



Оселедчик Елена Борисовна, кандидат философских наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), fine10000@yandex.ru

КОММУНИКАЦИЯ

КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА

Искусство воздействует непосредственно на сознание людей, которое возникает, развивается и проявляется в общении. При рассмотрении культуры, механизмов ее воспроизводства и развития, той роли, какую играет в них искусство, определение искусства как средства общения фиксирует его общую функцию в культуре, его культурно-историческое назначение, общественную «сущность» и является основой всех других функций.

Ключевые слова: искусство, общение, коммуникативная функция искусства.

E.B. Oseledchyk

Oseledchyk Elena Borisovna, Ph.d. doctor of Sciences, Associate Professor, Department of socio-cultural activities, Krasnodar State Institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), fine10000@yandex.ru

COMMUNICATION AS A FUNDAMENTAL FUNCTION OF ART

The art directly on people's minds, that occurs, evolves and manifests itself in communication. Therefore, if we take culture mechanisms for its reproduction and

development, the role played in them art, definition of art as a means of communication fixes its common function in culture, its cultural and historical designation, public "essence" and is the basis for all other functions.

Keywords: art, communication, communicative function of art.

Искусство – самое содержательное и, пожалуй, наиболее эффективное средство формирования человека как субъекта творчества, всех основных его творческих способностей. Пока что мы можем представить лишь некоторые самые общие соображения в пользу этого тезиса.

Одно из них: искусство и есть творчество. В нем применяются все основные творческие способности человека. Это гарантирует его ценность как важного материала для их развития. Немаловажную роль в этом процессе играет развитие воображения, которое является «...главную действующую силу, через которую исключительно совершается процесс творчества...» [1, с. 591] художника. Вот почему это дает уникальный по его богатству материал для развития этой способности.

Но дать материал для такого развития еще не значит осуществлять его. Если мы, скажем, в живописи или киноискусстве, сами снабжаем зрителя наглядными зрительными образами, то это не принуждает его как будто к упражнению способности воображать. За него эту работу проделало искусство (мы, конечно, упростили картину). В действительности деятельность воображения нужна и тут. Но обнаружить это на таком материале трудно.

Большие требования к воображению предъявляют литература, музыка. Слово не может заменить зрительный образ. Читатель должен «произвести» его сам. Могут возразить, что писатель, поэт делают все, чтобы максимально облегчить ему эту работу, даже «диктуют» ее. Да, это так. Взяв, как пример пейзаж из «Полтавы» («Тиха украинская ночь...»), легко доказать, что все образы тут (за исключением «дремоты» воздуха) представимы. Да и

пушкинское «...чуть трепещут серебристых тополей листы...» по простой ассоциации делает саму эту дремоту как бы «зримой». Работа воображения читателя очень облегчена. Но значит ли это, что ее нет?

Как ни просты такие ассоциации нашего прошлого чувственного опыта с «тишиной» ночи, «дремотой» воздуха, читатель должен произвести их все-таки сам. При этом путь, который он должен пройти, о б р а т е н процессу рождения такого образа у художника. Так, уже в другом примере, писатель сначала ощущает или вспоминает воздух, который «чист и свеж». Даже если ассоциативная связь с «поцелуем ребенка» была в его сознании до того, как он взялся за перо, он все равно (хотя бы интуитивно) выбрал, проверил действие этого сравнения. Мысль М.Ю. Лермонтова шла от ощущений, воспоминаний к словесному образу. И хотя сравнение («Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка») жестко диктует читателю, что он должен представить, «сассоциировать», все это он должен проделать уже сам на пути от словесного образа к живым представлениям. То, что здесь это – не зрительный, а «тактильный» образ, существа дела не меняет.

Это объясняет, почему мы можем говорить именно о развитии способности воображать, почему деятельность читателя в таких случаях – «сотворчество». С музыкой – то же самое. В ней возможности «изобразить» еще меньше. Музыкальный звук «не изобразителен». Подсказать слушателю труднее. Прибегают к помощи «программ». Достаточный пример – этюд Ф. Шопена «На берегу моря». Название уже задает нам конкретную программу восприятия. Но море слушатель должен вообразить. Все, чем может помочь ему композитор, – создать средствами музыки ассоциативно-слуховой образ моря.

Но и тут воображение слушателя должно проделать свою работу, двигаясь в направлении, противоположном процессу рождения музыкальных образов, от них – к действительности. Музыка рождается иначе. Иллюстрацией к тому может служить творчество признанного мастера в музыкальном «изображении» природы Н.А. Римского-Корсакова.

Он писал «Снегурочку» летом, в деревне, под живыми впечатлениями русской природы. «Здесь все мне нравилось, все восхищало... все приводило меня в восторг, – вспоминал он, – все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет «Снегурочки». Какой-нибудь толстый и корявый сук или пень, поросший мохом, мне казался лешим или его жилищем; лес «Волчинец» – заповедным лесом; голая Копытецкая гора – Ярилиной горой; тройное эхо... – как бы голосами леших или других чудовищ...» [2, с . 230].

Такие документы бесценны, когда речь заходит о побудительных мотивах творчества, о рождении тех идей, которые становятся лейтмотивами произведений искусства. Они позволяют ясно представить, какой богатый и разнородный жизненный материал питает тут деятельность воображения. Значимыми оказались даже исконные русские названия деревень вокруг – «...Канезенье, Подберезовье, Копытец, Дремяч...» [2, с. 237].

Но все это уже переплавлено в тигле воображения композитора в музыкальные образы. Слушателю (хотя бы в записях) дана только музыка его оперы. А его воображение, ведомое музыкальными образами «Снегурочки», должно идти по пути, обратному их рождению: от них самих – к образам родной природы, русской старины. Текст, сюжет, действие оперы организуют эту работу, задают «программу». А вот выполнить ее под воздействием музыки должен он сам.

Так, можно считать уже доказанным, что искусством мы формируем, развиваем эту способность. Попутно с решением других задач это будет подтверждено по отношению к другим творческим способностям, но наш материал позволяет сделать и некоторые другие выводы.

Достаточно ли (в том, что это необходимо, сомнений нет) исследовать тут только мышление и деятельность самого художника и не идти дальше? – Нет. Очевидно, что исследование надо продолжить, и рассматривать уже процесс восприятия произведений искусства людьми, акты деятельности их сознания: как искусство воздействует на людей, что на деле дает им. В

подтверждение этой мысли можно сослаться на один парадокс (впрочем, он часто уже не сознается как парадокс): даже великий мастер бессилен, если «реципиент» просто *не способен* понять его, т.е. проделать свою часть работы.

Перед нами поэтому (если «...ввести схему коммуникационного акта в ее самом абстрактном варианте...») – «...взаимодействие двух людей, из которых один создает текст, мыслит, а другой его понимает» [3, с. 113]. Вот почему, по Н. Талызиной, «...процесс коммуникации включает: мышление – передачу информации /текста/ – и ее понимание...». Но та схема, которую тут же предлагает автор, представляется неадекватной сказанному. В схеме «текст – процессы общения – усвоение или понимание текста» [3, с. 113], не нашлось почему-то места для того самого акта мышления, которое создает такой текст.

Ближе к истине, видимо, другая схема, в той же статье. Это модель аутокоммуникации Ю.М. Лотмана «Я – текст – Я» [4]. Она хорошо фиксирует субъект-субъективный характер общения.

Но тут не видно, какую деятельность совершают оба его субъекта. Хотя с помощью такой схемы хотят охарактеризовать общение как «механизм развития культуры», требующий «рефлексивной позиции понимающего субъекта», из этой схемы никак не усмотреть того, что тут «...происходит не просто получение новой информации, но и формирование личности...» [3, с. 117]. Между тем, модель Ю.М. Лотмана считают частной формой именно такого общения.

Более точной поэтому представляется предлагаемая нами «деятельностная» схема коммуникации средствами искусства. В первом приближении она должна, видимо, выглядеть так:



Тот факт, что в истории культуры эти две деятельности, как правило, разорваны в пространстве-времени (например, Гомер с его «Илиадой» и мы), маскирует совместный характер этой деятельности, мешает понять его, но не отменяет его. Не единство всегда сохраняется благодаря такому посреднику, как произведение искусства. Художник «опредметил себя в нем. Решают тут уже его свойства. Для субъекта освоения оно – то, что он должен распределить». Лишь так художник действительно сообщит ему свои чувства и мысли, без этого общения нет.

Но тем самым мы признали, что искусство формирует наши творческие способности в актах нашей самодеятельности – способности восприятия, понимания произведений, их активной переработки в нашем сознании. Верно поэтому, что оно может дать человеку бесконечно много – но, увы, столь же верно, что дает оно каждому только то, что он способен взять.

К этому мы вернемся позже. Первая задача – коротко изложить ту теоретическую позицию, с которой мы рассматриваем искусство. Мы начали с фактов. Но любая их интерпретация теоретически «загружена». В эстетике наш подход задан теми концепциями, которые разрабатывают философы и теоретики культуры.

Мы применяем концепцию, которая получила право гражданства в психологии, философии, семиотике. Но проходит немало времени, прежде чем будут осознаны ее следствия – и те необходимые коррективы, которые должны быть внесены в наши представления об искусстве, его свойствах и функциях. Напротив, для такой ситуации типичны известные противоречия между новой философско-культурологической концепцией и традиционными взглядами в эстетике.

Если несколько упростить суть дела, то она выглядит так. В общем виде вряд ли кто-нибудь станет возражать, что искусство не понять вне всего контекста культуры, ее развития. Другое дело – уметь провести эту точку зрения последовательно. В этом отношении мы оказываемся в оппозиции принятому эстетиками взгляду, будто способность искусства быть средством

общения людей – лишь одна из многих его функций одного и того же порядка, к тому же – отнюдь не главная из них.

Искусство воздействует непосредственно на сознание людей. А как только мы поняли, что «...сознание возникает, развивается и проявляется в общении» [5, с. 82–83], наше отношение к этой функции должно измениться. Если брать культуру, механизмы ее воспроизводства и развития, ту роль, какую играет в них искусство, то его определение как средства общения говорит нам вовсе не о какой-то одной из многих и разных функций искусства. Напротив, оно фиксирует, скорее, его общую функцию в культуре, его культурно-историческое назначение, общественную «сущность». Оно отвечает как раз на тот вопрос, который в свое время ставил Л.Н. Толстой, – «что такое искусство?» – в том же контексте, в котором мыслил писатель (в его значении для людей в их жизни).

Конечно же, все зависит от того, как понимать, что такое «общение». Просто передача информации? Искусство как средство такого общения – то же самое, что и телеграф? Достаточно близок к истине уже ответ Л. Толстого: искусство – средство единения людей [6, с. 85]. Общение – единение. Толстой верен основному смыслу слова «сообщать» – «со – общать», то есть делать ОБЩИМ.

Точная передача информации – подчиненный момент такого общения и его «техническое условие». Без нее немислима преемственность в культуре, но не в ней тут суть. Не она определяет понятие «общение» Подлинное общение имеет место, если (и только!) люди «со-общают» свои мысли и чувства друг другу, делают их общими. Механизмы формирования сознания, переходов индивидуального и общественного сознания иначе не понять.

Значит, когда мы говорим, что искусство – средство общения людей, мы фиксируем как раз его общую роль в культуре, его значение в ней, а не одну какую-то частную функцию в отличие от других. Если, например, говорят, что искусство выполняет «эстетическую функцию», то противопоставлять ее некоей его «коммуникативной функции» недопустимо.

Эстетическая функция искусства – частная модификация его способности «сообщать». Она исключительно состоит только в том, что искусством люди «со-общают» друг другу эстетические чувства, понятия, идеалы. К такому сообщению сводится вся роль искусства в культуре. Все прочее оно сообщает, и различия его функций связаны с тем, что и как оно сообщает.

Каждая функция искусства реализуется в механизмах его способности «сообщать». А все имевшие место в социологии искусства попытки аргументировать значение любой такой функции неявно подразумевают – как их предпосылку – его способность сообщать. Без нее любая другая такая функция просто не работает.

Так, (пример условен) считают очень важной в искусстве его нравоучительную функцию. Но первый вопрос всегда будет в том, почему же она важна. Чтобы ответить на нее, нам придется все равно выйти за рамки искусства, искать ответ в культуре, в той роли, какую нравственные чувства, понятия, нормы, идеалы играют в ней.

Одно это сильно подорвет нашу позицию: нам резонно возразят, что этим мы доказали прямо противоположное тому, что хотели. Существеннейшие свойства искусства надо все же искать в нем, а не вне. В нем же мы находим способность сильно воздействовать на людей – на сознание каждого, и в том числе – на нравственное сознание. Так, мы уже пришли к его функции средства общения, то есть формирования и развития сознания людей. Делая это, искусство учит и нравам.

Тогда второй вопрос уже в том, зачем средствами искусства добиваться того, что и так без него делает общественное воспитание. Искусство – только одно из средств развития нравственного сознания людей. Искать ответ на этот вопрос надо в специфике искусства. Проверка докажет: вся сила искусства – в его уникальной способности делать так, чтобы чувства, мысли, убеждения художника (скажем, автора «Крейцеровой сонаты») становились чувствами, мыслями, убеждениями других людей, то есть в его способности

именно *сообщать*. А без этой его способности делать «мое» «общим» любые попытки нравоучения в нем недействительны, лишены смысла.

Итог ясен: теоретически объяснить эту функцию оказалось возможным только на основе исследования более общей способности искусства «сообщать», ее роли в культуре. То же самое приходится делать при рассмотрении всех других его функций.

Да и оценки того, какая из них значимее, – тоже попытки определить, что важнее сообщить людям, что именно превратить в их сознание. Сама эта способность сообщить не подлежит такому сопоставлению как раз потому, что она – «функция» совсем другого порядка, она всеобща. Она поэтому – предпосылка, условие и основание действия всех прочих функций искусства, а не просто одна из них.

Список использованной литературы:

1. *Белинский В.Г. Памяти*. Гавриила Державина. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6.
2. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. URL: <http://bookree.org/reader?file=74919>
3. *Талызина Н.Н.* Текст и культурный контекст // Деятельностная теория учения: современное состояние и перспективы. Материалы Междунар. науч.- конф., 6-8 февр. 2014 г. М.: МГУ, 2014.
4. *Лотман Ю.А.* О двух моделях коммуникации в системе культуры. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Тoc509600927
5. *Межуев В.М.* Культура и история. URL: <http://www.twirpx.com/file/1933749/>
6. *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? URL: <http://tolstoy.ru/online/online-publicism/chto-takoe-iskusstvo/>