



7. Laing R. D. *Self and Others*. London, 1962. 186 p. (Russ. ed.: R. D. Laing. Ja i Drugie. Per. s angl. E. Zagorodnoy. Moscow, 2002. 178 p.).
8. Vlasova O. A. *Ronald Laing: mezhdru filosofhiey i psihiatriey* (Ronald Laing: between philosophy and psychiatry). Moscow, 2012. 461 p.
9. Foucault M. *Maladie mentale et personnalité*. P., 1954. 113 p. (Russ. ed.: Fuko M. *Psichicheskaya bolezn i lichnost*. Per. s fr., predisl. i komment. O. A. Vlasova, St.-Petersburg, 2010. 318 p.).
10. Dyakov A. V. *Mishel Fuko i ego vremya* (Michel Foucault and his time). St.-Petersburg, 1995. 668 p.
11. Foucault M. *Histoire de la folie à l'âge classique*. P., 1972. 673 p. (Russ. ed.: Fuko M. *Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epohu*. Per. s fr. I. K. Staf. Moscow, 2010. 698 p.).

УДК 7.01 + 130.2

ДИАЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ

Даренский Виталий Юрьевич

кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культуры, Луганский государственный университет внутренних дел им. Э. Дидоренко, Украина
E-mail: darenский@yahoo.com



Статья посвящена анализу диалогических аспектов искусства как важного феномена художественного опыта современного человека. «Диалог» анализируется как фундаментальный принцип взаимоотношений человека и искусства. Концепт «художественной рефлексии» рассматривается как ключ к проблеме диалогической интерпретации произведения. Феномен художественного диалога понимается как единство индивидуального и универсального в художественном опыте. Предложена также концепция содержательных уровней такого диалога как факторов развития личности.

Ключевые слова: диалог, структура, искусство, понимание, рефлексия, опыт.

Современным теоретическим представлениям о сущности искусства и художественного мышления, независимо от их исходных принципов, присущ неустраняемый антиномизм. С одной стороны, искусство понимается как выражение особой «непосредственности» мировосприятия, и именно в этом усматривается специфика художественной модели действительности. С другой стороны, художественная *условность* также понимается как принцип, на котором основан сам способ бытия искусства. Таким образом, художественная реальность есть «обусловленная непосредственность», или непосредственность, выраженная средствами специфической – художественной – условности. Процесс, при котором в сознании совмещаются и непосредственное отображение-переживание реальности, и отображение этого отображения, т.е. осознание форм, в которых происходит последнее, традиционно определяется как рефлексия. Анализ специфики художественной рефлексии может рассматриваться как особое преломление парадигмы неклассической рациональности в исследованиях природы искусства, тем самым

представляя собой актуальную проблему современной эстетики.

Способы понимания теоретической рефлексии феномена искусства достаточно четко соответствуют трем стадиям научной рациональности [1, с. 612–640]. Если в рамках парадигмы классического рационализма искусство рассматривалось как особая форма чувственного отражения мира, дихотомически противопоставленная рационально-логическому познанию (поэтому уже первое конституирование «эстетики» как особой области исследований у А. Баумгартена происходило в ее противопоставлении «логике» в широком смысле слова), то в рамках парадигмы неклассической рациональности искусство стало возможно рассматривать как особый род познания (а в концепциях романтизма и интуитивизма – даже как более высокий, чем наука), поскольку для этого типа рациональности принципом было признание неизлиминируемости активности субъекта из результата познавательного акта. Парадигма постнеклассической рациональности распространила этот принцип и на ценностно-мировоззренческие характеристики субъекта. Очевидно, что именно постнеклассическая рациональность максимально соответствует специфике искусства, поскольку в нем гармоническая целостность образа мира всегда была основана на принципе субъект-объектного континуума.

Среди авторов, занимающихся проблемой рефлексивной функции искусства, следует отметить концепцию В. А. Малахова, трактующую сам феномен искусства как «деятельность с культурой, духовно-практическую рефлексию над ней» [2, с. 131]. Хотя термин «художественная рефлексия» использовался в некоторых



работах [3, с. 91], но он до сих пор имеет полуметафорическую природу, так как развернутого определения и исследования этого вида рефлексии пока не существует. В свою очередь, в рамках такого подхода особый интерес представляет собой *диалогический* аспект художественной рефлексии, при котором художественный диалог понимается как единство индивидуального и универсального в художественном опыте, благодаря чему происходит «встреча» и творческое общение индивидуальных сознаний посредством восприятия художественных произведений. *Целью* этой статьи является концептуализация понятия художественной рефлексии как формы внутрикультурного диалога сознаний, в частности: 1) анализ структуры художественной рефлексии; 2) анализ художественного произведения как формы диалогической рефлексии жизненного мира.

Принципом образования художественной модели действительности является структурирование средствами художественной условности отдельных ее элементов в соответствии с эстетическими качествами, которые зафиксированы в категориях прекрасного, безобразного, трагического, комического и т.д. Соответственно, художественная рефлексия – это структурирование данных чувственного восприятия и экзистенциальных процессов в соответствии с их эстетической оценкой. Художественная рефлексия отличается от спонтанного эстетического восприятия реальности искусственной организованностью своих средств («языком» искусства). Человек создает особые артефакты, которые *специально* организуют восприятие мира через призму его эстетических качеств – художественные произведения. Эстетическое восприятие становится устойчиво организованным с помощью художественной формы произведения. Художественная рефлексия основана на реакции личностного переживания. Акцентированное равнодушие к определенным смыслам человеческого бытия – главная цель художественного отражения мира и вызываемых им переживаний. Художественное переживание – это момент особой интенсификации внутренней жизни по сравнению с ее «фоновым», повседневным состоянием. В свою очередь, художественные образы лишь тогда содержательно воздействуют на сознание, когда комплекс выразительных средств организован определенной смысловой доминантой, которая объединяет их в органическое целое. Художественное восприятие не состоится, если комплекс «художественных абстракций» сразу же не воспринимается как ценностно-смысловое целое.

Искусству присуще целенаправленное акцентирование процесса переживания ценностно-смысловых оснований человеческого бытия.

Именно переживание является той категорией, которая объединяет в себе как чувственно-эмоциональные, так и процессы рациональной рефлексии в их органическом единстве. Художественно организованное переживание, в свою очередь, выполняет функцию медиатора между индивидуальным и универсальным, становится эффективным средством универсализации индивидуального опыта и индивидуализации универсального. Субъектным аспектом действия искусства является целостное переживание, а не отдельные чувства и эмоции в отрыве от смысловых интенций сознания. Именно целостный смысл жизненной ситуации, связанный с высшими жизненными ценностями, является сутью, содержанием художественного переживания, а отдельные чувства и мысли – его формой.

Таким образом, диалогический процесс начинается уже на этом базовом уровне «художественных абстракций» – как между автором и реципиентом, так и в общении между различными реципиентами по поводу произведения. Это диалог различных способов художественного и эстетического абстрагирования, которые частично совпадают, а частично не совпадают у разных людей. Если диалог на этом уровне продуктивен, то область совпадения (т. е. взаимопонимания) расширяется, а между областями различий рефлексия прокладывает взаимопонятные границы.

Диалектика индивидуального и типического состоит в том, что типичность отображается в индивидуализированном художественном образе, а жизненно индивидуальное отображается в художественном типе. Художественный образ именно благодаря своей неповторимости способен зафиксировать одновременно и индивидуальную характерность, и типичность явления как единое конкретно-всеобщее целое. Именно яркие и неожиданные явления и ситуации составляют объективные смысловые «узлы» жизни, ее наглядные точки-координаты.

В художественной типологизации жизненных явлений и процессов можно выделить два уровня: характер и стиль. Если первый всегда связан с отображением конкретных личностей или жизненных ситуаций, то стиль является типизацией определенного целостного состояния социокультурного бытия. Характер всегда является многогранным, но вместе с тем и устойчивым, определенным (в соответствии с этимологией этого слова – «выточенный, четко зафиксированный»). В свою очередь, стиль – это порождающая модель и сам процесс художественного формообразования. Критерием совершенства стилистической типизации является некая изоморфность художественного стиля произведения и жизненного мира, который в нем



изображен. Известна, например, стилистическая изоморфность целых жанров определенным историческим эпохам: эпоса – военной демократии; драмы – эпохам индивидуализма; симфонии – становлению личности Нового времени; «нового романа» – миру «одномерного человека» XX столетия и т.д. Таковую изоморфность можно обнаружить в каждом значительном произведении искусства. Например, роману Г. Гессе «Игра в бисер» присуща стилистическая манера «спиралевидного повествования», где имеет место «постоянная подвижность точки зрения, при которой почти каждая следующая фраза дает предмет изображения в другой смысловой перспективе, чем предшествующая, а конечный “итог” остается сознательно многозначным» [4, с. 131]. Такой стиль повествования является воспроизведением социокультурного стиля жизни Постмодерна – стиля «фельетонной эпохи» (Г. Гессе). В свою очередь, в художественном характере концентрируется стиль социокультурного бытия людей определенной исторической эпохи. Иногда эти обобщения приобретают всемирно-исторический масштаб и становятся классическими (Одиссей, Эдип, Эней, Гамлет, Дон-Кихот, Фауст, Раскольников и т.п.). На этом уровне диалогический аспект художественной рефлексии состоит уже в явно выраженном *личностном отношении* реципиента к определенному стилю или художественному типу по модели принятие / отторжение.

Целостной формой художественной рефлексии является уже целостное произведение, в котором стиль, отдельные выразительные элементы и характеры складываются в индивидуальный художественный образ мира, свойственный только данному и никакому другому произведению. Стоит рассмотреть ряд концептуализаций феномена художественного произведения, сделанных в рамках философской герменевтики с точки зрения того, каким образом в них фиксируется рефлексивно-диалогическая специфика искусства. Так, в частности, Г.-Г. Гадамер интерпретировал аристотелевское понимание художественного произведения как некоей сложной целостности в экзистенциальном плане – посредством категорий *временности, игры и символа*. Как замечает философ, «один из аспектов общения с искусством заключается в том, что произведение искусства учит нас погружению в особого рода покой... Чем больше мы обращаемся с произведением искусства, тем многообразнее и богаче оказывается оно. Сущность восприятия времени в искусстве заключается в том, что мы учимся пребывать в покое» [5, с. 315].

Используя метафору «покоя», Г.-Г. Гадамер имеет в виду, что способность произведения

создавать свой собственный внутренний мир, в котором свое особое течение времени, вырывающее воспринимающего его человека из рамок современности и обыденности, – эта способность, в конечном счете, означает приобщение человека к художественному содержанию, не зависящему от пристрастий любой эпохи. М. М. Бахтин назвал этот эффект жизнью произведения в «большом времени культуры»: сознание реципиента посредством содержания конкретного произведения также приобщается к «большому времени», что создает в нем состояние устойчивости, «покоя» по отношению к течению современной ему эпохи. Но, с другой стороны, как пишет Г.-Г. Гадамер, содержание произведения по мере обращения к нему все новых и новых реципиентов становится «многообразнее и богаче», т.е. оно обогащается и «прирастает» по «закону» диалогического общения. Этот закон состоит в том, что изначально «вложенное» автором содержание никогда не является окончательным – оно с самого начала рассчитано на разные «прочтения», которые (кроме случаев явного непонимания) раскрывают в нем свои смыслы, т.е. ответы на *свои* вопросы, о которых не знал автор.

Источником приращения содержания произведения является именно специфический опыт обращающихся к нему людей все новых и новых эпох. Этот феномен Г.-Г. Гадамер называет внутренней избыточностью произведения, не только допускающей, но и требующей к себе свободного и игрового отношения реципиента, без чего эта внутренняя избыточность смысла не может раскрыться и актуализироваться. Как пишет автор, «эта избыточность игры, выход в область произвольного, свободного выбора не случайны – эта духовная печать на имманентной трансцендентности игры <...> мы не только определяем избыточность игры как первооснову нашего творческого порыва к искусству, но и обнаруживаем за ней более глубокий антропологический мотив» [5, с. 316]. «Антропологический мотив» состоит в неизбывном стремлении человека к трансцендированию своей наличной ситуации, к преодолению привычных рамок сознания и своего мироотношения в целом, – и произведение искусства в своей общекультурной функции оказывается именно таким образованием, с помощью которого этот мотив реализуется имманентно, т.е. как необходимая функция самого художественного восприятия.

Исходя из этой глубинной сущности художественного произведения, Г.-Г. Гадамер весьма логично приходит к концепции художественного произведения как символической структуры. Как пишет сам философ, «возник вопрос, что же в этой игре форм, кристаллизации и “застывании”



структуры воспринимается нами как осмысленное? Мы прибегли при этом к помощи старого понятия “символ” <...> Речь шла о том, что символ – это возможность опознания, подобно тому как в древности гостя узнавали по tessera hospitalis. Но что такое узнавание? “Узнать” – не значит увидеть еще раз <...> Узнавание всегда сопряжено с более глубоким пониманием, чем это было возможно при первой встрече. Узнавание позволяет вычленив в преходящем устойчивое. Истинная функция символа и символического содержания всех языков искусства заключается в завершении этого процесса» [5, с. 316]. Итак, «прирост» смысла произведения происходит в результате «узнавания» в нем какого-то нового содержания, которое пережито реципиентом в своем личном опыте, но именно осмысление произведения, может быть, даже впервые позволяет ему этот новый опыт сознательно идентифицировать в соотнесенности с художественной образно-символической системой того или иного произведения.

Внутренней «избыточности», смысловой открытости произведения, очевидно, «симметрично» должна соответствовать такая же открытость и избыточность внутреннего мира реципиента, его экзистенциального опыта, актуализируемого общением с произведением – иначе описываемого прироста смысла не произойдет. Тем самым адекватное теоретическое и практическое постижение произведения как целостного «жизненного цикла» возможно только в рамках подхода к произведению как символической реальности, поскольку именно символ является «живой» структурой, обеспечивающей единство и взаимодействие различных уровней и элементов самого произведения, с одной стороны, и его восприятия в целой системе культуры – с другой. В силу априорной многозначности символа как такового образ как символ и произведение как символ являются тем уровнем, на котором происходит диалогическая «встреча» разных сознаний людей различных эпох.

Однако при всей потенциальной многозначности символа в нем, естественно, всегда остается «жесткое» смысловое «ядро», благодаря которому произведения и образ остаются самими собой при всем многообразии интерпретаций. Различные уровни, элементы и способы бытия произведения искусства, составляющие сложное единство его жизненного цикла, помимо своего первичного «ядра», в процессе функционирования произведения удерживаются в единстве и взаимосвязи некой общей доминантой. Как отмечает Е. В. Волкова, «в художественном произведении один тип взаимозависимостей более обязательный, другой – более свободный <...>

целостность возникает благодаря наличию содержательно-стилевой доминанты» [6, с. 49]. Очевидно, что такая «содержательно-стилевая доминанта» целостности над совокупностью отдельных выразительных элементов произведения представляет собой характерное воплощение сизигийной, надкаузальной рациональности.

К числу более жестких и обязательных типов связи различных компонентов произведения следует отнести, во-первых, структуру художественного «языка», специфического для того вида и жанра искусства, к которому относится конкретное произведение; во-вторых соотношение «образа мира» и авторского замысла с теми аспектами объективной реальности, которые находят свое отражение в произведении – этот вид связи называется художественной правдой. В свою очередь, к более свободным типам связи относятся индивидуальная образная система произведения и выбор художественной предметности его автором, а также способ восприятия и интерпретации реципиентом как «внутреннего мира» произведения в целом, так и отдельных его элементов. Предложенное Е. В. Волковой понятие «содержательно-стилевая доминанта», очевидно, имеет сложный и интегральный характер. Оно весьма близко по объему и содержанию более традиционному понятию «художественной идеи» и несколько шире понятия «авторский замысел». Эту содержательно-стилевую доминанту произведения можно сформулировать только после глубокого «вживания» в него, включающего в себя и анализ его отдельных компонентов. В основе такой формулировки лежит выделение ключевого символа и характеристика специфических средств его художественного воплощения, характерных именно для данного произведения.

Очевидно, что иерархическая структура произведения на этом не заканчивается, поскольку произведение не состоит непосредственно из образов – последние также образуют определенные структуры и целостности в рамках произведения. Традиционно такие целостности рассматриваются с помощью понятий сюжета и композиции. Если же подойти к вопросу о природе этих целостностей с точки зрения «механизма» символизации, то этот вид целостности может быть определен как художественный миф. Понятие «мифа» здесь применимо, поскольку художественные образы, даже при наличии прототипов, всегда являются продуктом фантазии; в буквальном смысле, этимологически «mythos» означает «рассказ», «повествование», т.е. соединение в себе целой серии отдельных образов в хронологическую целостность. Поэтому произведение искусства мифологично уже постольку, поскольку оно *целостно*, т.е. обусловлено



внутренними законами авторской фантазии. Естественно, что индивидуальная творческая фантазия отражает глубокие типические черты людей и социокультурных явлений, фиксируемые в конкретных образах, но тем не менее она в структурном отношении является именно мифом. Понятие «художественный миф» глубоко раскрыто в концепции П. Рикера, который перевел его в контекст современной эстетической теории как эквивалент понятия «интрига». Конкретизируя эту интерпретацию, философ придал слову «миф» динамический смысл, переводя его как «завязывание интриги» (*mise en intrigue*), а также истолковывая сочетание художественных образов, которое при этом возникает, не как «структуру», а как подвижную «конфигурацию» [7, с. 24]. Этот аспект особо важен для понимания диалогической специфики художественной рефлексии, поскольку именно уровень произведения как мифа передает целостный авторский «образ мира», с которым реципиент вступает в комплексное диалогическое взаимоотношение своим собственным «образом мира», в результате, обогащая и трансформируя последний.

Проведенный анализ диалогической структуры художественной рефлексии позволяет сделать следующие выводы: 1) суть художественной рефлексии состоит в структурировании данностей чувственного восприятия и элементов фантазии в соответствии с их экзистенциально-эстетиче-

ским переживанием в особом смысло-жизненном контексте; 2) основными уровнями художественной рефлексии являются образ и произведение как структуры, обеспечивающие типизацию жизненно важных явлений; 3) художественное произведение как модель авторского «образа мира» создает феномен художественного диалога – единство индивидуального и универсального в художественном опыте; 4) содержательными уровнями такого диалога являются образ, символ, смысловая доминанта и художественный миф, на каждом из которых происходит встреча разных сознаний и творческое «приращение» смысла.

Список литературы

1. Степин В. С. Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция. М., 2000. 672 с.
2. Малахов В. А. Уязвимость любви. Киев, 2005. 560 с.
3. Шульга Р. И. Бытование искусства в сфере обыденного сознания // Искусство : художественная реальность и утопия. Киев, 1992. С. 78–104.
4. Кругликов В. А. Образ «человека культуры». М., 1988. 152 с.
5. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. 367 с.
6. Волкова Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры. М., 1988. 234 с.
7. Рикер П. Гермenevтика. Этика. Политика. Московские лекции. М., 1995. 160 с.

The Dialogic Structure of Artistic Reflection

V. Yu. Darenskiy

Lugansk State University of Inner Affairs named after E. Didorenko
4, General E. Didorenko, Jubilejny block, Lugansk, 91493, Ukraine
E-mail: darenskiy@yahoo.com

This article is devoted to analysis of dialogic dimensions of art as an essential phenomenon in artistic experience of contemporary man. The concept of «dialogue» is analyzed to be the fundamental principle of the relation of a person with art. The concept of «artistic reflection» is considered as a key to problem of the dialogic interpretation of artistic work. Phenomenon of artistic dialogue is interpreting here as a unity of individual and common in artistic experience. The author also promises the conception of essential levels of this dialogue as a factor of personal development. The author promises the conception of basic levels of «artistic language», which are defined as a image, symbol and artistic mythos. In article new understanding of essential specific of universal artistic forms of human experience and worldview is offered. The fundamental specifics of artistic conception of human being is defined as a growing of sense in artistic «image of world». Thus, only artistic conception of human being enables to consider every single event of life as the unique which is inwardly integral and has its own special sense in worldview context.

Key words: dialogue, structure, artistic, understanding, reflection, experience.

References

1. Stepin V. S. *Teoreticheskoe znanie. Struktura, istoricheskaya evolucia* (Theoretical knowledge. Structure and historical evolution). Moscow, 2000. 672 p.
2. Malakhov V. A. *Uyazvимость l'ubvi* (Vulnerability of love). Kiev, 2005. 560 p.
3. Schul'ga R. I. *Bytovanie iskusstva v sfere obydenного soznaniya* (Being of art in a sphere of everyday consciousness). *Iscusstvo: khudozhestvennaya realnost i utopiya* (Art: artistic reality and utopia). Kiev, 1992, pp. 78–104.
4. Kruglikov V. A. *Obraz «cheloveka kultury»* (The image of «man of culture»). Moscow, 1988. 152 p.
5. Gadamer G.-G. *Aktualität des Schönen. Kunst heute*. Hrsg. A. Paus. Graz, 1975. 386 s. (Russ. ed.: Gadamer G.-G. *Aktualnost prekrasnogo*. Moscow, 1991. 367 p.).
6. Volkova E. V. *Proizvedenie iskusstva v mire khudozhestvennoy kultury* (Artistic work in the world of artistic culture). Moscow, 1988. 234 p.
7. Ricoeur P. *Герменеvтика. Этика. Политика. Московские лекции* (Hermeneutic. Ethic. Politics. Moscow lectures). Moscow, 1995, pp. 19–37.