

Бараш Любовь Александровнакандидат философских наук,
преподаватель филиала Российского университета
дружбы народов в городе Сочи**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ:
ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА****Аннотация:**

В статье рассматриваются взаимоотношения художника и зрителя в современной культуре. Их трактовка как межсубъектных связей требует корректировки в связи с трансформацией субъекта в постмодернистскую эпоху. Анализ западноевропейских философских концепций позволяет заключить, что контакты постмодернистских художника и зрителя носят интерсубъективный характер.

Ключевые слова:

субъект, межсубъектные отношения, интерсубъективность, множественность, понимание, техническая воспроизводимость, художественная коммуникация.

Barash Lyubov AleksandrovnaPhD, Lecturer,
Sochi branch of
Peoples' Friendship University of Russia**ARTISTIC COMMUNICATION:
YESTERDAY, TODAY, TOMORROW****Summary:**

The article deals with the relationships between the artist and the viewer in contemporary culture. Their interpretation as intersubject relations requires adjustments in connection with the transformation of the subject within the postmodern epoch. The analysis of Western European philosophical concepts allows one to conclude that the contacts between the postmodern artist and the viewer are of an intersubjective nature.

Keywords:

subject, intersubject relations, intersubjectivity, multiplicity, understanding, technical reproducibility, artistic communication.

К разгадке «тайны»

Удивительное чувство – слушать волнующую тебя музыку и вдруг ощутить, что почти в лад с твоим сердцем бьются чьи-то другие сердца. Ни с чем не сравнимая радость единения, взаимопонимания. Неужели почудилось? Но нет, это современная техника действительно считывает и негромко транслирует биение сердец людей. Найти путь к сердцу зрителя и, как дар, принять его сопереживание – мечта художника во все времена. Не всегда этой мечте дано было осуществиться. И будучи не понят, гений оставался в неизвестности. Есть какая-то тайна художественной коммуникации – взаимного притяжения художника и зрителя, взаимопроникновения двух сознаний. Эстетика идет к разгадке этой тайны не первое столетие.

В теоретических построениях прежних лет взаимоотношениям художника и зрителя придавался, в сущности, межличностный характер. Они мыслились как контакт двух личностных сознаний. Современная ситуация заставляет учитывать глубокие изменения, которые произошли в субъекте. Становится очевидной необходимостью переосмысления самой межсубъектной связи, превращения ее в *интерсубъективную*, при которой в понятие «субъект» вкладывается уже иной смысл. В феноменологии, например, субъект – «не только “я”-полюс, но “я” во всех его свершениях и полученных в их результате приобретениях». Это «я», где «не показывается *ничто* человеческое, не обнаруживается душа и душевная жизнь, реальные психофизические люди, – все это входит в “феномен”» [1, с. 302–303]. Трансформация субъекта заставляет задуматься о том, каким образом осуществляется в художественной сфере эта коммуникация нового типа. Поэтому возникает необходимость проследить в историческом плане этапы философского осмысления коммуникативной сути искусства с целью выявить истинный характер новых отношений художника и зрителя, заглянуть в будущее этих отношений.

В немецком классическом идеализме фигурирует активный, деятельный субъект, наделенный способностью творчества. Поскольку творчество предстает здесь как *объективно* заданная данность, в коммуникации художника и зрителя в наибольшей степени значимо то, что исходит от Абсолюта. Кантовские суждения о «всеобщей сообщаемости», «всеобщем согласии в суждении вкуса» убеждают в коммуникативном характере его эстетики. Итогом успешной художественной коммуникации для него является момент «совпадения чувства каждого с каждым особым чувством другого» [2, с. 108–109]. Тогда субъективно прекрасное становится *объективно* прекрасным.

У Гегеля коммуникация предстает как *объективация* внутреннего мира художника в созданном им произведении. Здесь идея должна явиться в качестве истины. Но изначально идея не является таковой. Она еще только должна стать *объективированной всеобщностью* в результате своего развертывания в действительности. И она проявляется в *объективном* виде в искусстве. На более высокой ступени развития человеческой души она порывает с чувственной стихией искусства, отвращается от свойственной ему объективности и устремляется к религиозным идеалам, туда, где царствует «культ общины в его чистейшей, интимнейшей, субъективнейшей форме» [3, с. 172]. Происходит своего рода возвращение человеческой души в сферу

субъективного, где «объективность как бы поглощена и усвоена» [4]. Это заставляет вспомнить, что и у Канта единение и согласие в восприятии прекрасного коррелируют с христианскими представлениями и восходят к вере.

Возможно, такие взгляды на художественную коммуникацию можно истолковать как своего рода истоки формирования представлений об *интерсубъективности* с учетом того, что, если бы в немецком классическом идеализме существовал этот термин, в него вкладывался бы совсем иной смысл, нежели в наши дни. Этот смысл представлял бы как *объективность* художественной информации, циркулирующей между субъектами, неизменяемость, единственность и абсолютность истины, содержащейся в ней.

Путь к современному истолкованию художественной коммуникации как воплощения идеи *интерсубъективности* предстояло пройти философии XIX–XX вв. Он намечался в феноменологии, экзистенциализме, герменевтике, философии коммуникации. Взгляд на интерсубъективный характер современной художественной коммуникации прошел через иррационалистическое понимание коммуникации как включения автономного бытия личности в общее бытие, являющееся надличностным и в то же время субъектным. В «философии жизни» оказалось существенным то, что надличностная субъективность не предполагает в коммуникации ни равноправия и равноценности субъектов, ни «обратной связи».

Далее, в феноменологии Э. Гуссерля открылся *интерсубъективный мир* с существованием множества трансцендентальных субъектов, которые даны друг другу опосредованно, через *общение*. Трансцендентальный опыт каждого из них образует в результате общий трансцендентальный опыт. Каждое «я» обнаруживает, что его собственные интенциональные объекты входят в трансцендентальный опыт Другого. Но других трансцендентальных субъектов много, и возникает бесконечное множество интенциональных объектов, общих всем Другим субъектам. Э. Гуссерль пишет: «Мир вообще существует не только для отдельных друг от друга людей, но для человеческой общности» [5, с. 269].

Пространство интерсубъективности – это мир общения, «мир универсальный и общий для всех», находящийся в вечном движении, представляющий собой «единство открыто-бесконечного многообразия чередующихся собственных и чужих опытов и вещей опыта» [6, с. 269–271]. Абсолютная интерсубъективность – поле деятельности разума, деятельности во имя понимания человеком самого себя, во имя стремления к тому, что может сделать человека счастливым. Цель такой деятельности, в сущности, теологическая, поэтому не стоит разделять разум на «теоретический», «практический» и «эстетический» [7, с. 442]. Из этого следует, что и к художественной коммуникации, лежащей в области эстетического, применима идея интерсубъективности.

Откликнись, зритель!

С этой точки зрения взаимопонимание художника и зрителя выглядит как «взаимная корректировка», «согласованность значимости», соотнесение с одними и теми же вещами опыта, которые извлекаются из одной и той же совокупной системы многообразия [8, с. 269–270]. Перед художником стоит задача «синтеза “я” – “ты”, а также, что еще сложнее, синтеза “мы”» [9, с. 284]. Зритель как трансцендентальный субъект конституирует свое «я» на фоне и в соотнесении со множеством других «я». В том же ключе, хотя и не прибегая к понятию «интерсубъективность», но, по сути, в полном согласии с Э. Гуссерлем, высказывается и Г.-Г. Гадамер. Взаимоотношения художника и зрителя он считает «коммуникативным действием», совместным действием: «Художник теперь не обращается от имени *общины*, а должен формировать свою собственную *общину* на основе проникновенного самовыражения» [10, с. 307]. Какова же роль зрителя? Он «должен воспринять тот язык, который воплощен в произведении искусства, и овладеть им как родным» [11].

В отечественной эстетике эта проблема решается на основе разработанной М.С. Каганом общеполитической теории общения [12]. Контакт художника и зрителя здесь рассматривается как межсубъектные отношения. При этом подразумевается и подчеркивается *диалогическая* основа этих отношений с присущими ей равенством, равноценностью, взаимозаинтересованностью общающихся сторон. Но эти качества предполагают ценностно-эмоциональное единство, общность интересов, интеллектуальную и мировоззренческую совместимость партнеров по общению. Так ли это на самом деле? Ведь любители сериалов и комиксов не захотят смотреть интеллектуальное кино, фанаты рока не пойдут слушать Брамса и Малера, а поклонники Акунина отвернутся от Джойса. Следовательно, при обилии художественных направлений и стилей в современной культуре, полярности ценностных характеристик массового и высокого искусства вопрос о равноправии и равноценности Другого в художественной коммуникации становится проблематичным.

Если абсолютизировать эту несовместимость, то придется признать, что художественная коммуникация невозможна. Однако «конец времени композиторов», а заодно и писателей, живописцев и скульпторов еще не так близок. Художественная коммуникация аподиктична, поэтому следует искать ответ на вопрос, что же именно позволяет ей осуществляться, несмотря на кажущуюся несовместимость партнеров. Что является той скрепляющей нитью, которая не позволяет порваться связям между художником и зрителем? От чего зависит их взаимопонимание?

Э. Гуссерль находит ответ на этот вопрос в существовании таких интенциональных объектов, которые являются общими и для меня, и для Другого. И эта позиция неожиданно находит подтверждение в концепции совершенно иного философского направления. Неожиданно потому, что постструктуралистская трактовка художественной коммуникации не имеет ничего общего ни с пониманием ее как межсубъектных отношений в отечественной философии, ни с понятием интерсубъективности в феноменологии. Речь идет о концепции Ж. Делеза, где дизъюнкция, противоположность, различие становятся средствами *коммуникации* [13, с. 228].

Ж. Делез высказывает «идею позитивной дистанции между различными [элементами]: нет больше отождествления двух противоположностей, а есть утверждение дистанции как того, что *связывает* их друг с другом именно как “различных”» [14, с. 226]. Расхождение точек зрения становится позитивным *синтезом*. По Ж. Делезу, «индивид должен осознать сам себя как событие, а осуществляющееся в нем событие – как другого индивида, как бы привитого к нему. Если это удастся, его понимание, желание и представление этого события не происходит без понимания и желания всех прочих событий и индивидов» [15, с. 234]. Такая трактовка коммуникативных процессов, хотя и с совершенно иных, нежели в феноменологии, позиций, в общей сложности не противоречит гуссерлианской идее об общности интенциональных объектов, сближающей бесконечное множество трансцендентальных субъектов.

Итак, новое феноменологическое, герменевтическое и постструктуралистское понимания современной коммуникации содержат в себе нечто общее. Это общее – акцент на *множественности* коммуницирующих субъектов, отношения между которыми уже не могут быть выражены в виде схемы с изображением двунаправленной связи «от художника – к зрителю». Множественность потребовала бы гораздо более сложной схемы. Кроме того, общим в трактовке коммуникации в этих теориях является признание фактора непрерывного *становления* смыслов циркулирующей между множеством субъектов информации. Все это может быть принято в качестве основы современной интерпретации контактов художника и зрителя. Но далее возникает необходимость рассмотрения этих контактов в онтологической плоскости.

Обмен ролями

Не так часто в современных исследованиях художественной коммуникации обращают внимание на типологическую характеристику общающихся сторон – художника и зрителя. Их характеристика чаще всего абстрактна, схематична. Редко ставятся вопросы: «какой художник?», «какой зритель?». Между тем художник может быть гениальным или просто одаренным, ангажированным или свободным, новатором или традиционалистом. Зрители также ориентированы на разные ценности. Следовательно, вопрос – в самой возможности художественной коммуникации с учетом ее возросшей сложности. Ранее с опорой на современные западные философские концепции были показаны гносеологические основания возможности ее осуществления, объяснены причины, позволяющие ей существовать даже в условиях несовместимости субъектов. Осталась незатронутой онтологическая сторона. Целесообразно рассмотреть ее как соотношение ролей автора и зрителя.

Интерпретация ролей автора и зрителя, читателя, слушателя в постмодернистской философии противоречива. Даже в рамках одного и того же постструктуралистского направления оценки расходятся – от полного отрицания значения автора до убеждения в том, что именно автор создает читателя. О «смерти автора» и о том, что не художнику, а читателю, зрителю принадлежит в наши дни приоритетная роль, говорит Р. Барт [16]. Ту же мысль – об отсутствии субъекта и отсутствия автора – развивает в своих рассуждениях о современном западном театре Ж. Деррида. Правда, в отрицании роли субъекта и роли автора он идет еще дальше, заявляя, что на смену существующему должен прийти такой театр, который будет представлять собой «не только зрелище без зрителей, но и слово без слушателей» [17, с. 391, 400].

У. Эко не приговаривает автора к «смерти». Наоборот, творческую роль писателя он видит не только в том, что тот создает произведение, но и в том, что он должен выполнить свою сверхзадачу – «создать читателя, способного исследовать его произведение до бесконечности» [18, с. 88–89]. Фактически воспитать человека, которому интересны не только нарративные особенности текста и то, чем закончится сюжет, но «который пытается понять, каким именно читателем этот конкретный текст просит его стать». Создать читателя, который будет возвращаться к произведению «неоднократно, а в некоторых случаях – и бесконечное множество раз» [19, с. 50–51].

Еще один аспект отношений современных художника и зрителя – это их обмен ролями. Зритель становится демиургом, художник отступает на второй план. Между тем игнорирование того факта, что главный творческий импульс исходит от художника, а не от зрителя, приводит к значительным искажениям авторского замысла. Ж. Бодрийяр считал такой обмен ролями признаком конца искусства [20]. В то же время хэппенинги и перформансы существуют, реализуя свою главную цель – дать наибольшую свободу самовыражения зрителю. Другой вопрос, лежит ли эта свобода в рамках художественной деятельности или выходит далеко за ее пределы. Ведь художница, желавшая вовлечь зрителей в свой перформанс и разложившая перед собой различные предметы, в том числе нож и ружье, едва не ощутила на себе, что такое «смерть автора»: один из зрителей пытался застрелить ее.

Слово за техникой?

И наконец, не следует забывать о художественном произведении, на основе которого и происходит коммуникация. В условиях «технической воспроизводимости» оно живет новой жизнью. В. Беньямин подметил важную деталь: тот факт, что произведение искусства стало доступно гораздо большему количеству людей, отразилось на характере коммуникации: «Количество перешло в качество: очень значительное приращение массы участников привело к изменению способа участия» [21, с. 59]. Способ участия, начиная с появления условий «технической воспроизводимости произведения искусства», все более тяготеет к развлечению, бездушному потреблению. «Тот, кто концентрируется на произведении искусства, погружается в него... В свою очередь развлекающиеся массы, напротив, погружают произведение в себя» [22, с. 59–60]. Погружаться в произведение – это растворяться в мире автора, идти навстречу ему, хотеть понять его, то есть участвовать в полноценной художественной коммуникации. Погружать произведение в себя – значит утилитарно использовать его: в качестве звукового фона в быту, для развлечения, для удовлетворения тщеславия обладателя модной новинки – книги или пластинки. Автор растираженной копии произведения зрителя, в сущности, не интересен. Следовательно, нет и полноценной художественной коммуникации.

Суть коммуникативных особенностей произведения искусства в эпоху техницизма В. Беньямин уловил очень точно, она и сейчас объясняет противоположность в восприятии массового и серьезного искусства. Но техника сделала огромный шаг вперед и открыла новые, удивительные возможности для коммуникации. Как выразить то, что находится за пределами восприятия пяти органов чувств? Не зря Пауль Клее считал, что писать надо не видимое, а невидимое.

Квантовая теория доказывает, что это невидимое, находящееся за пределами чувственно постигаемого мира, является чем-то несравненно большим, чем та материальная реальность, которую мы способны воспринять сегодня. Искусство расстается с пониманием пространства и времени как линейных функций. Перед ним открывается пока еще мало знакомый, мало изученный мир «квантовой запутанности», объясняющей возможность тех коммуникаций, что быстрее света. В этом мире зритель своим присутствием создает иную реальность, которой не было в его отсутствие. Больше того, он создает веер альтернативных миров, каждый из которых открыт субъективному познанию. Он влияет на окружающую действительность и на бытие художественного произведения. Искусство дает ему возможность присутствовать в двух разных визуальных пространствах одновременно, ощущая несоизмеримость и в то же время реальность этих пространств. Здесь произведение может быть саморазвивающимся, раскрывающим тайны сложных объектов, невоспринимаемых пятью органами чувств. А от художника теперь, видимо, все больше будет требоваться быть не только скульптором, живописцем, композитором, но и инженером, и идеологом проекта. Использование феномена квантовой запутанности – быть может, это и есть тот аттрактор, который притягивает в настоящее художественную коммуникацию будущего?

Ссылки:

1. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: введение в феноменологическую философию. СПб., 2013. 494 с.
2. Кант И. Критика способности суждения : пер. с нем. М., 1994. 367 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика : в 2 т. Т. 1. СПб., 2007. 623 с.
4. Там же. С. 172.
5. Гуссерль Э. Указ. соч. С. 269.
6. Там же. С. 269–271.
7. Там же. С. 442.
8. Там же. С. 269–270.
9. Там же. С. 284.
10. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного : пер. с нем. М., 1991. 367 с.
11. Там же. С. 307.
12. Каган М.С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений. М., 1988. 319 с.
13. Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я.И. Свирского. М., 2011. 472 с.
14. Там же. С. 226.
15. Там же. С. 234.
16. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр. Г.К. Косикова. М., 1994. 616 с.
17. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М., 2007. 495 с.
18. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / пер. с англ. А. Глебовской. СПб., 2014. 285 с.
19. Там же. С. 50–51.
20. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / пер. с фр. Л. Любарской, Е. Марковской. М., 2012. 260 с.
21. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996. 240 с.
22. Там же. С. 59–60.

References:

- Bart, R & Kosikov, GK (transl.) 1994, 'The death of the author', *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika*, Moscow, 616 p., (in Russian).
- Baudrillard, J & Lyubarskaya, L & Markovskaya, E (transl.) 2012, *The transparency of evil*, Moscow, 260 p., (in Russian).
- Benjamin, W 1996, *The work of art in the age of its technological reproducibility. Selected essays*, Moscow, 240 p., (in Russian).
- Deleuze, J & Svirsky, Yal (transl.) 2011, *The logic of sense*, Moscow, 472 p.
- Derrida, J & Kralechkin, DYu (transl.) 2007, 'The theater of cruelty and the closure of representation', *Pis'mo i razlichie*, Moscow, 495 p.
- Eco, U & Glebovskaia, A (transl.) 2014, *Six walks in the frictional woods*, St.-Petersburg, 285 p., (in Russian).
- Gadamer, HG 1991, *The relevance of the beautiful*, Moscow, 367 p., (in Russian).
- Hegel, GWF 2007, *Aesthetics*, in 2 vols., vol. 1, St.-Petersburg, 623 p., (in Russian).
- Husserl, E 2013, *The crisis of European sciences and transcendental phenomenology: an introduction to phenomenological philosophy*, St.-Petersburg, 494 p., (in Russian).
- Kagan, MS 1988, *The world of communication: the problem of intersubject relations*, Moscow, 319 p., (in Russian).
- Kant, I 1994, *Critique of judgment*, Moscow, 367 p., (in Russian).