

СУБЪЕКТЫ ИДЕАЛООБРАЗУЮЩЕГО ДИАЛОГА-ОТНОШЕНИЯ В
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Художественная культура чаще всего определяется как совокупность созданных и создаваемых произведений искусства [10;12]. 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 найти методологическую базу в содержании универсального понятия культуры.

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

А. Крёбер и К. Клакхон в работе «Культура: Критический анализ концепций и дефиниций» [32] вычленили пять основных типов определений культуры.

В «описательных» [29] определениях перечисляется все то, что охватывает понятие культуры: знания, верования, искусство, мораль, законы, обычаи, а также иные способности и навыки, усвоенные человеком как членом общества. В «генетических» определениях [16; 19] культура определяется с позиции ее происхождения. Культура, с этой точки зрения, может быть понята либо как продукт или артефакт, либо как идейный комплекс, либо как система символов. В «исторических» [31] определениях акцентируются процессы социального наследования, традиция. Культура здесь понимается как нечто стабильное и неизменное. «Нормативные определения» [13; 25] связаны с пониманием культуры как системы ценностных норм. В «социально-психологических» определениях [30] культура характеризуется либо как процесс адаптации к среде, либо как процесс научения, либо формирование привычек. В психоанализе культурные нормы и ценности обозначаются 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.

Наличествуется также ряд определений культуры, сводящих воедино несколько заявленных аспектов [20]. В них 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. Культура оценивается как 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.

Данные внутренние противоречия существующих определений во многом снимаются в концепции культуры, генетически связанной с теорией диалектики субъекта и объекта, а также с синтетической теорией идеального, разработанными К.Н. Любутиным и Д.В. Пивоваровым [17;23].

Согласно определению, данному Д.В. Пивоваровым, культура – это «идеалообразующая сторона жизни людей» [21, с.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 [6] 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.

Библия говорит, что Бог, создав человека, дал ему заповедь возделывать и хранить окружающий мир как прекрасное творение Свое [Быт. 2; 15], а высылая из Рая, заповедовал: «И выслап 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». 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 сокровенное. Известно, что «культуру» иногда понимают как «просвещение». Поклонение, следовательно, вызывает сам факт проявления прежде сокровенного; возделывается, возвращается, развивается и почитается то, что дает тайному стать явным, скрытому – 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» [21] 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)» [21; с.56]. Г.В.Ф. Гегель [3] 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, пытаюсь 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 наделять 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» [21, 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.

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» [4, 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 качестве 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» [21, с.63]. «Культура отличается от природы («не-культуры») 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» [21, 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.

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. Определение Д.В. Пивоваровым понятия «идеал» как «зримой сущности» 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 идеалобразования. Идеалобразование является отношением субъекта и Объекта посредством репрезентанта. В сфере художественной культуры идеалобразование осуществляется в ходе коммуникации человека-зрителя с

идеальной вещью-произведением – чувственно явленным знаком сверхчувственной сущности.

Функционирование 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.

Таким образом, удожественная 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. Произведенные 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.

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 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.

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».

Диалогический аспект художественной коммуникации рассмотрен в теоретических трудах многих исследователей [28; 18; 24; 14; 1; 15; 2; 26]. В теоретических концепциях 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. Роль зрителя понимается как весьма пассивная, его функция как реципиента сводится к получению сообщения, посланного автором.

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

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.

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

«Другие зрители», как правило, раскрываются как «всё человечество» (настоящего, прошлого и будущего времен). Коммуникативный потенциал художественных произведений трактуется как способствующий обмену духовным опытом и формированию общечеловеческого единства.

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

4. Некоторые исследователи [2; 15] также указывают на возможности произведения искусства выступать в качестве посредника отношения *человека с самим собой*. Данная концепция субъектов художественной коммуникации полагает цель самопознания, погружения в глубины

собственного «Я» лежащей в основе коммуникативного действия с произведением искусства.

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*.

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* обуславливается способностью каждого человека интерпретировать произведение искусства с позиции интимно-личностных смыслов. Вариативность истолкования знаков языка изобразительного искусства признается их ведущим качеством.

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. Произведение искусства становится при таком рассмотрении *источником познавательной активности* зрителя. Помимо инициирования познания, произведение может трактоваться [2] как *источник чувственной активности зрителя* реализует экспрессивную, гедонистическую, катарсическую функции.

Важнейшей сферой приложения активности произведения как субъекта художественной коммуникации является реализация *дидактической функции*. Произведение обретает способность включаться в диалог с социальной жизнью, существенно менять человека, влияя на его социальные убеждения. Произведение искусства выступает средством социального преобразования.

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 не переменным 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.

В существующих концепциях субъектов художественной коммуникации можно выделить ряд общих положений.

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 *непрерывного 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 непереносимое 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 распределенности 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 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.

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» [11]. «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.

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. То новое качество, которое образуют стороны в ходе коммуникации, есть одновременно пространство, процесс и продукт их диалога.

В философской науке существует понятие, определяющее коммуникацию, ориентированную на образование нового качества. Это понятие – «*отношение*», введенное Аристотелем и подробно разработанное Г.В.Ф. Гегелем в его теории отражения (рефлексии). В отношении стороны раскрываются друг другу, полагают друг в друга собственное свойство; отношение есть то, «посредством чего свойства какой-либо вещи получают свою видимость» [22, 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» [22, с.62]. Это обретение совершается только в пространстве отношения. 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.

Произведение искусства вступает в художественный диалог-отношение со зрителем, 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 – произведения произведения [8]. 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. 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» [9, 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. 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» [27, 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 [21]. Икона объединяет в себе значения и материального объекта (сама доска), и образа Божьего: обе стороны сопричастны 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 ре-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 [7] 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» [9, 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.

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 [9]. 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 Божьему.

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 [7] 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, созидающего. 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. «Открытие произведения и происходит перед зрителем, для зрителя и посредством зрителя» [7, 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» [9, 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.

Продукт художественного диалога-отношения может быть определен в связи с пониманием взаимной субъектности произведения изобразительного искусства и зрителя как партнеров коммуникации. Поскольку стороны диалога-отношения обретают себя только в пространстве совершающегося диалогического действия, постольку 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 взаимопологают себя друг в друга, имея целью образовать истинное единство противоположностей, то новое качество, в котором истина войдет в состояние нескрытости. 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» [4, 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 [4] 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 всеобще. Согласно гегелевской теории 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, сплести, 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 [7, 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.

Подводя итоги раскрытию специфики идеалообразующего процесса в художественной культуре, 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.

Теоретические положения о закономерностях процесса идеалообразования, являющегося внутренним механизмом бытия художественной культуры, составляют основу исследования природы субъектов художественной коммуникации. Взаимодействие данных субъектов – произведения изобразительного искусства и зрителя - обеспечивает идеалообразование и приводит к реализации ведущей коммуникативной функции культуры – функции диалога конечного и бесконечного начал.

Список литературы:

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи/ М.М. Бахтин /Сост. С.Бочаров и В. Кожин. - М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский / Под ред. М.Г.Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987. – 344с.
3. Гегель Г.В.Ф. Философия религии: В 2 т. / Г.В.Ф. Гегель - М.: Мысль, 1976. Т.1. – 531 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики / Г.В.Ф. Гегель. - М.: Мысль, 1974.- 452с.
5. Гуревич П.С. Философия культуры: Пособие для студ. гум. вузов / П.С.Гуревич. - М.: Аспект-Пресс, 1994.- 316 с.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4т. / В. Даль. - М.: ТЕРРА, 1995.
7. Жуковский В.И. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учеб. пособие / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2004. – 266 с.
8. 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.
9. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч.1 / В.И. Жуковский. – Красноярск: Краснояр. гос. ун-т., 2004. – 170с.
10. Журавлев В.В. Мир художественной культуры: Философские очерки / В.В. Журавлев. – М.: Мысль, 1987. – 237 с.
11. Загадка человеческого понимания / Под общ. ред. А.А. Яковлева; Сост. В.П. Филатов. – М.: Политиздат, 1991. – 352 с.
12. Искусство в системе культуры: Сб. ст. / АН СССР; Сост. и отв. ред. М.С.Каган. - Л.: Наука, 1987. – 272 с.
13. 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.
14. Кирсанова Н.Н. Знаковые аспекты искусства и художественного восприятия. Дис. ... канд. философ. наук. – Свердловск, 1982. –189с.
15. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки рус. культуры, 1999. – 464с.
16. 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.
17. Любутин К.Н. Синтетическая теория идеального / К.Н. Любутин, Д.В.Пивоваров; Урал. техн. ун-т. - Екатеринбург: Хризостом, 2000. – 206с.
18. 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.

19. 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.
20. Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию / Э.А. Орлова. - М.: Изд-во МГИК, 1994. - 214 с.
21. 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.
22. Пивоваров Д.В. Основные категории онтологии / Д.В. Пивоваров. - Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2003. - 268 с.
23. Пивоваров Д.В. Проблема носителя идеального образа: операционный аспект / Д.В. Пивоваров. - Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1986. - 130 с.
24. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества / С.Х. Раппопорт. - М.: Сов. художник, 1978. - 237 с.
25. 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.
26. Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация: (Социально-психологическая концепция) / В.Е. Семенов. - СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1995. - 199 с.
27. 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.
28. Столович Л.Н. Жизнь - творчество - человек: Функции художественной деятельности / Л.Н. Столович. - М.: Политиздат, 1985. - 415с.
29. Тайлор Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор. - М.: Политиздат, 1989. - 421 с.
30. 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.
31. 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.
32. Kroeber A.L., Kluckhohn C. Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions. N.Y., 1963. - 455 p.