеся речевые операции отличались всеобщим характером. Происходит новое образование знакового целого, внутренне связанного личностным смыслом.

Четвертым правилом художественной коммуникации является обнаруживаемая тенденция к самоликвидации визуального понятия, - постепенной потере собственных визуальных, наглядных, чувственно достоверных границ. Коммуникация с произведением искусства, раскрывающим свои потенциальные знаковые и коммуникативные возможности посредника, проводника на уровне символического статуса визуального понятия выводит зрителя на диалог-отношение в его непосредственном качестве – как коммуникацию конечного и бесконечного.

Подчеркивается, что знаковые операции, связующие зрителя и произведение искусства и обусловившие движение визуального понятия, изменяющего статусы, являются единственным пространством, в котором коммуникация может преодолеть границу чувственного и сверхчувственного уровней.

Коммуникация зрителя и произведения изобразительного искусства в художественной культуре реализует ведущую коммуникативную потребность человеческой жизни, потребность в построении «моста», дающего человеку возможность устранения разрыва между плотью и духом, способность в диалектике личностного соучастия и самоутверждения соучаствовать в глобальном самоутверждении Полноты Бытия.

Дальнейшие перспективы данного исследования можно обозначить следующим образом. Во-первых, для создания более целостной картины закономерностей коммуникативного механизма в художественной культуре могут быть более подробно изучены особенности процесса художественной коммуникации в других видах искусства: графике, скульптуре, архитектуре, музыке. Во-вторых, для организации программы специальной подготовки зрителя к реализации коммуникативных возможностей культуры в художественной коммуникации с произведениями искусства следует более основательно изучить детерминанты коммуникативного поведения зрителя в ситуации общения с художественными произведениями.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авоян Р.Г. Значение в языке. Философский анализ / Р.Г. Авоян. – М.: Высш. школа, 1985. – 103 с.
2. Аничков И. Е. Труды по языкознанию / И.Е. Аничков. – СПб.: Наука, 1997. – 506 с.
3. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск: Литература, 1998. – 1392 с.
4. Арнольдov А.И. Введение в культурологию /А.И. Арнольдov. – М.: Народн. академия культуры и общечеловеческих ценностей, 1993. – 350 с.
5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. - 392 с.
6. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. – М.: Прометей, 1994. – 352с.
7. Арсеньев А.С. Анализ развивающегося понятия / А.С. Арсеньев, В.С.Библер, Б.М. Кедров. – М.: Наука, 1967. – 440с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Р. Барт; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс: Универс, 1994. – 616 с.
9. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л.С. Бархударов. – М.: Междунар. отн-ния, 1975. – 240 с.
- 10.Басин Е.Я. Искусство и коммуникация (очерки из истории философско-эстетической мысли) / Е.Я. Басин. - М.: МОНФ, 1999. – 240 с.
- 11.Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо / С.П. Батракова. - М.: Наука, 1996. – 176 с.
- 12.Бахтин М. М. Литературно-критические статьи/ М.М. Бахтин /Сост. С.Бочаров и В. Кожинov. - М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
- 13.Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М.М. Бахтин. – М.: Лабиринт, 2000. – 638 с.

- 14.Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
- 15.Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание / М. Бел, Н. Брайсен // Вопр. искусствознания. - М., 1996. - № 12. – С.1-25, 89-110.
- 16.Белик А.А. Культурология. Антропологические теории культур: Учеб. пособие / А.А. Белик. - М.: Рос. гос. гуман. ун-т, 1998. - 238с.
- 17.Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. / Н.А.Бердяев. - М.: Искусство: Лига, 1994. Т. 2. – 508 с.
- 18.Беспалов Б.И. Действие: Психологические механизмы визуального мышления / Б.И. Беспалов. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 189 с.
- 19.Библер В.С. XX век и диалогический смысл культуры / В.С. Библер // Методологические проблемы теоретико-прикладных исследований культуры: Сб. науч. тр. – М.: Изд-во НИИ культуры, 1988. – С. 131-159.
- 20.Бидни Д. Концепция культуры и некоторые ошибки в ее изучении / Д.Бидни; Пер. В.Г. Николаева // Антология исследований культуры: В 2 т. / Сост. С.Я. Левит. - СПб.: Университет. книга, 1997. Т. 1. Интерпретации культуры. – С. 57-91.
- 21.Блинов А. Общение. Звуки. Смысл. Об одной проблеме аналитической философии языка / А. Блинов. – М.: Рус. феноменолог. общ-во, 1996. – 276с.
- 22.Блок А. Интеллигенция и революция / А. Блок // Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905-1921 / Сост. Вл. Орлова; примеч. Б. Аверина. - М., 1982. – С. 229-239.
- 23.Богданов А. Пролетариат и искусство / А. Богданов // Вопросы социализма: Работы разных лет. – М.: Политиздат, 1990. – С. 420-426.
- 24.Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр; Вступ. и пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
- 25.Борев Ю.Б. Художественное общение и его языки. Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры /

- Ю.Б. Борев // Теории, школы, концепции (критический анализ):
Художественная коммуникация и семиотика. - М.: Наука, 1986. - С. 5-43.
26. Брагина Н.Н. Функциональные асимметрии человека / Н.Н. Брагина,
Т.А. Доброхотова. – М.: Медицина, 1981. – 288 с.
27. Бубер М. Я и Ты: Пер. с нем. / М. Бубер. – М.: Высш. школа, 1993. – 175 с.
28. Булгаков С.Н. Икона и иконопочитание в православии / С.Н. Булгаков // Православие. Очерки учения православной церкви // http://www.philosophy.ru/library/misc/bulgakov_prav.html
29. Булгаков С.Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения / С.Н. Булгаков. – М.: Республика, 1994. – 415 с.
30. Бычков В.В. Эстетика: Кратк. курс / В.В. Бычков. – М.: Проект, 2003. – 379 с.
31. Вебер М. Избранные произведения: Пер. с нем. / М. Вебер. – М.: Прогресс, 1990. – 804 с.
32. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вёльфлин. – СПб.: МИФРИЛ, 1994. – 427 с.
33. Ветров А.А. Семиотика и ее основные проблемы / А.А. Ветров. – М.: Политиздат, 1968. – 263 с.
34. Витгенштейн Л. Философские работы / Л. Витгенштейн / Сост., вступ. статья, примеч. М.С. Козловой; Пер. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. - М.: Гнозис, 1994. – 612с.
35. Войшвилло Е.К. Понятие как форма мышления / Е.К. Войшвилло // Вопр. философии. – 1969.- №8. – С.25-36.
36. Волков Г.Н. Три лика культуры: Историко-философские очерки / Г.Н. Волков. - М.: Молодая гвардия, 1986. - 333с.
37. Волкова Е.В. Произведение искусства в мире художественной культуры / Е.В. Волкова. - М.: Искусство, 1988. – 239 с.
38. Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии / Л.С. Выготский; Под ред. В.В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1982. – 504 с.

- 39.Выготский Л.С. Психология / Л.С. Выготский. - М.: ЭКСМО-Пресс, 2000.– 1008с.
- 40.Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский / Под ред. М.Г.Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987. – 344с.
- 41.Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного: Пер. с нем. / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
- 42.Гальперин П.Я. О формировании чувственных образов и понятий / П.Я. Гальперин //Материалы совещания по психологии. - М., 1967. – С.417-424.
- 43.Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов / В.А. Ганзен. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1974. – 152 с.
- 44.Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: В 2 т. / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1969. Т.2. – 602 с.
- 45.Гегель Г.В.Ф. Философия религии: В 2 т. / Г.В.Ф. Гегель - М.: Мысль, 1976. Т.1. – 531 с.
- 46.Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики / Г.В.Ф. Гегель. - М.: Мысль, 1974.- 452с.
- 47.Гирц К. Влияние концепции культуры на концепцию человека / К. Гирц; Пер. Е.М. Лазаревой // Антология исследований культуры: В 2 т. / Сост. С.Я. Левит. - СПб.: Университет. книга, 1997. Т. 1. Интерпретации культуры. – С. 115-141.
- 48.Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М.: АСТ, 1998. – 688 с.
- 49.Григорьев А.А. О диалектике порождающего взаимодействия / А.А.Григорьев // Философ. науки. – 2002. - № 6. – С. 138-141.
- 50.Грушевицкая Т.Г. Словарь по мировой художественной культуре / Т.Г.Грушевицкая, М.А. Гузик, А.П. Садохин. – М.: Академия, 2001.– 403с.
- 51.Губанов Н.И. О специфике знака / Н.И. Губанов //Философ. науки. - 1981.- № 4. - С. 56-64.
- 52.Гулыга А.В. Принципы эстетики / А.В. Гулыга. – М.: Политиздат, 1987. – 285 с.

53. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / В. фон Гумбольдт. - М.: Прогресс, 1985. - 450с.
54. Гуревич П.С. Философия культуры: Пособие для студ. гум. вузов / П.С. Гуревич. - М.: Аспект-Пресс, 1994.- 316 с.
55. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации /Е.Г. Гуренко. - Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1982. – 256 с.
56. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4т. / В. Даль. - М.: ТЕРРА, 1995.
57. Данилова Е.И. Диалектика конечного и бесконечного в творчестве: Дис. ... канд. философ. наук / Е.И. Данилова. – Магнитогорск, 1999. – 123 с.
58. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство. Ленинград. отд-ние, 1990. – 221 с.
59. Даниэль С.М. Картина классической эпохи: Проблемы композиции в западноевропейской живописи XVII в. / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1986. – 196 с.
60. Делез Ж. Логика смысла: Пер. с фр. / Ж. Делез. – М.: Академия, 1995. – 297 с.
61. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида; Пер. с фр. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 с.
62. Диалог культур: Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1992». Вып. 25 / Под общ. ред. И.Е. Даниловой. – М.: Филиал ГМП, 1994. – 224 с.
63. Едличка А. Типы норм языковой коммуникации / А. Едличка // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XX. - М.: Прогресс, 1988. – С. 135-149.
64. Еремеев А.Ф. Границы искусства: Социальная сущность художественного творчества / А.Ф. Еремеев. – М.: Искусство, 1987. – 317 с.
65. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства).- М.: Искусство, 1970.- 125с.

66. Живопись импрессионистов и постимпрессионистов. – Л.: Аврора, 1986. – 335 с.
67. Жуковский В.И. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве) / В.И. Жуковский, Д.В. Пивоваров. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 284с.
68. Жуковский В.И. Интеллектуальная визуализация сущности: Учеб. пособие / Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. – Красноярск: Краснояр. гос. ун-т., 1999. - 223с.
69. Жуковский В.И. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учеб. пособие / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2004. – 266 с.
70. Жуковский В.И. Религиозность творческого диалога художника с материалом искусства / В.И. Жуковский // Личность, творчество и современность: Сб. науч. тр. Вып. 4. – Красноярск: Сибир. юрид. ин-т МВД России, 2001. - С. 203-213.
71. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч.1 / В.И. Жуковский. – Красноярск: Краснояр. гос. ун.-т., 2004. – 170с.
72. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч. 2. Методология истории искусства / В.И. Жуковский. – Красноярск: Краснояр. гос. ун-т, 2004. – 199с.
73. Жуковский В.И. Формула гармонии / В.И. Жуковский. – Красноярск: БОНУС, 2001. – 208 с.
74. Журавлев В.В. Мир художественной культуры: Философские очерки / В.В. Журавлев. – М.: Мысль, 1987. – 237 с.
75. Загадка человеческого понимания / Под общ. ред. А.А. Яковлева; Сост. В.П. Филатов. – М.: Политиздат, 1991. – 352 с.
76. Западноевропейское искусство второй половины XIX века: Сб. ст. / Под общ. ред Б.Р. Виппера, И.Е. Даниловой. – М.: Искусство, 1975. – 208 с.

77. Запорожец А.В. Психологические действия: Избранные психологические труды / А.В. Запорожец. – М.: Москов. психолого-соц. ин-т; Воронеж: МОДЭК, 2000. – 732 с.
78. Звегинцев В.А. Язык и лингвистическая теория / В.А. Звегинцев. – М.: Изд-во МГУ, 1973. – 248 с.
79. Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства / Х. Зедльмайр; Пер. с нем. С.С. Ванеяна. – М.: Искусствознание, 1999. – 367с.
80. Зиммель Г. Избранное: В 2 т. Т.1. Философия культуры / Г. Зиммель. – М.: Юристъ, 1996. – 670 с.
81. Золотов Ю.К. Н. Пуссен. – М.: Искусство, 1988. – 375 с.
82. Иванов С.П. Субъект художественного действия в построении и развитии культурных сфер / С.П. Иванов // Человек как субъект культуры: Сб. ст. – М.: Наука, 2002. – С. 331-365.
83. Иконникова С.Н. Диалог о культуре /С.Н. Иконникова. - Л.: Лениздат, 1987. – 203 с.
84. Искусство в мире духовной культуры / Отв. ред. Е.П. Шудря. – Киев: Наук. думка, 1985. – 239 с.
85. Искусство в системе культуры: Сб. ст. / АН СССР; Сост. и отв. ред. М.С.Каган. - Л.: Наука, 1987. – 272 с.
86. Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / Отв. ред. Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2002. – 467с.
87. Искусство и общение: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Э.В. Леонтьева. - Л.: ЛГИТМИК, 1984. – 168 с.
88. Искусство Франции XV-XX вв.: Сб. ст. – Л.: Аврора, 1975. – 229 с.
89. Каган М.С. Мир общения: Проблемы межсубъектных отношений / М.С.Каган. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.

90. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. - Л.: Искусство, 1972. - 440 с.
91. Каликанов С.В. Бог и человек: диалектика со-бытия в контексте философских идей А.А. Ухтомского // Философ. науки. - 2002. - № 3. - С.60-76.
92. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса / А.С. Канарский. - Киев: Вища шк., 1979. - 215 с.
93. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости / В.В. Кандинский. - СПб.: Азбука, 2000. - 558 с.
94. Каптерева Т.П. Искусство Франции XVII в. / Т.П. Каптерева, В.Е. Быков. - М.: Искусство, 1969. - 224 с.
95. Карнейро Р.Л. Культурный процесс / Р.Л. Карнейро; Пер. П.В. Резвых // Антология исследований культуры: В 2 т. / Сост. С.Я. Левит. - СПб.: Университет. книга, 1997. Т. 1. Интерпретации культуры. - С. 421-439.
96. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. - М.: Гардарика, 1998. - 780 с.
97. Кассирер Э. Философия символических форм / Э. Кассирер // Антология культурологической мысли / Авт.-сост. С.П. Мамонтов, А.С. Мамонтов. - М.: Изд-во РОУ, 1996. - С. 202-209.
98. Кафанья А.К. Формальный анализ определений понятия «культура» / А.К.Кафанья; Пер. В.Г. Николаева // Антология исследований культуры: В 2 т. / Сост. С.Я. Левит. - СПб.: Университет. книга, 1997. Т. 1. Интерпретации культуры. - С. 91-115.
99. Кирсанова Н.Н. Знаковые аспекты искусства и художественного восприятия. Дис. ... канд. философ. наук. - Свердловск, 1982. -189с.
100. Коган Л.Н. Искусство и мы / Л.Н. Коган. - М.: Молодая гвардия, 1970. - 269 с.

101. Комиссаров В.Н. Слово о переводе (Очерки лингвистического учения о переводе) / В.Н. Комиссаров. – М.: Междунар. отн-ния, 1973. – 215 с.
102. Кондаков И.В. Интерсубъективность культуры / И.В. Кондаков // Человек как субъект культуры: Сб. ст. – М.: Наука, 2002. – С. 152-189.
103. Коршунов А.М. Теория отражения и эвристическая роль знаков /А.М.Коршунов, В.В. Мантатов. – М.: Изд-во МГУ, 1974.- 214 с.
104. Крёбер А.Л. Избранное: Природа культуры: Пер. с англ. - М.: Рос. полит. энциклопедия, 2004. – 1008 с.
105. Крёбер А.Л. Конфигурации развития культуры / А.Л. Крёбер; Пер. В.Г.Николаева // Антология исследований культуры: В 2 т. / Сост. С.Я.Левит. - СПб.: Университет. книга, 1997. Т. 1. Интерпретации культуры. – С. 465-499.
106. Кузнецова Т.В. Философская теория культуры: этапы развития /Т.В.Кузнецова// Философ. науки. – 2003. - № 7. – С. 43-61.
107. Кукушкина Е.И. Познание, язык, культура /Е.И. Кукушкина. - М.: Изд-во МГУ, 1984. - 284 с.
108. Культурология. XX век: Антология: Пер. с англ. / Сост. С.Я. Левит. - М.: Юрист, 1995. - 703с.
109. Культурология: Учеб. пособие / Сост. и отв. ред. А.А. Радугин. - М.: Центр, 1998. - 302с.
110. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер; Пер. с англ. С.П. Евтушенко. – М.: Республика, 2000. – 287 с.
111. Лановенко О.П. Художественное восприятие: опыт построения общетеоретической модели /О.П. Лановенко. - Киев: Наук. думка, 1987. – 245 с.
112. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М.: Наука, 1985. – 535 с.

113. Лекторский В.А. Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии / В.А. Лекторский. – М.: Высш. шк., 1965. – 122 с.
114. Леонтьев А.А. Деятельность, сознание, язык / А.А. Леонтьев // Вопр. философии. - 1977.- № 12. - С.66-79.
115. Леонтьев А.А. Искусство как форма общения (к проблеме предмета психологии искусства) // Психологические исследования / Под ред. А.С.Прангшвили. - Тбилиси, 1973. - С. 213-222.
116. Леонтьев А.Н. Лекции по общей психологии: Учеб. пособие для вузов / А.Н. Леонтьев. – М.: Смысл, 2000. – 511 с.
117. Лещев С.В. Понятие, смысл и идентичность: логика коммуникативного и коммуникационного / С.В. Лещев // Философ. науки. – 2003. - № 3. – С.81-91.
118. Лившиц Н.А. Французское искусство XV-XVIII вв.: Очерки / Н.А.Лившиц. – Л.: Совет. художник, 1967. – 167 с.
119. Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов / Э.Лич. – М.: Восточ. лит. РАН, 2001. – 142 с.
120. Логический анализ языка: Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – 203 с.
121. Логический анализ языка: Язык речевых действий / Отв. ред. Н.Д.Арутюнова. – М.: Наука, 1994. – 188 с.
122. Лосев А.Ф. Знак, символ, миф: Труды по языкознанию /А.Ф. Лосев. - М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.
123. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф.Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
124. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки рус. культуры, 1999. – 464с.

125. Лотман Ю.М. О семиотическом механизме культуры / Ю.М. Лотман // Антология культурологической мысли / Авт.-сост. С.П. Мамонтов, А.С.Мамонтов. – М.: Изд-во РОУ, 1996. – С. 322-327.
126. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб: Искусство – СПб., 1998. – 704с.
127. Лурия А. Р. Язык и сознание /А.Р. Лурия; Под ред. Е. Д. Хомской. - Ростов н/ Д.: Феникс, 1998. – 416с.
128. Любутин К.Н. Синтетическая теория идеального / К.Н. Любутин, Д.В.Пивоваров; Урал. техн. ун-т. - Екатеринбург: Хризостом, 2000. – 206с.
129. Макбрайд У. Глобализация и межкультурный диалог // Вопр. философии. – 2003. - № 1. – С. 80-88.
130. Малахов В.А. Культура и человеческая целостность/ В.А. Малахов. - Киев: Наук. думка, 1984. – 119 с.
131. Малиновский Б.К. Научная теория культуры: / Б.К. Малиновский; Пер. с англ. И. Утехина. - М.: ОГИ, 2000. - 206с.
132. Мананников И.В. Диалогическая природа творчества: Дис. ... канд. философ. наук / И.В. Мананников. – Томск, 2001. – 125 с.
133. Маниковская М.А. Художественная культура как система / М.А.Маниковская // Философ. науки. – 2004. - № 4. – С. 105-127.
134. Мантатов В.В. Образ, знак, условность /В.В. Мантатов. - М.: Высш. шк., 1980.- 160 с.
135. Марчук Ю.Н. Методы моделирования перевода / Ю.Н. Марчук. – М.: Наука, 1985. – 202 с.
136. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 т. / Под ред. А.А. Губера, А.А.Федорова-Давыдова. – М.: Искусство, 1965. Т. 1. – 269с.
137. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 т. / Под ред. А.А. Губера, А.А.Федорова-Давыдова. – М.: Искусство, 1967. Т. 3. – 503 с.

138. Махлина С.Т. Язык искусства: Учеб. пособие для студентов вузов культуры по курсу «Эстетика и художественная культура» / С.Т. Махлина. – Л.: ЛГИК, 1990. – 84 с.
139. Маяковский В.В. Собр. соч.: В 8 т. / В.В. Маяковский. – М.: Правда, 1968. Т.2. – 478 с.
140. Межуев В.М. Культура как проблема философии / В.М. Межуев // Культура, человек и картина мира / Под ред. А.И. Арнольдова. – М.: Наука, 1987. – 352 с.
141. Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие: Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы /Б.С. Мейлах. – М.: Искусство, 1985. – 318 с.
142. Мёрдок Дж.П. Фундаментальные характеристики культуры / Дж.П.Мёрдок; Пер. В.Г. Николаева // Антология исследований культуры: В 2 т. / Сост. С.Я. Левит. - СПб.: Университет. книга, 1997. Т. 1. Интерпретации культуры. – С. 49-57.
143. Механизмы культуры: Сб. ст. / Отв. ред. Б.А. Успенский. - М.: Наука, 1990. – 265 с.
144. Миголатьев А.А. Философия культуры / А.А. Миголатьев // Социально-гуманитарные знания. – 2002. - № 4. – С. 68-76.
145. Минченко О. Культура: типология определений / О. Минченко // <http://www.countries.ru/library/theory/definitions.htm>.
146. Михайлов А.В. Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии / А.В. Михайлов. - М.: Языки рус. культуры, 1997. - 909с.
147. Михайлова А.А. О художественной условности / А.А. Михайлова. - М.: Мысль, 1970. - 300с.
148. Моррис Ч.У. Основания теории знаков / Ч.У. Моррис //Семиотика: В 2 т. /Сост., вступ.ст. и общ. ред. Ю.С. Степанова. - Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. Т.1. – С. 36-120.

149. Мунк Э. Выставка произведений. Ленинград. 1982. / Э.Мунк. – Л.: Б.и., 1982. – 21 с.
150. Мунк Э. Живопись. Графика /Э. Мунк – М.: Изобраз. Искусство, 1984. – 62 с.
151. Муравьев Ю.А. Научный статус исследований культуры / Ю.А.Муравьев // Методологические проблемы теоретико-прикладных исследований культуры: Сб. науч. тр. – М.: Изд-во НИИ культуры, 1988. – С. 248-260.
152. Наер В.Л. Единицы языковой коммуникации и коммуникативные потенции языковых единиц / В.Л. Наер // Сб. науч. тр. Моск. ин-та ин. яз. им. М. Тореца. Вып. 312. Коммуникативные единицы языка и принципы их описания. – С. 6-24.
153. Нижников С.А. Духовные архетипы человечества как основа для диалога культур и цивилизаций / С.А. Нижников // <http://www.humanities.edu.ru:8100/db/msg/38244>
154. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. / Д.Н. Овсяннико-Куликовский. – М.: Худ. литература, 1989. Т. 2. – 525 с.
155. Оганов А.А. Логика художественного отражения: Проблема правды и правдоподобия в искусстве / А.А. Оганов. – М.: Искусство, 1972. – 158 с.
156. Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию / Э.А. Орлова. – М.: Изд-во МГИК, 1994. – 214 с.
157. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Наука, 1991. – 408 с.
158. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства / Э. Панофский; Пер. с англ. В.В. Симонова; Ред. А.К. Лепорк. – СПб.: Академ. проект, 1999. – 394 с.
159. Парсонс Т. О структуре социального действия / Т. Парсонс; Под общ. ред. В.Ф. Чесноковой, С.А. Белановского. – М.: Академ. проект, 2000. – 880 с.

160. Пелипенко А.А. Культура как система. Структурная морфология культуры. Единство онто- и филогенеза. Изоморфизм мышления и историко-культурной феноменологии / А.А. Пелипенко, И.Г. Яковенко. - М.: Языки рус. культуры, 1998. - 375с.
161. Перевод и коммуникация / Отв. ред. А.Д. Швейцер, Н.К. Рябцева, А.П.Василевич. - М.: ИЯз РАН, 1996. – 318 с.
162. Перрюшо А. Жизнь Сёра: Пер. с фр. / А. Перрюшо; Послесл. К.Богемской. - М.: Радуга, 1992. – 190 с.
163. Петров И.Г. Субъект и его характеристики в научной парадигме и аксиологии / И.Г. Петров // Человек как субъект культуры: Сб. ст. – М.: Наука, 2002. – С. 112-130.
164. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка / Ж. Пиаже; Сост., новая ред., пер. с фр. Вал. А. Лукова и Вл. А. Лукова. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 528с.
165. Пивоваров Д.В. История и философия религии: Учеб. пособие / Д.В.Пивоваров, А.В. Медведев. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. пед. ин-та, 2000. – 408с.
166. Пивоваров Д.В. Основные категории онтологии / Д.В. Пивоваров. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2003. – 268 с.
167. Пивоваров Д.В. Проблема носителя идеального образа: операционный аспект / Д.В. Пивоваров. – Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1986. – 130 с.
168. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения / Ч.С. Пирс; Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. – М.: Логос, 2000. – 412с.
169. Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков: В 2 т. / Ч.С. Пирс. – СПб.: Алетейя, 2000. Т. 2. – 352 с.
170. Пирс Ч.С. Начала прагматизма: В 2 т. / Ч.С. Пирс; Пер. с англ. В.В.Кирющенко, М.В. Колопотина. – СПб.: Алетейя, 2000. Т. 1. – 318 с.

171. Платон. Кратил / Платон; Пер. Т. Васильевой // <http://www.philosophy.ru/library/plato/kratil.html>
172. Плотин. Избранные трактаты / Плотин. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. – 319 с.
173. Поликарпов В.С. Лекции по культурологии / В.С. Поликарпов. - М.: Эксперт. Бюро: Гардарики, 1997. - 341 с.
174. Полищук В.И. Культурология: Учеб. пособие для вузов / В.И.Полищук. - М.: Гардарики, 1999. - 444 с.
175. Попович А. Проблемы художественного перевода: Учеб. пособие: Пер. со слов. / А. Попович. - М.: Высш. школа, 1980. – 199 с.
176. Портнов А.Н. Язык и сознание: основные парадигмы исследования в философии XIX-XX вв. / А.Н. Портнов. - Иваново, 1994. – 367с.
177. Потенция А.А. Мысль и язык / А.А. Потенция. – К.: СИНТО, 1993. – 192с.
178. Проблема знака и значения. - М.: Изд-во МГУ, 1969. - 171 с.
179. Проблемы философии культуры: Опыт ист.-материалист. анализа / В.М. Межуев и др. - М.: Мысль, 1984. - 325с.
180. Прусс И.Е. Западноевропейское искусство XVII века / И.Е. Прусс. – М.: Искусство; Dresden Veri der Kunst, 1974. – 383 с.
181. Пуссен Н. Альбом репродукций / Предисл. М. Щетинского. 2-е изд. – М.: Изобраз. искусство, 1971. – 28 с.
182. Радзиховский Л.А. Проблема субъекта и объекта в психологической теории деятельности / Л.А. Радзиховский // Вопр. философии. - 1982.- №9. - С.57-66.
183. Радклифф-Браун А.Р. Историческая и функциональная интерпретация культуры и практическое применение антропологии в управлении туземными народами / А.Р. Радклифф-Браун; Пер. В.Г. Николаева // Антология исследований культуры: В 2 т. / Сост. С.Я. Левит. - СПб.: Университет. книга, 1997. Т. 1. Интерпретации культуры. – С. 633-636.

184. Раздольская В.И. Искусство Франции второй половины XIX в. / В.И.Раздольская. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1981. – 319 с.
185. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества / С.Х. Раппопорт. - М.: Сов. художник, 1978. – 237 с.
186. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 320с.
187. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов / Б.В. Раушенбах. - М., 1980. – 288 с.
188. Ревалд Дж. Постимпрессионизм / Дж. Ревалд; Пер. с англ. П.В.Мелковой; Вступ. ст. и общ. ред. М.А. Бессоновой. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 2002. – 464 с.
189. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт // Антология культурологической мысли / Авт.-сост. С.П. Мамонтов, А.С.Мамонтов. – М.: Изд-во РОУ, 1996. – С. 172-175.
190. Рождественский Ю.В. Введение в культуроведение: Учеб. пособие для вузов / Ю.В. Рождественский. – 2-е изд., испр. - М.: Добросвет, 2000. - 288с.
191. Розин В.М. Культура и проблема ее изучения / В.М. Розин // Методологические проблемы теоретико-прикладных исследований культуры: Сб. науч. тр. – М.: Изд-во НИИ культуры, 1988. – С. 234-248.
192. Розин В.М. Культурология / В.М. Розин. - М.: Инфра-М: Форум, 2000.- 342с.
193. Романов Ю.И. Образ, знак в искусстве (Философско-методологический аспект): Учебно-метод. пособие / Ю.И. Романов. – Л., 1991. – 131 с.
194. Рославец Е.Н. Живопись Франции XVII-XVIII веков / Е.Н. Рославец. – Киев: Мистецтво, 1990. – 221 с.
195. Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись XVII века: Тематические принципы / Е.И. Ротенберг. – М.: Искусство, 1989. – 286 с.

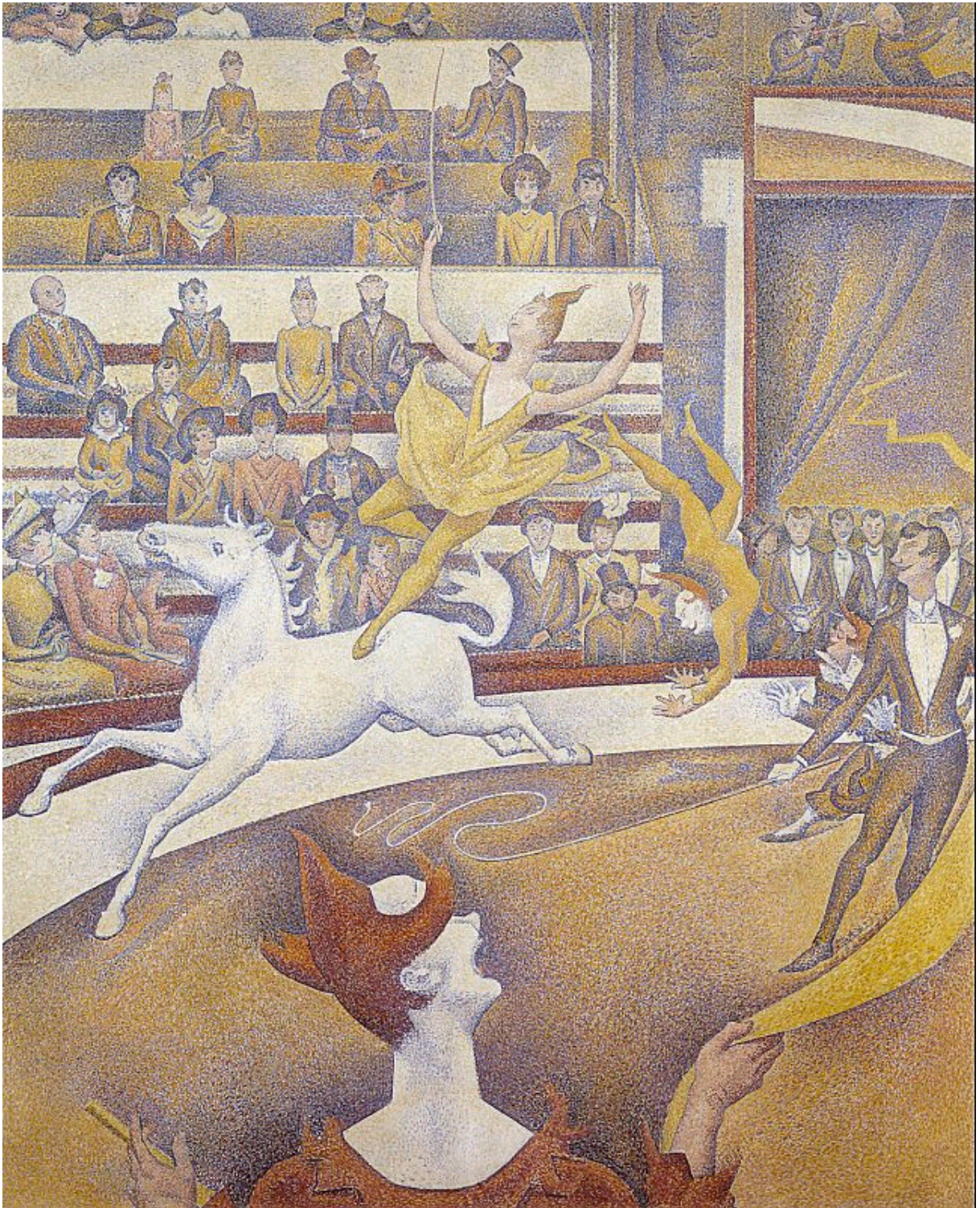
196. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: В 2 т. / С.Л. Рубинштейн; АПН СССР. – М.: Педагогика, 1989. – Т. 1. – 485 с.
197. Румянцева О.К. Культура и культурология: тенденции и проблемы / О.К. Румянцева // Философ. науки. – 2002. - № 4. – С. 87-104.
198. Савранский И.Л. Психологические проблемы художественного творчества и восприятия художественного произведения / И.Л.Савранский // Психолог. журн. - 1987. - № 2. - С. 136-145.
199. Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация: (Социально-психологическая концепция) / В.Е. Семенов. - СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1995. – 199 с.
200. Семиотика и искусствоведение: Сб. пер. / Сост. и ред. Ю.М. Лотмана и В.М. Петрова. - М.: Мир, 1972. – 364 с.
201. Семиотика и художественное творчество: Сб. ст. / Отв. ред. Ю.Я.Барабаш. – М.: Наука, 1977. – 368 с.
202. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э.Сепир. – М.: Прогресс, 2002. – 656 с.
203. Сёра Ж. Письма, дневники, литературное наследие. Воспоминания современников / Ж. Сёра, П. Синьяк; Пер. с франц. Е.Р. Классон и Г.С.Верейского; Сост., вступит. ст. и примеч. К.Г. Богемской. - М.: Искусство, 1976. – 335с.
204. Силичев Д.А. Семиотика и искусство: анализ западных концепций / Д.А. Силичев. - М.: Знание, 1991. – 62 с.
205. Сильвестров В.В. Анализ теоретических концепций в советской культурологии / В.В. Сильвестров // Методологические проблемы теоретико-прикладных исследований культуры: Сб. науч. тр. – М.: Изд-во НИИ культуры, 1988. – С. 159-197.
206. Современный философский словарь / Под ред. В.Е. Кемерова. - 2-е изд., испр. и доп. – Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, Москва, Минск: Панпринт, 1998. - 1064с.

207. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / П.А. Сорокин; Пер. с англ. В.В. Сапова. – СПб.: РХГИ, 2000. – 1055 с.
208. Сорокин П.А. Структурная социология / П.А. Сорокин // Антология культурологической мысли / Авт.-сост. С.П. Мамонтов, А.С. Мамонтов. – М.: Изд-во РОУ, 1996. – С.276-281.
209. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та., 1999. – 432с.
210. Стенерсен Р. Эдвард Мунк. 1863-1944 / Р. Стенерсен; Пер. с норвеж. Н.И. Крымовой; Послесл. И.Я. Цагарелли. – М.: Искусство, 1972. – 155 с.
211. Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности / Л.Н. Столович. – М.: Политиздат, 1985. – 415с.
212. Сулимов В.А. Коммуникативное пространство современной культуры / В.А. Сулимов, И.Е. Фадеева // Философ. науки. – 2004. - № 4. – С. 28-43.
213. Тайлор Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор. - М.: Политиздат, 1989. – 421 с.
214. Творческий процесс и художественное восприятие: Сб. / Отв. ред. В.Ф.Егоров. - Л.: Наука. Ленинград. отд-ние, 1978. – 278 с.
215. Токарев С.А. Ранние формы религии / С.А. Токарев. – М.: Политиздат, 1990. – 622с.
216. Толстой Л.Н. Письмо Н.Н. Страхову 23 апреля 1876 г. / Л.Н. Толстой // Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 62. - М.: Терра, 1992. – С. 268-270.
217. Толстой Л.Н. Что такое искусство? / Л.Н. Толстой // Собр. соч.: В 20 т. Т. 15. - М., 1964. - С. 44-242.
218. Туровский М.Б. Философские основания культурологии / М.Б.Туровский. – М.: РОССПЭН, 1997. – 440 с.

219. Уайт Л.А. Понятие культуры / Л.А. Уайт; Пер. Е.М. Лазаревой // Антология исследований культуры: В 2 т. / Сост. С.Я. Левит. - СПб.: Университет. книга, 1997. Т. 1. Интерпретации культуры. – С. 17-49.
220. Успенский Б.А. Избранные труды. – М.: Гнозис, 1994. Т. 2. Язык и культура. – 689 с.
221. Успенский Б.А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. - М.: Языки русской культуры, 1995. – 357 с.
222. Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура: Сб. ст. / Под ред. И.Е. Даниловой. – М.: Сов. художник, 1972. – 205 с.
223. Фреге Г. Логика и логическая семантика: Сб. трудов / Г. Фреге; Пер. с нем. Б.В. Бирюкова. – М.: Аспект-Пресс, 2000. – 512 с.
224. Фрейд З. Недовольство культурой / З. Фрейд // Антология культурологической мысли / Авт.-сост. С.П. Мамонтов, А.С. Мамонтов. – М.: Изд-во РОУ, 1996. – С. 153-156.
225. Фридендер М. Об искусстве и знаточестве / М. Фридендер; Пер. с нем. М.Ю. Кореневой; Под ред. А.Г. Наследникова. – СПб.: Андрей Наследников, 2001. – 205 с.
226. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманистических наук: Пер. с фр. / М. Фуко. - М.: А-сад, 1994. – 406 с.
227. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
228. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: трактаты, статьи, эссе/ Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. - М.: Изд-во МГУ, 1987. – 510 с.
229. Хомский Н. Язык и мышление. - М.: Изд-во МГУ, 1972. - 122 с.
230. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты / А.Д.Швейцер. – М.: Наука, 1988. – 215 с.

231. Штофф В.А. Знаковая модель как особый вид знаковой системы / В.А.Штофф // Проблема знака и значения. - М.: Изд-во МГУ, 1969. - С.122-131.
232. Штофф В.А. Роль моделей в познании / В.А. Штофф. - Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1963. – 128 с.
233. Элиот Т.С. Заметки к определению культуры / Т.С. Элиот // Антология культурологической мысли / Авт.-сост. С.П. Мамонтов, А.С. Мамонтов. – М.: Изд-во РОУ, 1996. – С. 258-261.
234. Язык как средство трансляции культуры. – М.: Наука, 2000. – 311с.
235. Языкознание. Большой Энциклопедический Словарь / Гл. ред. В.Н.Ярцева.-2-е изд.- М.: Больш. Рос. Энциклопедия, 1998. - 685с.
236. Якобсон П.М. Психология чувств и мотивации: Избр. псих. тр. / П.М.Якобсон; Под ред. Е.М. Борисовой. – М.: Ин-т практич. психологии; Воронеж: МОДЭК, 1998. – 304 с.
237. Якобсон Р.О. Избранные работы по лингвистике / Р.О. Якобсон. – Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. – 448 с.
238. Goodenough W. Cultural Anthropology and Linguistics // Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology. N.Y., 1964. – 336 p.
239. Harris R. The Language Connection. Philosophy and Linguistics. Bristol, 1996. – 193 p.
240. Hatim B., Mason I. The Translator as Communicator. London, N.Y., 1997. – 244 p.
241. Kroeber A.L., Kluckhohn C. Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions. N.Y., 1963. – 455 p.
242. Nicolas Poussin. Werke des kunstlers in museen der Sowjetunion. Leningrad: Aurora-Kunstverlag, 1990. – 215 p.

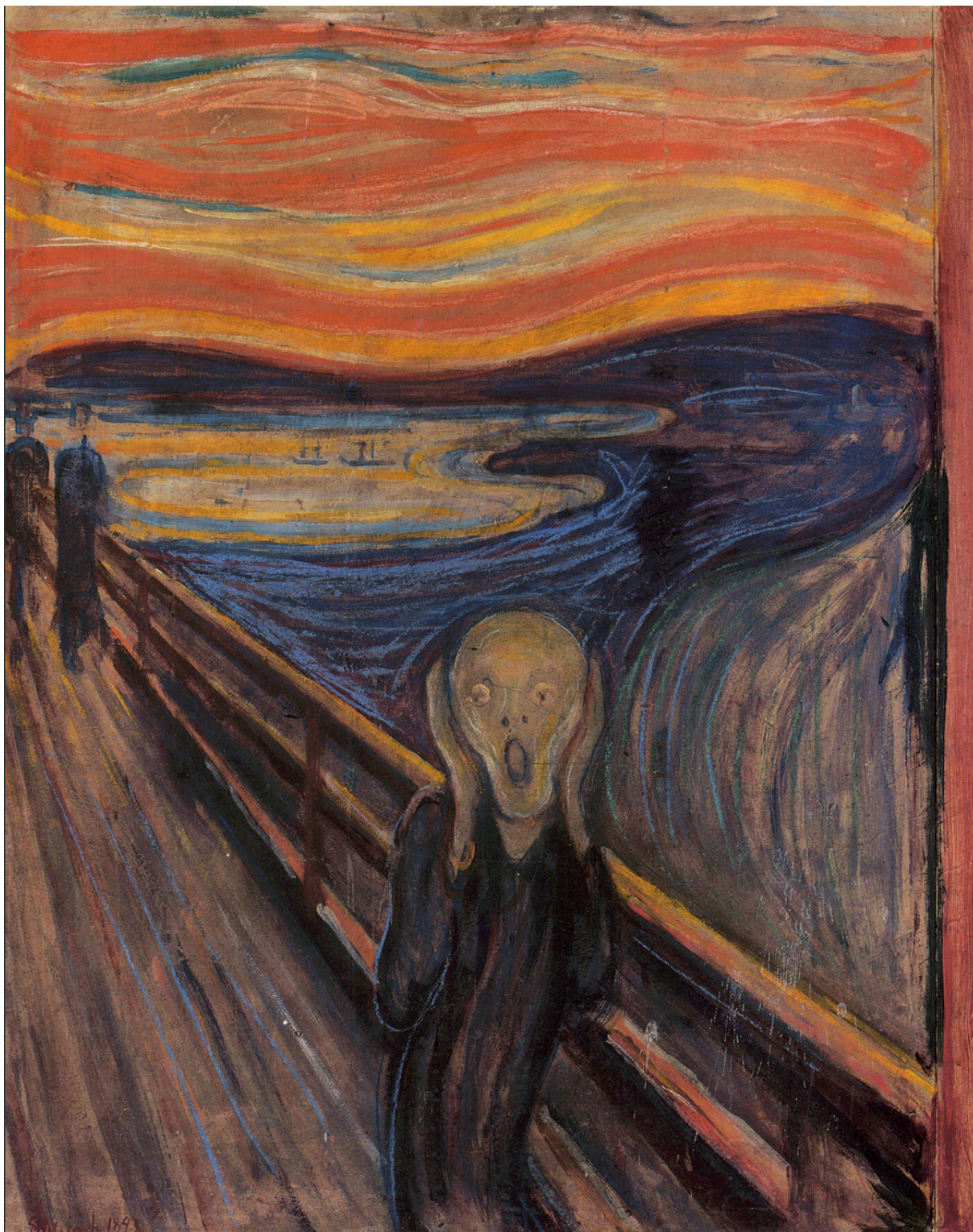
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл.1
Жорж Сёра. Цирк. 1891 г.
Холст, масло. 186х151,4 см.
Музей Д'Орсэ, Париж



Илл.2
Никола Пуссен. Ринальдо и Армида. Ок. 1630г.
Холст, масло. 95x133 см.
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва



Илл.3
Эдвард Мунк. Крик. 1893 г.
Картон; масло, темпера, пастель. 83,8x67,3 см.
Национальная галерея, Осло