**Искусство как социальное явление.**

**ДИДАКТИЧЕСКИЙ ПЛАН.**

Искусство – форма общественного сознания.

Искусство как отражение. Искусство – модель деятельности человека. Искусство – обобщение социальных отношений, общественной практики, опыта человечества. Личное, национальное и общечеловеческое в искусстве. Народность искусства.

Полифункциональность искусства. Общественно-преобразующая функция искусства. Художественно-концептуальная функция. Познавательно-эвристическая функция. Функция предвидения (искусство как предсказание). Информационная и коммуникативная функции. Воспитательная функция. Гедонистическая функция.

Динамика видов искусства в процессе развития общества. Социальная потребность и развитие видов искусства. Тенденция отпочкования новых видов искусства. Тенденция взаимодействия и синтеза видов искусства. Актуальность определенных видов искусства в историческом процессе. Репрезентативные виды искусства. Перспективы развития и взаимодействия видов искусства.

Искусство как язык. Знак и его роль в художественной культуре. Художественный язык. Многоязычье искусства. Герменевтика.

Художественная культура как динамическая система. Развитие художественной культуры как социально-детерминированный процесс. Структура и типы художественной коммуникации. Механизмы функционирования художественной культуры.

Совпадение предмета и цели искусства.

**Искусство - форма общественного сознания.**

Искусство играет значительную роль в духовном развитии общества. Оно представляет собой одну из основных форм общественного созна­ния. Общественное сознание – это совокупность существующих в об­ществе идей, теорий, взглядов, воззрений, чувств, настроений, при­вычек, традиций, отражающих общественное бытие людей, условия их жизни. Формами существования и развития общественного сознания яв­ляются и правосознание, и идеология, и мораль, и религия, и фило­софия, и наука вообще. И, разумеется, искусство.

Специфика искусства как формы общественного сознания определяется его предметом, художественно-образной формой отражения действительности и выполняемыми им функциями в обществе.

Предмет искусства широк. Он охватывает все многообразные области жизни и деятельности людей. Отражая те или иные стороны действительности, искусство в отличие от науки, где познание направлено на то, чтобы отразить объект, действительность в ее объек­тивных характеристиках, отражает объект в его связях с субъектом, оно воспроизводит не только свойства, присущие объекту, но и эмоциональное отношение личности к этим свойствам. Личность – поня­тие, обозначающее совокупность устойчивых психологических качеств человека.

Специфика предмета отражения в искусстве обусловливает специфику формы отражения – художественного образа, содержание кото­рого представляет собой отражение действительности и ее оценки художником, включает информацию и о мире, и о художнике, познающем мир, о его чувствах, мыслях, стремлениях.

Особенности художественно-образного отражения действительности искусством обеспечивают многостороннее глубокое познание мира, общества и человека. В отличие от науки, где отражение действительности осуществляется в форме понятий – общих идеальных образов, воспроизводящих в сознании людей необходимые стороны и связи исследуемого объекта, в искусстве сущность, необходимые стороны и связи дей­ствительности отражаются в чувственно-конкретной, наглядно-образной форме единичного, неповторимого явления. Акцентируя внимание на тех или иных сторонах изображаемого явления, художник выражает его сущность, внутренние закономерности и тенденции раз­вития, дает ему оценку в соответствии со своим мировоззрением.

В свою очередь универсальная значимость содержания искусст­ва, доступность его произведений обеспечивают его воздействие на сознание человека, определяя целеполагание, формирование миро­воззрения, духовное обогащение личности.

Особенностью искусства является также то, что оно заключает в себе единство отражения действительности и практическое сози­дание эстетических ценностей, в которых воплощаются эстетические идеалы общества. Единство этих моментов находит свое наглядное выражение в художественном образе, который выступает и как форма художественного познания, и как овеществленный результат художественного творчества – художественной практики. Художественный об­раз созидается в процессе овеществления его в материале того или иного вида искусства. Благодаря этому художественный образ полу­чает конкретно-чувственную предметность, вещественность и стано­вится доступным нашему восприятию.

Таким образом, искусство, в отличие от других форм духовной и практической деятельности человека, гарантирует восприятие мира в его целостности. Кроме того, искусство выступает хранителем целостности личности, целостности культуры и жизненного опыта человека.

Искусство – одна из древнейших форм общественного сознания. Оно имеет свою историю, свою логику развития, которая определяет­ся общими законами развития общества.

**Искусство – модель деятельности человека.**

Итак, речь уже шла о том, что искусство отражает мир в его целостности. Эта специфика искусства определяет его полифункциональность, обеспечивает его необходимость и ценность для всех этапов развития человечества. Эта ценность сох­раняется несмотря на то, что почти каждая из функций художествен­ного творчества имеет своих так называемых  “дублеров” в развитой общественной системе. Искусство – это познание, однако есть наука, познающая мир; искусство – воспитание, но и педагогика занимается этим же; искусство – язык и средство информации, но существу­ют и другие языки (естественные и искусственные), а также современные средства массовой информации; искусство – деятельность, но остается труд – главная форма проявления деятельной сущности человека, пре­образующей мир. “Дублеры” не подменяют разнообразные аспекты полифункциональности искусства, и напротив, искусство не заменяет ни одну форму деятельности человека, ибо воссоздает, моделиру­ет каждую деятельность специфично. И ключ к пониманию этой специ­фичности заключен в тех функциях искусства, которые практически ничего не дублируют, являясь уникальной прерогативой художествен­ной деятельности, – в эстетической и гедонистической функциях ис­кусства.

Еще в древности люди обращали внимание на то, что искусство поучает, развлекая. В процессе художественного творчества и вос­приятия искусства через эстетическое воздействие и наслаждение осуществляется его воспитательное влияние, информирование, познание, передача опыта, анализ состояния мира, предвосхищение и внушающее воздействие. Круг этих про­блем неизбежно подводит исследователя к вопросу о природе челове­ка, его антропологической сущности, которая и определяет специ­фику искусства.

Личность действующая, творческая интересовала многих ученых. А. Грамши определил человека как процесс деятельности. Это пони­мание проблемы легло в основу современных научных исследований и вывода о том, что структуру личности определяют основные элемен­ты структуры человеческой деятельности.

В схеме структуры человеческой деятельности, предложенной   
Б.Г. Ананьевым, три элемента: труд, познание, общение. М.С. Каган дополнил эту схему еще одним элементом – оценкой и применил свое представление о человеческой деятельности к анализу природы искусства. Ю.Б. Борев углубляет и это представление. Он отмечает, что М.С. Каган, рассматривая человеческую деятельность, направленную от субъекта вовне, не касается деятельности, направ­ленной от субъекта вовнутрь, т.е. самосозидания личности. Этот тип деятельности не самостоятелен, более того, он зависит целиком и полностью от остальных. Деятельность, направленная внутрь су­бъекта, обеспечивается развертыванием субъективных сил человека вовне и только через них осуществляется. С другой стороны, только определенным образом осознающая себя, свою индивидуальность, личность может вести трудовую, оценочную, коммуни­кативную и познавательную деятельность. Индивидуальность – сочетание биологических, физических, социальных, психологических и других качеств человека, отличающее его от других людей. Коммуникации – контакты, общение, обмен информацией и взаимодействие людей друг с другом. Как личность является по своей сути продуктом социализации, общественных связей, так и ее общественные связи являются распредмечиванием и самоосуществлением ее сущности. Это диалектическое взаимодействие особенно важно сейчас, когда возрастает роль личности во всех социальных процессах.

Учитывая вышесказанное, представляется целесообразным при исследо­вании проблем искусства опираться на модель человеческой деятельности, состоящую из двух элементов, каждый из которых делится на подэлементы.

I элемент – деятельность субъекта, направленная вовне:

а) познание,

б) оценка,

в) труд,

г) общение.

II элемент – деятельность субъекта, направленная вовнутрь:

а) самопознание,

б) самооценка,

в) самосозидание,

г) “самообщение”, или автокоммуникация.

Автокоммуникация – самообщение, которое осуществляется как внутреннее обсуждение сложной проблемы, внутренний монолог в форме диалога или как соотношение сознания и подсознания.

Деятельность “вовне” и “вовнутрь” взаимосвязаны. Человек разворачивает, обогащает и развивает свои сущностные силы, трудясь, познавая, оценивая и общаясь. Одновременно самооценка, самопознание, самосозидание и “самообщение” является процессом, не только формирующим и строящим личность, но и неизбежно выливающимся в деятельное вторжение человека в жизнь.

Воспитание личности иногда понимается как пассивное восприя­тие индивидом внешнего воздействия. При этом не учитываются барьеры внутренних установок личности. Можно, конечно, влиять на установ­ки, цели и основания личности. Но такое влияние идет не через воздействие на внутреннюю структуру человека, а лишь через взаимодей­ствие с ней. Воспитание – это всегда и самовоспитание, то есть процесс, контролируемый и корректируемый сознанием и волей индиви­да, процесс, не только идущий извне, но и направляемый вовнутрь самой личностью. Только с учетом этих моментов можно понять гедонистическое и эстетическое начала в искусстве как непременные и обязательные его сущностные функции. Гедонизм – эстетическая позиция, утверждающая наслаждение как высшее благо и критерий человеческого поведения, в переносном значении – синоним наслаждения. Искусство доставляет людям духовное наслаждение, делая их сопричастными творчеству художни­ка. Функции искусства нельзя понять, не признав самоценности личности и роли искусства в моделирующе-формирующем воздей­ствии не только на деятельность субъекта “вовне”, но и на деятель­ность по конструированию собственной личности.

Когда в силу тех или иных обстоятельств своего исторического бытия искусство, моделируя личность и воздействуя на нее, сосредоточивается только на своей самоценности, возникает “искусство для искусства”, которое признает за личностью ее самоценность, однако не учитывает важности ее включенности в систему общественных связей. “Искусство для искусства”, или “чистое искусство”, – эстетическая концепция, утверждающая абсолютную самостоятельность и автономность художественного творчества, отрицающая связь искусства с общественной жизнью, моралью, наукой и другими формами общественного сознания.

Столь же односторонне, а следовательно, неправомерно рассма­тривать человека только под углом зрения его общественной жизне­деятельности, забывая о самоценности личности, ее неповторимос­ти, оее собственных потребностях. Необходимо брать во внимание не только общественную ответственность человека перед историей, но и ответственность общества в целом и искусства как одного из институтов общества за судьбу и счастье личности.

Искусство воссоздает жизнь в ее целостности, дабы продлить, расширить, углубить реальный жизненный опыт общественного челове­ка. Оно – образная модель человеческой жизнедеятельности. “Дубли­руя” оба типа деятельности человека (“вовне” и “вовнутрь”), оно воспроизводит личность во всей ее многогранности и целостности, оно влияет на всю структуру сознания и деятельности человека, взаимодействуя с его жизненным и художественным опытом.

Художественно-образная модель жизни в реалистическом искус­стве в идеале изоморфна действительности. Од­нако искусство вовсе не тождественно реализму. И уже романтический или классицистический образ не стремится с точностью воспро­извести мир. Существует историческое многообразие типов художест­венной правды, типов исторического соответствия искусства жизни. Степень и характер такого соответствия исторически подвижны и за­висят от изменений в типе и характере форм деятельности человека. Идентичность художественно-образной модели и жизни – не всеобщий закон искусства, а лишь один из моментов в развитии художественного сознания человечества, исторически обусловленная закономерность реалистического мышления. Общей закономерностью искусства является соответствие художественного сознания исторически конкретным формам деятельности личности.

**Искусство – обобщение социальных отношений, общественной практики, опыта человечества.**

Современная психология доказывает, что стру­ктура психики живого существа соответствует структуре деятельнос­ти животного и человека. Все перемены в человеческой психике опре­деляются переменами в его деятельности. В отличие от животного, которое ведет приспособительный образ жизни, деятельность челове­ка носит преобразовательный характер. Это приводит к формированию совершенно новой по структуре, по функциям, по характеру психики.

Долгое время психическую деятельность человека рассматривали как зеркальное отражение мира, как снятие слепков с дей­ствительности. Идея активности человеческого сознания, творящего мир, была чужда примитивно материалистическим воззрениям. Между тем к процессу восприятия и познания окружающего подключен весь прошлый опыт человека. Наши анализаторы работают по принципу обратной связи: создав в мозгу синтетический образ воспринимаемого объекта, наша психика возвращает нас к восприятию предмета, сверяя с ним образ ипытаясь най­ти в нем то, что в опыте уже содержится. И такая работа происхо­дит до тех пор, пока не создается образ, максимально адекватный предмету. По принципу обратной связи действует и механизм оценки. Иначе говоря, восприятие, ощущение, а тем более представ­ление и оценка – это сложнейший динамический процесс.

Искусство в определенный период тоже видело в психике человека лишь зеркало, отражающее мир. Внутренний мир героя   
Л. Стерна, Г. Филдинга, Ч. Дик­кенса раскрывается в тот момент, когда он высказывается по поводу увиденного в реальной жизни. Человек тогда был равен самому себе. Но уже Л.Н. Толстой стал изображать души людей в движении. Внутренний мир его героев пластичен, находится в раз­витии. Лежащий на поле Аустерлица Андрей Болконский вначале мыслью своей как бы отталкивается от облачка и от дерева, которые он видит где-то вдалеке. Он начинает думать об этом облачке и об этом дереве так же, как мыслил любой из героев прошлого. Но потом в это мышление втягивается весь его жизненный предшествующий опыт. Другими словами, перед нами возникает реаль­ная картина движения психики человека, диалектика его души, его внутренний мир.

Реализм XIX века показал, что сознание человека формируется в процессе общественной практики, психика его вбирает в себя весь жизненный опыт. И, естественно, этот процесс продолжается на про­тяжении всей жизни человека, исходя из этого его внутренний мир постоянно меняется. Особенно ярко это прослеживается в образе Андрея Болкон­ского. Он разный на разных страницах романа. И в общение с окру­жающим миром вступает по-разному. И это не просто общение с миром, это – взаимообогащение. Герой влияет на мир, а мир воздействует на героя. Сознание отражает и творит мир, и мир преобразует это сознание.

Французский психолог А. Пьерон называл новорожденного ребенка «кандидатом в люди». Полноценными представите­лями человеческого рода индивиды становятся лишь в процессе социализации, когда осва­ивают некоторый минимум социально-исторического опыта. В этом им помогает мыслительная деятельность.

Мышление человека решает три задачи:

1) критическое “снятие”, концентрация, систематизация социа­льно-исторического опыта и выражение его в таких формах, которые могут присвоить люди;

2) постижение действительности в свете этого опыта и на осно­ве новых требований общественной практики;

3) создание проектов преобразования действительности.

Многообразие мира и общественных потребностей человека вызывает к жизни многообразие форм общественного сознания. Искусство появилось для того, чтобы решать специфические задачиобществен­ной практики по освоению и преобразованию мира. Ключ к пониманию специфики художественного мышления и особенностей искусства нужно искать в структуре общественной практики, в структуре социально-исторического опыта людей.

Только человек способен относиться к миру как к чему-то отличному от себя, в силу чего лишь Нomo sapiens становится субъектом дея­тельности. Но одновременно он и ее объект как элемент той или иной социальной структуры.

Будучи одновременно и объектом, и субъектом деятельности, человек участвует в преобразовании социальных и природных явлений и преобразуется сам. Только в том смысле человек является человеком, в каком он является творцом. Творцом может быть человек любой профессии, если он осваивает мир как личность и формирует его по за­конам красоты.

У человека две системы оценок: по объективным значениям (оценка объектов с точки зрения их значимости в общественном производ­стве) и по личностным смыслам (в соответствии с индивидуальным опытом человека, соединяющим в себе субъективное и исторически обусловленное).

Эстетическая оценка является эвристической и лич­ностной в том смысле, в каком отражает общественно-историческую устой­чивую, необходимую и активно-творческую связь субъекта с объектом. Через личное отношение раскрывается общечеловеческая значимость прекрасного предмета. (Эвристический – обусловленный процессом продуктивного творческого мышления.)

В процессе воздействия на аудиторию искусство формирует ее и в свою очередь формируется под ее влиянием. Искусство – реципиент. Это система с обратной связью. Искусство втягивает свою аудиторию в выработку идей и заставляет читателя, зрителя, слушателя присваивать художественные идеи в личностной форме. И отсю­да вытекает инвариантная множественность художественных идей: од­на и та же художественная идея преломляется в разных головах по-разному. В науке только уровень присвоения идей разный. В искусстве же различны и уровень, и содержание присвоения: человек про­ецирует социально-исторический опыт, заключенный в художественном произведении на свой индивидуальный; в результате возникает его личное отношение к действительности и поднятым проблемам.

В искусстве запечатлевается не только личность художника. Отражая в произведении необходимое, устойчивое, важное для массы людей, сущностное, он придает произведению личностную форму, то есть раскрывает мир через себя. Тем самым художник побуждает публику присвоить его жизненный опыт, обогащенный знанием опыта других людей, как свой собственный.

Актер, например, перевоплощаясь в персонажи, передаетпосредством своего ремесла, телом, голосом, интонацией опыт отношений множества людей, оставаясь при этом Качаловым или Москвиным. Он как бы пропускает общественный опыт через призму своего “Я”. Поскольку художник должен выразить опыт других людей в личностной форме, он вбирает в себя многообразный опыт тысячи жизней.

Неверно думать, что художественная мысль исключительно конкретна, а теоретическая – абстрактна. Научная мысль конкретно-всеобща, она есть абстракция, схватывающая истину, которая всегда кон­кретна. Теоретические определения создают сетку, которой наше сознание охватывает конкретность явления. Художественный образ не только обладает всеми чертами конкретности представления, но и со­держит в себе в снятом виде результаты мыслительной деятельности. Для художественного мышления специфична образность, потому что вне образа сочетание обобщенности и конкретности с личностной формой невозможно.

Высшие, социальные эмоции являются формой выражения, закрепления и оценки социально-исторического опыта отношений. Художест­венный образ исторически приспособлен для закрепления и выражения такого опыта. Человеческая психика дает оценки:

1) по значению, фиксируемые в понятиях, суждениях, умозаклю­чениях (сфера науки),

2) по личностным смыслам (выражаются в чувствах). Причем следует различать обыденные чувства и художественные, ко­торые являются продуктом глубокого обобщения, осмысления опыта отношений (сфера искусства).

Эмоции существуют и как элемент обыденного сознания, и как элемент эстетического сознания. Искусство вызывает у людей художественные эмоции, принадлежащие сфере эстетического сознания. В обыденной жизни в эмоциях человека переплетается как биологическое, так и социальное, поскольку человек является в равной степени продуктом биологического развития и социализации. Художественные эмоции носят сугубо социальный характер. Биологическое в них чаще всего отсутствует или присутствует как фон для социального. Предположим, описанные Джеком Лондоном мучения героев от голода и холода не вызывают у нас аналогичных страданий. Но не подвергаясь непосредственно физическим испытаниям, в то же время искренне сопереживаем героям. Наши эмоции становятся социальными, отражая описанный сплав биологического и социального. И если эмоции, возникающие на обыденном уровне, часто сиюминутны, случайны, то художественные эмоции фиксируют социально-историческое, необходимое, устойчивое, сущностное, имеющее значение для множества людей.

Обыденные эмоции могут существовать изолированно как сиюми­нутные переживания; художественные эмоции существуют только вху­дожественной системе. И те, кто не освоил эту систему, ничего не смогут пережить при встрече с искусством. Художественные эмоции – результат обобщения опыта отношений.

Обыденные эмоции могут быть и положительными, и отрицатель­ными. В искусстве даже трагедия может вызвать положительные эмо­ции. При превращении эмоций из от­рицательных в положительные человек, воспринимающий про­изведение искусства, переживает катарсис. Катарсис (от греч. ka2tharsis – очищение) – термин, обозначающий душевное облегче­ние, наступающее у человека после сильных эмоциональных переживаний, один из сущностных моментов эстетического воздействия искусства на человека. Л.С. Выготский называл художественные эмоции умными. Это социально ценные эмоции, их переживание доставляет эстетическое наслаждение.

Сознание – всегда образ действительности, концентрированное выражение опыта. Самый простой образ опыта – это ощущения, более сложный – восприятия, сложнейший – представления. Представления – переходная ступень между восприятием и понятием. Они являются всеобъемлющим обо­бщением практики, воспроизводят былой опыт и преобразуют его результаты. Представление содержит в себе как назначение, так и смысл осваиваемого явления.

Понятийное начало присутствует и в художественном мышлении: порой в скрытом, а иногда и в явном (например, в литературе, где материалом является слово) виде. Поэтому идейное содержание художественного произведения очень сложно по структуре. Для того чтобы художественные представления стали достоянием аудитории, их надо объективировать. Художественный образ – это и есть объективация системы художественных представлений.

**Личное, национальное и общечеловеческое в искус­стве.**

Мы рассматриваем искусство в свете диалектического триединст­ва отдельного, особенного и общего. В данном случае эти категории выступают как личное, национальное и общечеловеческое. В любом произведении искусства личное, национальное и общечеловеческое находятся одновременно в противоречии и в органическом единстве. Национальное в искусстве – отображение в искусстве национальных особенностей и национального характера народа.

Общечеловеческое начало лежит в основе художественного творчества, которое обладает имманентной гуманистичностью и интернационализмом. (Имманентное – понятие, означающее закономерность, свойство, внутренне присущее явлению или процессу.) Национальная же специфика искусства проявляет себя в своеобразии художествен­ного мышления автора, в эмоциональных алгоритмах его творчества, определяемых личностью автора.

Английский поэт ХVII века Джон Донн писал: «...Смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а пото­му не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Те­бе». Эти слова, как известно, Э. Хемингуэй сделал эпиграфом к сво­ему роману “По ком звонит колокол”. В этом эпиграфе личность в поэтической форме сопоставляется с человечеством, устанавливается диалектическая связь единичного и всеобщего. Смерть каждого ге­роя в романе переживается как утрата всеобщая, как утрата всего человечества. Хемингуэй рисует в романе яркие национальные харак­теры испанцев, американца Джордана и русского журналиста Каркова.

Личность – нация – человечество – вот те конкретно-исторические понятия, те социальные начала, которые в своем диалектическом взаимодействии определяют структуру образного мышления. Любая яр­кая творческая личность, всем сердцем преданная своему народу, как правило, не замыкается в себе, в национальных рамках, а ищет и прокладывает пути к человечеству. Именно так в искусстве осуществ­ляется диалектика единичного, особенного и всеобщего, диалектика личного, национального и общечеловеческого, заложенная в самом эстетическом фундаменте художественного творчества.

Прекрасное есть непременное качество истинного произведения искусства. Осваивая мир и его явления по законам красоты, худож­ник неизбежно оценивает их с точки зрения значения для человечест­ва. Общечеловеческое начало, имманентно присущее процессу художест­венного творчества, предполагает историческое осмысление и оцен­ку, национальную обусловленность того же творчества.

Народность искусства – категория конкретно-историческая, ее содер­жание исторически обусловлено. И чем самобытнее национальное ви­дение, тем больше оно несет в себе драгоценной, неповторимой обще­значимой художественной информации и опыта отношений. Но оно одно­временно тем общезначимее, чем теснее общечеловеческое и интернациональное смыкается с национально-самобытным и социальным. Именно в этом заключено важнейшее условие высокой художественности и общемирового звучания произведения.

Определение национального как эстетической категории дал  
Н.В. Гоголь: «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, ко­гда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами»1.

Проблема национальной культуры становится сегодня особенно острой. Точные и актуальные формулы, различающие патриотизм и на­ционализм, выявляющие истинно национальное в культуре в отличие от ложного, дает Д.С. Лихачев: «Истинный патриотизм в том, чтобы обогащать других, обогащаясь самому духовно. Национализм же, отгора­живаясь стеной от других культур, губит свою собственную культуру, иссушает ее. Культура должна быть открытой...»2.

Межнациональные отношения в области культуры, художественное взаимодействие национальных искусств, художественное общение раз­ных народов своим фундаментом имеют взаимное уважение и взаим­ный культурный интерес.

Национальная специфика искусства проявляет себя в своеобра­зии художественного мышления автора. В этом – ключ к раскрытию са­мобытности искусства. У разных национальных структур образного мышления разные эмоциональные алгоритмы смены чувств, красок, оттенков. Национальный жизненно-исторический и художественный опыт не­повторим в своей повторяемости. Он повторим, так как народы живут и творят по единым общественным законам. Он неповторим, так как общие законы находят свое индивидуально-своеобразное проявление в истории каждого народа. И вот эту диалектику национального и интернационального, личного, социального и общечеловеческого передает искусство каждого народа.

Что же такое общечеловеческое в искусстве? Оно имеет два плана: интернациональное (то, что соответствует интересам всех современных народов) и всечеловеческое (то, что соотнесено с человечеством как родом). Оба плана предполагают, что каждое явление не только соотносится художником с личным и национальным опытом, но, будучи эстетической ценностью, берется в общечеловеческом значении. Сама личность художника, накладывающая свою печать на любое созданное ею произведение, имеет не только социальную, ис­торическую и национальную обусловленность, но и общечеловеческое содержание. Каждый из нас представитель всего человечества – и художник, и зритель.

Общечеловеческое, интернациональное в искусстве имеет следу­ющие основные источники:

1) эстетическую оценку, эстетическое освоение жизненного материала по законам красоты, которые предполагают рассмотрение всех явлений с то­чки зрения их общечеловеческой ценности, их значения для человечества;

2) постановку в истинно великом произведении общезначимых проблем;

З) общечеловеческие начала в самой личности художника – су­бъекта, творящего художественный образ.

**Народность искусства.**

Народность – эстетическая категория, выражающая совокупность взаимоотношений художественного творчества и народа. Проблема народности искусства имеет ряд аспектов, рассмотрение которых позво­ляет раскрыть сущность этой категории как субстанциального фунда­мента самой природы художественного творчества.

1. Народ предстает как объект художественного творчества. В истории советской эстетики долго господствовала примитивная и даже ошибоч­ная трактовка народности искусства. “Народное” сводилось к “простонародному”. Это ошибочное мнение возникло задолго до советского периода. Его убедительно критиковали еще Н.В. Гоголь,  
В.Г. Белинский и Н.А. Добролюбов. Они показывали, что действительная народ­ность искусства состоит вовсе не в изображении армяков и сарафанов, мужиков и баб, а в изображении существенных сторон действительности. Художник должен стремиться к изображению не пастухов и пастушек, а представителей и выразителей национальной идеи. Пред­мет изображения при этом не может служить критерием народности искусства.

2. Отражение истинных интересов народа, нации – необходимое условие народности любого художественного произведения. Художник может изображать нечто совсем стороннее, но его творчеству будет присуща народность, если он смотрит на мир глазами предста­вителя своего народа, своей нации. Если само понимание жизни художником соответствует чаяниям, интересам и понятиям народа. Иными словами, интересы народа, нации, должны определять жизненную и творческую позицию художника, лежать в основе его эстетических идеалов. Народность, безусловно, включает в себя и на­циональную самобытность в трактовке изображаемой действительности. Она присуща творчеству того художника, который доверяется ес­тественному чувству, которым обладает его народ.

3. Народ, нация в самом широком смысле слова – это не то­лько объект, но к субъект искусства. На участие народа в процессе художественного творчества указывают многие художники. “Народ – языкотворец”, а поэт – его “подмастерье” (В.В. Маяковский), музыку создает народ, а композиторы ее лишь аранжируют (М.И. Глин­ка). Просветители (Дж. Вико, И. Гердер, В. Гумбольдт и др.), одними из первых начавшие разработку категории народности, верно подчер­кивали связь профессионального художественного творчества с народным мышлением, с фольклором. Народ создает арсенал художественных образов, из которого художник черпает свою образную систему.

4. Народ является создателем, носителем, хранителем языка и культуры – фундамента искусства и художественного творчества. Народ вырабатывает и хранит в памяти все социально-конвенциональные предпосылки искусства (благодаря чему условность художественныхобразов, средства выраже­ния оказываются всеобще значимыми и понятными и для современников и для последующих поколений).

5. Еще одной стороной народности искусства является то, что народ – конечный адресат и потребитель (реципиент) искусства. Потенциальная популярность – непременное качество художественного творчества – достигается не упрощением образной системы произведения, а ее соответствием строю народного мышления. При этом худож­ник не должен идти за аудиторией, а быть впереди, поднимая ее художественное восприятие на новый уровень, воспитывая высокие эстетические вкусы публики.

В первобытном обществе на мифологи­ческом уровне развития искусства, а также в более поздних фольк­лорных формах художественного творчества прямо и полно проявляет­ся народная сущность искусства, которое повествует о народе, с точки зрения народа и создается народом для народа.

В дальнейшем, как известно, художественный процесс раздваивается на элитарное и массовое искусство. Однако по-настоящему бес­смертными остаются произведения, которые удовлетворяют эстетичес­кие потребности всех социальных групп общества.

**Общественно-преобразующая функция искусства.**

Здесь мы рассмотрим искусство как деятельность, в частности эстетическую деятельность человека.

Деятельно-преобразующее начало искусства проявляется в том, что:

1) художественное произведение оказывает идейно-эстетическое воздействие на людей;

2) включая людей в направленную и ценностно-ориентированную деятельность, оно участвует в социальном преобразовании общества;

3) сам процесс творчества в искусстве есть определенное преобразование с помощью воображения, впечатлений, фактов, почерпнутых из действительности. Автор перерабатывает жизненный материал в образы, строя новую реальность – художественный мир;

4) одна из сфер деятельности художника – обработка строительного материала, из которого лепится образ. Создание скульптуры, картины, поэмы, симфонии – это всегда преобразование мрамора, кра­ски, слова, звука.

Все эти планы искусства как деятельности в совокупности обеспечивают общественно-преобразующее воздействие искусства на дей­ствительность. Искусство – действие, преображение, творение в со­ответствии с идеалами художника.

Порабощенный исландский народ в древнюю пору своей истории создал саги, в которых жили и действовали вольнолюбивые, мужественные, цельные герои-богатыри. В сагах народ духовно осуществлял свои чаяния, формируя некий художественный мир, непохожий на окру­жающую реальность. Но удивительнее всего, что этот вымышленный мир в известном смысле стал действительностью. Саги сформировали духовный облик, менталитет народа, и без них невозможно понять внутреннюю жизнь и национальный характер современного исландца. Независимость и цельность этого народа настолько ценны для него, что даже современный исландский язык практически лишен заимство­ваний, столь характерных для большинства языков.

Между типом художественного сознания эпохи, идеалами, которые выражает искусство, и типом личности существует прямая зависимость.

Мифология и использовавшее арсенал ее образов древнегреческое искусство во многом определили характер грека и тип его отношения к миру, его взгляды и идеалы.

Романы Л.Н. Толстого породили толстовцев. Многие художники оказывали существенное влияние на все формы общественного сознания современного им общества. А. Моруа писал даже, что изображение любви французскими писателями ХVII века воздействовало на склад этого чувства во Франции, точно так же, как эротизм романов XX ве­ка породил определенный характер эротизма в реальной жизни. Давая ценностные ориентации личности, искусство так или иначе формирует ее мировоззрение и характер.

Есть, конечно, и другие точки зрения по этому вопросу. Теории общественно-преобразующей роли искусства противостоит, например, концепция “искусства для искусства”, утверждающая, что художественное творчество не имеет никакого отношения к “результативному действию”. Искусство, говорят сторонники этой точки зрения, спо­собно лишь переносить человека из реальности, требующей от челове­ка действий, в мир эстетического наслаждения. Есть такие концеп­ции, которые пропагандируют “искусство для элиты”, для касты (Ортега-и-Гассет).

Еще один путь трактовки этой проблемы – частичное, ограниченное признание социальной действенности искусства. В этом отноше­нии характерна концепция современного французского эстетика  
М. Дюфрена, который полагает, что важнейшей проблемой человеческой истории и культуры является проблема гармонии человека и мира, проблема вну­тренней гармонии личности. Эта гармония сегодня нарушена – личность опустошается, отчуждается: она лишена способности думать, так как за нее это делают другие, не решается высказываться, так как это опасно. В результате возникает социальная пассивность, конформизм, дегуманизация человека. Противоядие Дюфрен видит в художественной деятельности, имеющей две формы: творчество художни­ка и восприятие искусства публикой. Этадеятельность примиряет че­ловека с самим собой, развивает творческие возможности, стимули­рует к действию. Эстетический опыт, согласно Дюфрену, “начало всех дорог, проходимых человечеством”. Нарушение в современном общест­ве изначального единства человека с природой вызвало к жизни эс­тетическое чувство, которое выступает как ностальгия по утраченной естественности существования человека. Искусство в идеальной сфере возвращает человека к его единению с миром, которое в сфере ре­альности, быть может, безвозвратно утеряно.

Таким образом, М. Дюфрен, признавая социальную значимость искусства, сводит ее к утешительно-компенсаторной функции, призванной в сфере духа иллюзорно восстановить гармонию, утраченную в реаль­ности. Компенсаторный момент присущ искусству. Однако его общест­венно-преобразующее воздействие имеет не идеально-иллюзорный, а реально-действенный характер. Выдвигаемые искусством идеалы гар­монии человека и мира, внутренней духовной гармонии личности – средство пробуждения социально-направленной активности людей. Вызывая в человеке сейсмическую чувствительность к нарушениям об­щественной гармонии, формируя эстетические идеалы личности, искусство мобилизует ее на преобразование мира, на приведение его в соответствие с идеалами. Общественно-преобразующее влияние искус­ства особенно ощутимо в переходные эпохи истории.

**Познавательно-эвристическая функция.**

Функцию искусства как средства познания, искусство как знание и просвещение в истории эстетики отвергали не раз. Еще Платон считал необходимым в прямом смысле изгнать из иде­ального государства всех истинных художников. Даже Гомера, кото­рого он предлагал увенчать лавровым венком. Для Платона искусство было низшей формой постижения идеи. Материаль­ные вещи, по Платону, суть тени идеи. Искусство, постигающее конкретно-чувственное богатство мира в своих образах, давало тень тени, копию с копии. Так уже на заре философского осмысления было высказано недоверие к познавательным возможностям искусства. Для Гегеля искусство также было низшей формой познания истины, уступающей в конце концов место философии и религии.

Однако познавательные возможности искусства огромны, его нельзя заменить иными сферами человеческой духовной жизни.

Дело в том, что искусство способно к отражению и освоению тех сторон жизни, которые труднодоступны науке. В научной форму­ле воды «Н2О» выражен закон существования этого явления. Но явле­ние всегда богаче закона. В формулу воды не вошли ни прелестное журчание ручья, которое напоминает нам лепетание ребенка или го­лос девушки, ни переливы волн, ни лунная дорожка на поверхности моря, ни мощьшторма. Даже способность воды приносить почти вол­шебное облегчение в жару не входит в эту формулу. Сотни свойств воды, все ее конкретно-чувственное богатство осталось за предела­ми научного обобщения. И все это богатство предметно-чувственного мира схватывает, осваивает искусство. Оно показывает нам мир в его эстетическом многообразии. Благодаря своей конкретно-чувственной природе художественное мышление открывает новое в уже известных, казалось бы, давно освоенных вещах. Изображение явления в искус­стве есть в известном смысле его открытие. Искусство умеет откры­вать в мире неведомые доселе процессы. Так, например, Л. Толстой открыл “диалектику души”. Художник возвращает вещам первозданную прелесть, открывая волшебное в обыденном. Искусство оттачивает наши чувства, учит по-человечески воспринимать мир. Оно становит­ся как бы призмой цивилизации между глазом человека и природой.

Оскар Уайльд утверждал, что живопись У. Тернера создала лондонские туманы. В этом афоризме-парадоксе заключена идея деятельной сути искусства. Оно формирует человеческую чувственность, видение мира, создает глаз, способный наслаждаться красотой красок и форм, ухо, способное воспринимать гармонию звуков.

Деятельное и познавательное начало произведений искусства проявляются по-разному в разных видах. Виды искусства – истори­чески сложившиеся формы искусства, его основные структурные и классификационные единицы. В тех видах художественного творчества, в которых ведущую роль играет деятельное начало, более развита выразительная сторона, например, в архитектуре. Архитектура – пластический вид искусства, создающий замкнутый утилитарно-художественный мир, противостоящий стихийной среде. А там, где более серьезную роль играет познание, возрастает значение изобразитель­ного начала, например, в живописи. Живопись – изображение на плоскости картин реального мира, преобразованных творческим воображением художника. Когда архитектор пытается проектировать здание в изобразительном плане, он нарушает специфику своего искусства. Например, здание Центрального театра Российской Армии в Москве построено в форме пятиконечной звезды. Такое изобразительное ре­шение, принципиально противопоказанное архитектуре, создало ряд неудобств в использовании здания, заставило включить в него беспо­лезные, нефункциональные конструкции – лучи звезды. При этом вос­принять изобразительное решение здания (звезду), можно только с вертолета, что ставит под вопрос само идейно-художественное воплощение этой идеи.

Литература – вербальный вид искусства, эстетически осваивающий мир в художественном слове. Кино – синтетический вид искусства, способный отразить мир (реальный и вну­тренний мир художника) во всем его многообразии в виде зрительных и звуковых подвижных образов. Театр – временной вид искусства, художественно осваивающий мирчерез драматическое действие, осуществляемое актерами на глазах у зрителей. Литературе, кино и театру под силу решать обе задачи – изобразительную и выразительную. Офелия в “Гамлете” поет:

“Во гробе лежал с непокрытым лицом,

С непокрытым, открытым лицом...”

Первая строка создает зрительный образ. Вторая ничего не прибавляет к изобразительному решению. С точки зрения изобразитель­ности бессмысленно после слов “с непокрытым лицом” говорить “с открытым лицом”. Но эти слова используются как выразительное сред­ство, заостряя, подчеркивая художественный смысл.

Таким образом, искусство является средством просвещения и образования людей. Это средство передачи опыта и навыков мышления, обобщения, системы взглядов на факты. Искусство выступает как “учебник жизни” (Н.Г. Чернышевский), который читают даже те, кто терпеть не может других учебников. Познавательная информация, содержащаяся в искусстве, огромна. Она существенно пополняет наши знания о мире. Сопрягая личный жизненный опыт человека с опытом других людей, искусство служит и средством познания мира, и способом само­познания личности.

**Художественно-концептуальная функция.**

Искусство здесь выступает как форма анализа реального мира. Некоторые теоретики ошибочно считают произведение искусства своего рода иллюстрацией к тем или иным философским и политическим взглядам людей. Но это было бы слишком просто. Художник непремен­но преломляет в своем творчестве собственные наблюдения и размыш­ления по поводу реальной жизни и убеждений других людей. Таким образом, осознанно или неосознанно он создает целостную художест­венную концепцию. Эта концепция, неизбежно отражая философскую концепцию автора, составляет единый интеллектуально-эмоциональ­ный сплав неповторимой творческой личности.

Те, кто утверждают, что искусство является примитивным претворением в образы истин, добытых философией, чаще всего ссылают­ся на Гегеля, который полагал, что искусство подчинено философии и религии как низшая форма постижения абсолютной идеи, как менее совершенная форма познания истины. Более того, Гегель называл фи­лософию и религию предпосылкой искусства. Таким образом, искусство у него основывается на всеобщем познании истины.

Итальянский философ Б. Кроче определял искусство как интуицию и не связывал его со знаниями и философией автора. Б. Кроче утверждал, что искусство не может носить характер концептуального знания, поско­льку такое знание может быть выражено только в логических поняти­ях, а не в художественных образах. Он говорил, что искусство, отражая исключительно подсознательный пластчеловеческого созна­ния, является более простой, элементарной формой познания, чем по­знание концептуальное.

Однако мы легко можем заметить, что истинное искусство обы­чно тяготеет к философскому осмыслению действительности, к поис­кам смысла человеческой жизни и к определению места человека в мире. Художников обычно интересуют не только судьбы собственных героев, то есть, по сути, конкретных, хоть и вымышленных, людей, но и судьба человечества. Художник мыслит в масштабах вечности, истории. Он сопрягает содержание своего произведения с вечными ценностями.

Загадки бытия решали Софокл и Еврипид, Данте и Шекспир. Данте в “Божественной комедии” и Шекспир в своих произведениях создавали целостную концепцию Вселенной, давали свою фи­лософскую систему. Вольтер писал философские новеллы, Лессинг, ис­следуя личность и общество, ставил интеллектуальные эксперименты, в которые вовлекал действующих лиц своих пьес. Он утверждал, что мыслящий художник удваивает ценность своего труда. Гете в “Фа­усте” тоже дает глубокую концепцию человечества и человека. Философским содержанием наполнена музыка Бетховена, Вагнера, Чайковского, Шостаковича, Шнитке, кинематограф С. Эйзенштейна, И. Бергмана, А. Тарковского,  
А. Вайды, архитектура Ле Корбюзье, творчество Гауди.

Русская классическая литература вообще отличается стремлением к осмыслению мира и человека как единого целого, к философии.   
П.Я. Чаадаев, например, мысленно сопрягал Россию и весь мир. В пер­вом “Философическом письме” (I829) он сетует на то, что Россия оказалась вне системы человечества, и считает необходимым для нее войти в эту систему. А.С. Пушкин, по словам Достоевского, был поэтом “всемирным и всечеловечным” со “всемирною отзывчивостью”. Сам  
Ф.М. Достоевский в своих романах искал ответ на вопрос о природе человека и сути человечества. Эта постоянная заполненность сознания коренными проблемами бытия роднит Ф.М. Достоевского с крупнейшими философами в истории человечества. Л.Н. Толстой выдвигал в своих произведениях принцип морального самосовершен­ствования личности как путь к решению противоречий, раздирающих мир, человечество. Он тоже создает философскую кон­цепцию.

Тенденция к философскому осмыслению жизни посредством художествен­ного творчества характерна и для мировой культурно-духовной ситуации XX века. Вместе с тем в духовной жизни современного общества сильна и антиинтеллектуальная волна, идущая в философии от интуитивизма А. Бергсона, в психологии – от 3. Фрейда, в искусстве – от таких направлений, как сюрреализм с его принципом разгрома ин­теллекта, с экспериментами по отключению разума, с декларированием автоматического письма и эпидемии снов. Однако это тоже можно на­звать стремлением к философии. Ведь из истории философии мы знаем, какими различными способами ученые решают одни и те же ключевые мировоззренческие вопросы.

Гегель предсказывал в XIX веке скорую гибель искусства. Но оно оказалось более жизнеспособным, чем это представлялось философу. Искусство не исчезает под натиском мысли, как представлял себе Гегель. Однако, возможно, как раз под этим натиском мысли сформировалась тенденция к его интеллектуализации. Английский пи­сатель Д. Линдсей определяет этот процесс как возрастание роли мысли в общем балансе художественного образа. Тенденция к интеллектуализации искусства в ХХ веке отразилась в творчестве  
Т. Манна, Л.Фейхтвангера и других.

**Функция предвидения (искусство как предсказание).**

Предвидение – обоснованное предположение о будущем состоянии яв­лений природы и общества или о явлениях, неизвестных в настоящий момент, но поддающихся выявлению. Предвидение бывает научным, обыденным и интуитивным.

Одна из примечательных особенностей интеллектуальной деятельности человека – преодоление разрыва информации, обнажение сущности современных и даже грядущих явлений при очевидной неполноте исходных данных. Со времен Юма утвердилось мнение, что мышление человека индуктивно, склонно к логическим выводам на основе обоб­щения повторяющихся явлений. Вместе с тем получены нейрофизиологические и психологические данные, указывающие на скачкообразный характер мышления, которое способно приходить к выводам не только индуктивным путем, но и на основе однократного наблюдения или на основе экстраполяции, перенесения вероятностного продолжения фа­ктов и линии развития в будущее. Наука раскрывает при этом сущ­ность и закономерность объективных процессов, искусство же – суть человеческого отношения к миру, к другим людям, к самому себе. Если ученый способен строить умозаключения о будущем, то художник может его образно представить. Конечно, в реальном процессе оба эти пути прогнозирования переплетаются и взаимно дополняют друг друга.

В искусстве всегда жило “кассандровское начало” – способность предвидеть грядущее. Кассандра, как известно, предсказала гибель Трои в дни расцвета и могущества города.

Существует так называемое непосредственное, интуитивное знание, представляющее собой, как говорил В.Ф. Асмус, прямое усмотрение истины, то есть усмотрение объективной связи вещей, не опира­ющееся на доказательство. Развитие мышления позволяет осознать некоторые истины как самоочевидные. К их числу можно отнести и картины будущего, более или менее ясно и достоверно предугаданные художником. На этом основаны многие фантастические, утопические и социально-прогнозирующие произведения искусства, в том числе – антиутопии.

Литература часто предвосхищала будущее. В фантастике, утопи­яхи антиутопиях жил дух Кассандры. Причем писатели проектирова­ли не только техническое будущее человечества, как, например, Жюль Верн, но и пытались проникнуть в его грядущую социальную структу­ру и предугадать судьбу отдельной личности.

Существует фантастика “предупреждения”, которая пробуждает в людях настороженность и активность по отношению к той или иной тенденции общественного развития. И если ход развития социума опро­вергает впоследствии такое предсказание, это еще не значит, что художник был не прав. Возможно, именно благодаря его произведению и деятельности людей, спровоцированной произведением, предсказание и не сбылось. Порой эти предвосхищения полны опустошающей душу безнадежности. Для показательного в этом отношении романа Ф. Кафки “Процесс” характерно резкое смещение логики, переход от отчетливо выписанных реальных подробностей к ирреальному. Кафку занимает проблема отчужденных от личности, враждебных ей и управляющих ею сил. По мнению писателя, мир обречен, потому что он противоречит сущности человека. А личность не способна противоборствовать метафизическому злу жизни. Безнадежность, отчаяние, ощущение крушения личности и абсурдности мира – таков общий смысл предвосхищений Каф­ки. Воспринимая мрачное предупреждение Кафки, человек ищет точку опоры, дающую ему возможность выстоять и дать отпор насилию, царящему в мире.

Кафка, подобно дельфийскому оракулу, прорицал сквозь туманные, многозначно-неопределенные видения и сновидения. В противоположность этому методу Т. Манн в романе “Доктор Фаустус” не только анализирует состояние современного мира и его культуры, но и дает прогнозы их грядущего бытия. Трагическая судьба композитора Адриана Леверкюна складывается под прессом общества и приводит героя к саморазрушению. Мироощущению героя произведения противостоит авторская позиция, которая прорывается сквозь объективистски спокойное повествование, ведущееся от лица друга и биографа композитора – Цейтблома. Леверкюн создавал технически изысканные, усложненные, рационалистически исчисленные музыкальные искусственные конструкции. И все же его высшее достижение – “Плач доктора Фаустуса” – явилось не просто торжеством формализма, но и определен­ной вехой – стоном отчаяния целого поколения немецкой интеллигенции в обществе господствующего фашизма. Это утверждение неизбежности возрождения истинного искусства, творческой личности.

**Информационная и коммуникативная функции.**

Искусство – это художественная коммуникация. И в этом аспекте оно родственно языку. Это родство неоднократно подчеркивалось в истории эстетики (Г. Лессинг, И. Гердер, А. Потебня, С. Лангер, У. Эко,  
Б. Кроче). На коммуникативном плане бытия искусства основывается его современ­ное семиотическое рассмотрение как знаковой системы, несущей информацию, как специфического канала связи, служащего делу обобществления индивидуального опыта отношений и индивидуализации общественного опыта. Семиотика – общая теория, исследующая свойства знаковых систем. Знак – материальное явление, выступающее в качестве представителя какого-то предмета, конкретно-чувственной основы мысли. Именно поэтому мы и говорим так часто о языке искус­ства. Язык искусства, или язык художественный, совокупность изобразительно-выразительных средств и приемов для воплощения идейно-эстетического содержания в художественном произведении.

Еще Аристотель отмечал вероятностный характер информации, содержащейся в художественном произведении. Он считал, что художник изображает в произведении то, что могло бы произойти. Неслучившееся, но вероятное Аристотель предпочитал случившемуся, но неверо­ятному. Сообщение по вероятности в информативном отношении высо­коценно с точки зрения современной теории информации.

Как всякая знаковая система, искусство имеет свой историчес­ки и национально обусловленный код, свою систему условностей. Об­щение между народами и освоение культуры прошлого делают эти ис­торически и национально обусловленные системы общедоступными, вво­дят их в арсенал художественной культуры человечества. Коммуника­тивно-информационная функция искусства позволяет людям обменивать­ся мыслями, дает возможность человеку приобщаться к историческому и национальному опыту, далеко отстоящему от него эпохально и географически. Тем самым искусство повышает духовный потенциал и об­щность человечества.

Информация, переданная на языке танца, живописи, архитектуры, скульптуры, прикладного и декоративного искусства, более общедоступна, легче усваивается другими народами, чем вербальная информация. Танец – мелодичное и ритмичное движение человеческого тела, раскрывающее характеры людей, их чувства и мысли. Скульпту­ра – пространственно-изобразительное искусство, осваивающее мир в пластических образах, которые запечатлеваются в материалах, спо­собных передать жизненный облик явлений. Прикладное искусство – предметы быта, созданные по законам красоты, но с утилитарной целью. Декоративное искусство – эстетическое освоение среды, окружающей человека; вторгается в повседневную жизнь. Поэтому инфор­мативные возможности художественной коммуникации шире, гибче, иносказательнее, парадоксальнее, эмоционально и эстетически богаче, чем естественный разговорный язык,

Искусство объединяет людей. Еще в древности, устанавливая мирные отношения, два разноязычных племени, устраивали общий танец, своим ритмом сплачивающий оба племени. Когда в кон­це ХVIII – начале XIX вв. Италия разделилась на мелкие государства, графства и княжества, искусство роднило и соединяло неаполитан­цев, римлян, ломбардцев и помогало им ощущать себя единой наци­ей. Столь же велико было значение единого искусства для раздираемой междоусобицами Древней Руси. А на рубеже ХVIII–ХIХ вв. объе­диняющую силу поэзии остро почувствовали в своей жизни немцы.

В современном мире искусство прокладывает пути к взаимопониманию народов, оно является средством общения для народов и госу­дарств. В то же время, необходимо отметить тот факт, что искусство несет в себе «избыточную» информацию. А значит, затрудняет прямые контакты, делает их опосредованными. Так проявляется динамическое единство и борьба противоположных тенденций.

**Воспитательная функция.**

Искусство формирует строй чувств и мыслей людей. Если воспитательное воздействие других форм общественного сознания носит частный характер, то искусство воздействует на ум и сердце, формирует целостную личность. Мораль формирует нрав­ственные нормы, политика – политические взгляды и так далее, а искусство влияет на все сферы человеческой личности, и нет тако­го уголка человеческого духа, который оно не могло бы затронуть своим влиянием.

Об очистительном катартическом эффекте искусства упоминали еще пифагорейцы. Аристотель разработал и ввел в эстетику категорию катарсиса – очищения посредством “подобных аффектов”, то есть – чувств. Показывая героев художественных произведений, подвергающихся тяжелым испытаниям, искусство заставляет людей сопереживать им и этим как бы очищает их внутренний мир, а соответственно влияет на личность в целом.

Но почему же такое “подобие” чувств очищает душу? Алмаз шлифуется только алмазом, а дух человека – исключительно высоким, освещенным эстетическим идеалом, проявлением человеческого духа. Эти положения Аристотель развил на материале воздействия на зрителя трагического произведения. Однако некоторые ученые предполагают вероятность разработки и проблем комического катарсиса в утраченных частях «Поэтики». Такого мнения придерживается, например,  
М.Н. Чернявс­кий. Это предположение вполне соответствует научной традиции трактовки катарсиса как общеэстетической категории, отражающей компенсаторно-катартическое действие искусства. В процессе восприятия произведений искусства, говорит французский теоретик культуры Э. Морен, люди обретают возможность разрядить внутреннее напряжение и волнение, порожденные реальной жизнью, и частично компен­сировать монотонность повседневности.

Катартическо-компенсаторное действие искусства имеет три основных аспекта:

1) гедонистически-игровой, развлекательный;

2) компенсаторный;

3) катартический.

Искусство  влияет на внутреннюю гармонию личности, способствуя сохранению и восстановлению психического равновесия. При этом характер психического аффекта, возникающего в результате восприятия произведения, зависит от характера произведения, а также от типа жизненного опыта, культурного уровня и духовного состояния личности. Катартическое (очищающее) и компенсаторное (спо­собствующее духовной гармонии человека) действие искусства являет­ся важнейшим аспектом воспитательно-формирующего воздействия ис­кусства на личность.

Искусство позволяет нам пережить многие чужие жизни как свою и обогатиться опытом других людей, присвоить его, сделать его фактом своей жизни, элементом своей биографии. В этом – источник воз­действия искусства на целостную личность.

Опыт отношения к миру, сообщаемый искусством, дополняет и расширяет реальный жизненный опыт личности. Это дополнение не только имеет характер количественного умножения реального опыта, но и об­ладает качественными особенностями. Искусство раздвигает истори­чески ограниченные рамки опыта личности, живущей в определенную историческую эпоху, и передает ей исторически многообразный опыт человечества. Искусство вооружает личность художественно органи­зованным, отобранным, обобщенным, осмысленным опытом; дает опыт, оцененный художником, и позволяет человеку выработать собственные установки и ценностные реакции по отношению к типологическим жиз­ненным обстоятельствам; дает сконцентрированный, конденсированный опыт.

Важный и малоисследованный аспект действия искусства – внушение определенного строя мыслей и чувств, своеобразное, почти гипнотическое воздействие художественного произведения на человеческую психику. Внушение, или суггестия, – осознанное или неосознанное влияние одного человека на другого, вызывающее определенные изме­нения в его психологии и поведении. Художественное произведение часто буквально завораживает нас. Такое психическое воздействие на человека – суггестия – сформировалось еще в первобытном искусстве и фольклоре. В фольклорных произведениях – заговорах, заклинаниях, плачах – внушение является ведущей художественно-социальной функцией. Особым суггестивным эффектом обладают литературные, музыкальные и кинематографические произведения искусства. (Музыка – временной вид искусства, ко­торый выражает посредством звуков эмоциональные переживания и окрашенную чувством идею.) Всем известен феномен молодежной субкультуры “толкиенистов” и “перумистов”. Эти поклонники творчества Толкиена и Ника Перумовапревра­щают любимые книги в своего рода Библию, руководство к действию. Они берут себе имена любимых героев, проводят ролевые игры, которыми зачастую подме­няют реальную жизнь. Суггестивный эффект литературных произведений жанра «фэнтази» заставляет группу молодежи создавать свой мир, свое общество, свою игровую реальность. Не менее фанатичны поклонники определенных музыкаль­ных направлений, которые тоже живут в своем специфическом мире, бросая свои жизни под ноги кумирам. Примерно так же поступают фанаты многих киноактеров. В истории кинемато­графа есть несколько фильмов, которые провоцировали, казалось бы, беспричинные самоубийства зрителей. Так волна суицидов прокатилась после выхода на экраны фильма Мартина Скорсезе “Воскрешая мертвецов”, такой же эффект вызвал фильм Стэнли Кубрика “Меха­нический апельсин” (или “Заводной апельсин”, как он иногда называется в нашем прокате). Поклонники Спилберга, как правило, не могут понять поклон­ников проекта «Догма-95», те, кто готов тысячу раз пересматривать фильмы Ингмара Бергмана, считают попсовым творчество Люка Бессона, а увлекающиеся фильмами Бессона считают Бергмана заумным. Очевидно, что если человек по­стоянно смотрит кино определенного режиссера или режиссеров, идеи этого кинематографа оказывают значительное влияние на формирование его личности, на его мировоззрение, вкусы, а в итоге – и на поступки. Не слу­чайно повальное увлечение современной молодежи восточными единоборствами. Тут тоже не обошлось без суггестивного воздействия кинематографа.

Внушение – чрезвычайно значимая функция искусства. Разумеется, воздействие может быть как положительным, так и отрицательным. Но в любом случае суггестия входит и в воспитательную, и в гедонистическую функции.

Воспитание ведь тоже может быть неоднозначным. Суггестия повышает эффективность искусства как воспитательного средства, как средства, воздействующего на формирование мировоззрения человека, его личности. Кроме того, суггестия одновременно и многократно увеличивает наслаждение, получаемое нами в процессе восприятия произведений искусства.

**Гедонистическая функция.**

Искусство доставляет людям наслаждение, делает их сопричастными творчеству художника, еще древние греки отмечали совершенно особый, ни на что не похожий, характер эстетического наслаждения и отличали его от плотских удовольствий. Это наслаждение особого рода – духовное наслаждение, сопровождающее и окрашивающее все функции искусства.

Гедонистическая функция искусства имеет несколько планов иисточников своего бытия в художественном произведении; они-то и являются залогом того наслаждения, которое ощущает человек при восприятии высоких образцов искусства.

1) Свободное владение художником сложным и многообразным жизненным материалом. Искусство всегда есть сфера свободы, мастерского владения всем богатством мира. Свобода, мастерство доставляют наслаждение и творцу, и зрителю, вызывая восхищение перед чудом творческого освоения мира.

2) Обязательная соотнесенность всех явлений, осваиваемых художником, с человечеством – выявление их эстетической ценности.

3) Гармония формы и содержания, непременное совершенство художественной формы и ее соответствие содержанию.

4) Упорядоченный художественный мир, художественная реальность, построенная по законам красоты.

5) Радость приобщения к творчеству, к великим порывам вдохновения, позволяющая нам испытать сомыслие и сочувствие, сопереживание гению.

6) Игровой аспект художественного творчества. Российский эстетик Ю. Борев считает, что ошибочно сводить искусство к игре. Однако он отме­чает, что искусство моделирует деятельность человека в игровой, незаинтересованно-бескорыстной форме. Игра же свободных сил человека, являясь еще одним планом проявления свободы в искусстве, также доставляет эстети­ческое наслаждение. Нидерландский историк культуры Й. Хёйзинга оценивает игровой аспект еще выше. Он считает, что вся культура имеет игровой ас­пект. Что же касается искусства, то некоторые его виды являются игровыми формами деятельности человека. Так, например, по его словам, игровой эле­мент настолько имманентен существу поэзии, и любая форма поэтического настолько тесно связана со структурой игры, что их внутреннее сцепление можно бы­ло бы назвать почти неразрывным, а терминам “игра” и “поэзия”, «игра» и “музыка” в такой взаимосвязи угрожает потеря независимости своего значе­ния3.

Художественное творчество ценно именно тем, что оно раскрывает людям правду о жизни и доставляет им радость постижения красоты.

Гедонистическая функция искусства определяет его специфическую, ничем не заменимую, способность: 1) формировать эстетические вкусы, способ­ности и потребности человека и тем самым ценностно ориентировать его в ми­ре; 2) пробуждать творческий дух, творческое начало личности.

Некоторые исследователи, в частности Ю. Борев, выделяют эту способность искусства в отдельную, называя ее эстетической. Борев утверждает, что именно эта функция заставляет человека осваивать мир по законам красоты. Изготовляя даже чисто утилитарные предметы (стол, люстру), человек забо­тится и о пользе, удобстве, и о красоте. Именно поэтому искусство не вла­деет монополией на красоту. По ее законам создается все, что производит человек. Именно поэтому ему необходимо чувство прекрасного.

Однако думается, что все эти роли искусство успешно выполняет в рамках воспитательной и суггестивной функций. Более того, можно утверждать, что воспитательная, суггестивная и гедонистическая функции искусства тесно сплавлены воедино, а этот сплав некоторые и называют специфической эстетической функцией. Формируя ценностное сознание человека, искусство учит его видеть жизнь сквозь призму образности. Весь мир перед художественно цивилизованным человеком, его сознанием предстает как эстетически значимый в каждом своем проявлении. Сама природа выступает в глазах поэта как эстетическая ценность. Вселенная становится стихами, художественной галереей, незакон­ченным художественным творением. И это ощущение эстетической значимости окружающей жизни передает искусство публике, давая людям ценностные ориентации в мире.

**Социальная потребность и развитие видов искусства.**

Виды искусства составляют систему, которая исторически подвижна. Поэтому, чтобы понять их специфику, необходимо проследить их историческое движение, их меняющееся взаимодействие с учетом следующих моментов:

1) влияния литературы как вербальной основы художественной культуры на другие искусства;

2) времени возникновения каждого конкретного вида искусства, интенсивности его бытия, его социального функционирования и воздействия в данную эпоху;

3) исторического изменения социальных потребностей в разных видах искусства;

4) характера расхождения видов искусства (отделение их друг от друга, обретение неповторимой специфичности, незаменимости, преимуществ и ограниченности) и их соединения (процесс синтеза и увеличение многообразия его типов);

5) выдвижения в каждую эпоху актуального (наиболее полно соответствующего социально-художественным потребностям данной эпохи наиболее массового, популярного, активно охватывающего своим вли­янием самую широкую аудиторию) и репрезентативного (наиболее полно представляющего художественную культуру данной эпохи последующим эпохам) вида искусства.

Виды искусства определяются и жизненным материалом, на котором они основываются, и исторической природой личности их создателя, творца. Как и в любом виде деятельности, в художественном творчестве происходит опредмечивание сущностных сил человека в их конкретно-историческом своеобразии. Это своеобразие проявляется во всех основных функциях художественной деятельности – в познании, оценке, созидании и общении с миром, а также в самопознании, самооценке, самосозидании и самообщении (внутренней коммуникации) ее субъекта – личности художника.

Формальный поиск, открытие новых художественных средств, вечное внутреннее стремление к неизведанному внутренне присущи искусству, но не они являются главной пружиной художественного разви­тия. В его механизме основную роль играют социальные потребности и то, насколько данный вид искусства способен удовлетворить эти потребности. Легко подтвердить это примером развития изобразитель­ных искусств, выявив причину того грандиозного исторического взле­та, который они совершили в эпоху Возрождения.

Анатомия животных была хорошо известна древним народам. В пещерной живописи изображения зверей поражают точностью форм, глубоким знанием строения их тела и повадок. Чтобы убить животное, нужно было знать наиболее уязвимые его места и манеру его поведения. Чтобы разделать тушу убитого зверя, нужно было знать его строение, а сама разделка туши служила наглядным уроком анатомии. Постоянное занятие охотой делало древнего художника великолепным анималистом. Запечатлевая охотничий опыт народа, художник в то же время помогал себе и соплеменникам более четко и точно относи­ться к объекту своих, жизненно производственных интересов. При этом утилитарное, как всегда, предшествовало эстетическому, польза ро­ждала красоту, а красота учила более точно извлекать пользу, более глубоко осваивать природу.

Античный художник уже прекрасно знает анатомию человека. В воспитании воина необходима гимнастика, музыка и изобразительное искусство, раскрывающее красоту и силу человеческого тела. Олимпийские игры и скульптурные изображения героев, по существу, выпол­няют близкие социально-эстетические функции. Интерес греческого изобразительного искусства к силе и красоте человеческого тела имеет глубокие конкретно-исторические корни.

Средневековое изобразительное искусство внимательно вгляды­вается во внутренний мир человека, стремится проникнуть в глубь его духа. Человеческая плоть теряет самостоятельное значение. На смену гармонии обнаженного тела приходит красота героя, задрапированного в тяжелые ниспадающие одежды и сильного духом. На средневековых кар­тинах часто Христос-младенец – это уменьшенный взрослый человек.

Возрождение воскрешает культ обнаженного тела, подчеркивая не только его красоту и мощь, но и чувственную привлекательность. Радостьбытия, духовное и чувственное наслаждение жизнью сквозят в живописи Возрождения, воспевающей прелесть человеческого тела, его земную красоту и одухотворенность.

Художники Возрождения познают не только анатомию человека вообще, но и возрастную анатомию. Они схватывают и точно воспроизводят соотношение частей тела ребенка, взрослого человека, ста­рика, открывают динамическую анатомию человека – при разных тем­пах и резкости, ракурсах, направлениях движения.

Социальная потребность способствовала стремительному разви­тию изобразительного искусства. Этот механизм можно проследить на развитии других видов искусства в другие эпохи.

**Тенденция отпочкования новых видов искусства.**

История развития отдельных видов искусства – это история их расхождения, отпочкования и обретения специфических особенностей. Это хорошо видно на примере взаимоотношений живописи с графикой и литературой.

В основании живописи лежит эстетическое чувство цвета. Живопись выделила это чувство в особую сферу и развила его в один из способов освоения мира. Однако это произошло не сразу. Многие ве­ка живопись и графика развивались как жанры единого изобразитель­ного искусства. Между ними не было видового различия. По сути, живопись являлась раскрашенной графикой.

Графика предшествовала живописи. Вначале человек научился запечатлевать очертания и пластические формы предметов, потом различать и воспроизводить их цвета и оттенки. Овладение цветом было историческим процессом: не все цвета были освоены сразу. Еще греки не знали различия между голубым и зеленым.

Художники эпохи Возрождения открыли пространственную (прямую) перспективу, и это стало приобретением и живописи, и графики. Человек ощутил не только форму и цвет предметов, но и их соотношение в пространстве. В древнем искусстве соотношение явлений было не сто­лько пространственным, сколько смысловым. Смысловое выделение под­черкивалось размерами изображаемого, создавались первые композицион­ные акценты в живописи, которые позже сложились в развернутые при­нципы композиции.

Синкретизм древнего изобразительного искусства сказывался в близости живописи не только графике, но и литературе. Показателем синкретической связи древней живописи с литературой была ее повествовательность. Так, произведения древнекитайской и древнеегипет­ской живописи вели рассказ о событиях, развернутых в цепи сцен и фигур. Художники изображали последовательные эпизоды, вели по­вествование. Традиция изобразительного повествования особенно ус­тойчиво и долго держалась в иконописи.

Дальнейшее развитие живописи приводит к ее кристаллизации в отдельный, никакими другими искусствами не заменимый вид. Эпоха Возрождения – важный этап в этом процессе. И все же живописное мышление не обрело тогда полностью своего отличия от поэтическо­го. Живопись и поэзия еще в ХVII – первой половине ХVIII вв. теоретически почти не различаются в своей специфике. Это отмечал В.Ф. Асмус, который писал, что для теоретиков ХVII–ХVIII вв. характер­на мысль, отождествляющая поэзию с живописью.

Специфические различия поэзии и изобразительного искусства впервые глубоко вскрывает Г. Лессинг. Эти различия – результат развития не только теоретической мысли, но и самого художественного процесса, вектором которого является углубление специфики отдель­ных искусств.

В конце XIX в. углубляется также процесс размежевания живописи и графики. Художественное мышление в живописи уже прочно связано с цветом: она запечатлевает многокрасочность мира как его эс­тетическое богатство и через цвет выражает существо предметов, определяет их общественное назначение и ценность. На рубе­же XX в. процесс выделения живописи и графики в самостоятельные виды искусства был завершен. Живопись импрессионистов уже принци­пиально отлична от графики. Она ничего не передает вне цвета; в ней все линейное играет второстепенную роль. Не рисунок, не сю­жет, а цветовые соотношения изображаемых предметов становятся ос­новным носителем эстетического смысла живописных произведений. И этим живопись (не только как результат – живописное произведение, но прежде всего как творческий процесс) отделила себя и от графи­ки, и от литературы.

**Тенденция взаимодействия и синтеза видов искусства.**

В истории художественной культуры наряду с усилением расхождения и выявлением индивидуальной специфики видов искусства протекает и встречный процесс: углубление взаимодействия и синтеза обретших самостоятельное и неповторимое своеобразие искусств. Синтез искусств (от греч. synthesis – соединение, сочетание) – объединение различных видов искусства в рамках единого художественного произ­ведения. При этом увеличивается многообразие типов художест­венного синтеза. Изучение их исторически подвижной типологии ак­туально для построения не классификационной, а диалектической морфологии искусства.

Особый род синтеза – синкретизм – был формой существования древнего искусства. Эта форма синтеза характеризуется как нерасчлененное, органическое единство разных искусств, еще не отпочковавшихся от единого первородного исторического стволакультуры, кото­рая включала в каждый свой феномен не только зачатки различных ви­дов художественной деятельности, но и зачатки научного, философс­кого, религиозного и морального сознания.

Вторая форма синтеза искусств – соподчинение, при котором один вид искусства доминирует над сосуществующим с ним другим ви­дом. Такие взаимоотношения стали складываться еще в древней архи­тектуре, вступавшей во взаимодействие с монументальной скульптурой, живописью и мозаикой. В этом синтезе архитектура доминирует. Порой даже литература в виде надписи (поэтического отрывка, цитаты из литературного текста) вступает в отношение соподчинения с архитекту­рой. Известен случай и соподчиненного взаимодействия музыки с ар­хитектурой. Одна из бирманских пагод увешана колокольчиками, кото­рые создают вокруг сооружения серебряное облако легчайшего и неж­нейшего звона.

В средние века в мистериях возникла, а в XX веке в чешской “Латерне-магика” повторилась еще одна форма синтеза искусств – их коллажное склеивание, взаимодействие отдельных элементов разных видов искусств.

Четвертой формой синтеза искусств является их симбиоз, при котором виды искусства равноправно взаимодействуют, сливаясь в неч­то новое. Так, в ХVIII–XIX вв. получает большое развитие опера, которая выступает как результат равноправного взаимодействия драмы и музыки. В конце ХIX–ХХ вв. рождается эстрада как искусст­во, являющееся результатом равноправного взаимодействия литерату­ры, музыки, балета, театра, цирка и т.д. Эстрада – обращенное к так называемой  “пестрой” аудитории массовое зрелище с усиленным занимательно-развлекательным началом. Эстрада производит столь единое специфически-эстетическое воздействие на зрителя, что можно говорить о рождении нового вида искусства из равноправного сосуществования ряда искусств.

Пятая форма художественного синтеза – снятие – характеризуется тем, что одно искусство становится основой другого, впрямую не участвуя в художественном результате основными своими элементами и присутствуя лишь в так называемом “снятом” виде. Таково, например, взаимоотношение литературы и хореографии в балете. Литературная основа бале­та (либретто, сюжетная канва), несомненно, важна, однако в худо­жественном результате – балетном спектакле – литература не представлена основным своим элементом – словом. Эта форма синтеза искусства развилась сравнительно поздно – в XVIII в.

При шестом типе синтеза – концентрации – одно искусство вби­рает в себя другие, оставаясь самим собой и сохраняя свою художественную природу. Например, художественная фотография впитывает в себя опыт живописи и графики, не растворяясь в них, кино – опыт и художественные средства живописи, графики, театра и литературы. Художественная фотография – художественно-выразительный образ, с достоверностью запечатляющий в застывшем изображениисущественный момент действительности. Этот тип синтеза присущ такому синтети­чески богатому виду искусства, как театр, который вступает в художественное взаимодействие с музыкой, литературой, живописью, архитектурой, хореографией, а позже и с фотографией, кино и т.д. При этом сохраняется собственная неповторимая специфика театра.

Наконец, седьмой тип синтеза искусств – ретрансляционное сопряжение, при котором один вид искусства становится средством пе­редачи другого. Это особенно характерно для телевидения, а также кино и художественной фотографии, которые с большей или меньшей полнотой и эффективностью транслируют художественные результаты театра, эстрады, балета и других видов искусства.

Концентрация и ретрансляционное сопряжение – формы синтеза искусств, особенно характерные для новейшего времени. Эти формы синтеза рождаются преимущественно на основе “технических” искусств XX в. – кино, телевидения, художественной фотографии.

**Актуальность определенных видов искусства в историческом процессе.**

Актуальный вид искусства наиболее полно удовлетворяет социально-эстетические потребности своей эпохи. Он исторически измен­чив, что обусловлено изменениями этих потребностей, а также соци­ального субъекта, определенным образом влияющего на художествен­ный прогресс. Направление общественного внимания на какие-либо виды искусства создает возможности для их преимущественного разви­тия и является свидетельством возросшей потребности в них.

В античном обществе эстетический вкус демоса, выражавший художественные потребности свободных граждан, был руководящей силой художественного развития и определял выделение актуальных искусств. Возможность для широкого стихийного проявления этот вкус получал во время театральных представлений и других массовых художественно-культурных действий. Художественные потребности античной демо­кратии ориентировали искусство на доступность и стимулировали развитие тех его видов, художественное воздействие которых было об­ращено ко всем гражданам полиса. Поэтому в тот период наиболее интенсивно развиваются и обретают актуальность скульптура, театр и архитектура.

В средние века субъектом, определяющим развитие искусства, становится церковь. Ориентация личности на неземное, возвышенно-идеальное наиболее полное художественное соответствие на­ходит в соборной архитектуре и иконописи. Устремленность к небу обретает зримое материальнно-пространственное выражение в формах готического собора. Архитектура становится тем видом искусства, которое в первую очередь обеспечивается материально-техническимисредствами. Развитие архитектуры всячески стимулируется. Актуальность этого вида искусства в системе средневековой художественной культуры теоретически обосновывалась и закреплялась эстетикой той эпохи.

Так, Августин подчеркивал превосходство архитектуры над живописью, поскольку последняя привязывает человека к вещам и отдаляет его от творца. Соборная архитектура вступает в синтез с живописью (иконопись), музыкой (церковное пение, мессы, хоралы).

Эпоха Возрождения породила институт меценатства – форму ангажирования искусства группой аристократов. Это покровительство ак­центирует развитие изобразительных искусств. Ренессансная потреб­ность в опровержении аскетического миросозерцания средневековья наиболее полное свое удовлетворение обретала в зрительных, чув­ственно-прелестных образах живописи и скульптуры.

В эпоху классицизма направляющей силой развития художественной культуры становится монархическое государство. Центр его за­интересованного внимания смещается на театр, а основной формой воздействия на развитие художественной культуры становится норматив­ная эстетика классицизма. Ее требования отливаются в художествен­ные нормативы, специфически переосмысляющие социально-политические установки и потребности двора.

В искусстве Просвещения, сентиментализма, романтизма харак­тер социального влияния на развитие художественной культуры услож­няется и опосредствуется. Конечным его субъектом становится буржуа, его мировоззрение, которое окончательно сформировалось. В центр социального внимания попадают литература и театр, способные наибо­лее полно и откровенно выражать мировоззренческие идеи.

Главной формой социально направляющего воздействия на реалистическое искусство XIX века становится художественная критика. Актуальность обретает литература. Но литература вообще среди всех видов искусства занимает особое место.

Мы часто слышим, да и говорим, “литература и искусство”. Конечно, литература – один из видов искусства, такой же, как театр, скульптура или хореография. Но мы никогда не говорим “хореография и искусство”. Литература является особым видом искусства  и потому занимает особое место в общей структуре художественной культуры. Можно утверждать, что литература является не только особом видом искусства, но и вер­бальной основой художественной культуры.

В универсальности, всеохватывающем и всепроникающем характе­ре естественного языка, которым пользуется литература, в его социальной развитости и бесконечном ежечасном расширении и обогащении, в его повседневной связанности с жизненным опытом и социальной практикой народа заключается источник всеохватности и всепроницаемости литературы. Ее мощь и одновременно ограниченность не по­зволяют литературе, при всей ее универсальности, заполнить собойвсю сферу художественной культуры. Л.Н. Толстой отмечал, что опи­сать человека словами нельзя, но можно описать, как он на кого-то подействовал. Литература, таким образом, не может соревноваться с живописью в изобразительности. В этом нет необходимости.

Слово – выразительное средство и мыслительная форма литературы, знаковая основа ее образности. Сам исторический процесс развития естественного языка насытил его образностью и подготовил к ассоциативному, образному осознанию жизни. Вначале было Слово... Так Библия говорит о сотворении мира.

В отличие от глины, краски, кинопленки и других материалов искусства, слово – материал не только прежде социально обработанный, “очеловеченный”, но и предварительно социально нагружен­ный. В слове заключено социальное содержание еще до того, как оно стало в определенный словесный ряд, вписалось в художественный контекст и неповторимо переосмыслилось, обретя художественный смысл в литературном произведении. Сродни слову в искусстве только музыкальный звук, но при этом он сам коренится в слове или, вернее, исторически возникает на основе интонационного строя речи. Таким образом, в известном смысле музыка своим происхождением то­же опосредованно обязана литературе.

Не менее важна литература и для других видов искусства. В ее вербальной форме происходит осознание эстетических идеалов и образа жизни, во многом определяющих тип архитектуры. Мифологические, литературные сюжеты и мотивы лежат в основе сюжета, композиции и художественной концепции многих произведений живописи и скульп­туры, театра и балета, оперы и музыки.

Художественная культура строится, таким образом, на вербальной основе: литература оказывает определяющее (системообразующее) влияние на все виды искусства, в ее контексте воспринимаются ху­дожественные образы, создаваемые в других видах искусства. Худо­жественное восприятие всех видов искусства предполагает определенную литературную культуру, начитанность, требует умения «наложить», сличить, сопоставить литературную подоснову с художественным текстом, предлагаемым данным видом искусства. (Художественный текст – знаковая система, выходящая на уровень предметно-смыслового содержания.)

Предмет литературы имеет тенденцию к расширению. В его сферу входят сегодня и мир природы, и общественная жизнь, и душевное состояние индивида. В разных своих жанрах литература охватывает этот материал то через драматическое воспроизведение действия, то через эпическое повествование о событиях, то через лирическое раскрытие внутреннего мира человека.

Сейчас, не без участия средств массовой информации, основ­ной интерес людей сосредоточен на самых массовых видах искусства: литературе, кино и телевидении.

Итак, в центр социальных интересов в разные эпохи попадали различные виды искусства. От эпохи к эпохе менялся социальный субъект, ангажировавший художественную культуру и формы ее регули­рования. Соответственно менялся и актуальный вид искусства, наи­более полно удовлетворяющий социально-художественные потребности своей эпохи.

**Репрезентативные виды искусства.**

Художественная культура передается как “по горизонтали” (в рамках данного общества и каждой конкретной эпохи), так и “по вертикали” – последующим эпохам и поколениям людей. Вид искусства, наиболее объемно выполняющий роль исторической трансляции, называется репрезентативным. Репрезентативность вида искусства определяется его способностью наиболее полно выразить существо современной художественной культуры и передать последующим этапам обществен­ного развития. Мир меняется, и новое “культурно-историческое ка­чество” более адекватно передает другой вид художественной культуры – происходит смена репрезентативного вида искусства. Репрезентативная функция искусства обеспечивает непрерывность куль­турной традиции и способствует становлению и формированию культурного самосознания новой исторической эпохи. Виды искусства не только образно отражают действительность и практику человеческой деятельности, но и художественно воспроизводят конкретно-историческую сущность индивида. Художественное произведение демонстрирует человеку его личностные качества, и в той мере, в какой эта демонстрация схватывает исторически наиболее характерное для дан­ной социокультурной ситуации, можно говорить о репрезентативности того или иного вида искусства.

Каждая новая эпоха в художественной культуре прошлого пытается увидеть репрезентативный вид искусства в актуальном. Порой такое совпадение оказывается реальностью (например, античная скульптура). Однако не всегда вид искусства, наиболее полно представляющий свою эпоху в последующие периоды (репрезентативность), совпадает с видом искусства, наиболее популярным и наиболее интенсивно функционирующим в свое время и в своем обществе (актуаль­ность). Театр классицизма – актуальное искусство своей эпохи. Он находится в центре внимания эстетики  
Н. Буало; на нем сосредоточе­ны художественные интересы двора, он наиболее полно удовлетворяет художественные потребности публики. Однако наиболее полное пред­ставление об эпохе классицизма дает не театр, а литература, так как театральное произведение – спектакль не обладает возможностью прямого временного сохранения и адекватной исторической консерва­ции. Актуальный, наиболее массовый вид искусства нашего времени – телевидение. Однако оноеще не создает классику, способную пе­редать последующим поколениям дух культуры, суть нашей эпохи. Эту репрезентативную функцию наиболее полно выполняют художест­венная фотография и литература.

Репрезентативность вида искусства предполагает создание в его рамках классических художественных образцов, ибо только они сохраняют значение для новой эпохи и передают по исторической “вертикали” дух времени и суть культуры. Общечеловечес­кая значимость художественного творчества – качество, соответст­вующее его глубинной природе, – осуществляется в репрезентативнос­ти искусства.

**Перспективы развития и взаимодействия видов искусства.**

Развитие техники и средств массовой коммуникации протекает в социуме под непосредственным воздействием эстетических потребностей. Телевидение, например, возникло из потребности сиюминутно и документально-наглядно, реально-адекватно передать и одновременно ху­дожественно обработать факты и события современной жизни. Хотя те­левидение удовлетворяет многие социальные потребности, стимулом к его рождению явились именно указанные выше обстоятельства. Однако, несмотря на совершенствование телевизионного изображения, телевидение еще неполно удовлетворяет те запросы, которые породили его. Эстетические потребности, способствовавшие возникновению телевидения, продолжают свое воздействие на его развитие. Они стимулировали появление цве­та и теперь стимулируют формирование объемного изображения в со­четании со стереофонией.

Это открыло бы большие возможности перед скульптурой, архитектурой, музыкой и театром. Эти виды искусства могли бы прибли­зиться в своей телеретрансляции к ситуации традиционного восприя­тия в выставочном или концертном зале, в театре. Огромное количе­ство людей получило бы новые возможности эстетического восприятия и освоения мировой культуры.

Такие перспективы ведут к усилению эффекта “присутствия” при восприятии любой телепередачи. И тогда не только собственно художественная, но и публицистическая, и чисто информативная програм­мы обретут характер эстетического воздействия.

Однако увеличение степени адекватности телеизображения реальности противоречиво по своим последствиям. Положительная сторона – усиление эффекта “присутствия”, “включенности” зрителя, докумен­тальности, убедительности передач и их идейно-эстетического воз­действия; отрицательная сторона – приближение изображения к статусу безусловной реальности – вызовет нарушение условности, присущей всякому искусству. Ведь только отрыв от конкретности, выходна определенный уровень обобщения дает возможность создания художе­ственного образа. Он предполагает некоторый идеальный уровень сво­его содержания.

Есть и другая опасность. Большая степень адекватности телеизображения реальности способна вызвать столь сильный эффект ее замещения, что зритель будет обретать ощущение иллюзорного присутствия и участия в событиях мира, оставаясь при этом абсолютно пассивным. Возникает опасность созерцательности, снижения гражданственного потенциала зрителя, его социальной активности. Всю свою активность, силу воображения, творчества зритель может реализовать в “проигрывании” жизненной ситуации в условиях иллюзорной реальности, передаваемой телевидением. Одновременно возникает и противоположная опасность “прямой” активности зрителя, направленной не на жизнь, а на ее изображение.

Только истинно-художественное воздействие может вызвать у зрителя нравственно-эстетическое переживание и философско-мировоззренческие раздумья, которые порождают творческую и социальную активность, направленную не на сценические события, а на жизнен­ные ситуации. Из этого следует, что натурализация передачи теле­изображения должна сочетаться с усилением присущих искусству ус­ловных моментов. Большую роль здесь могут сыграть вербальные средства. Именно слово способно восстановить и выстроить необходимую меру условности в безусловно-объемном изображении. Поэтому, види­мо, ему будет принадлежать в будущем огромная роль на теле­видении. В этом отношении прогноз о будущей “зрительной” цивилизации может оказаться ошибочным. Возможно, усиление роли зрительных образов в жизни человека все более будет уравновешиваться верба­льным началом. Есть альтернативный прогноз – с появлением голографического телевидения возникнет новый синтез телевидения и лите­ратуры, ведущее значение которой по отношению к другим видам искусства в будущем усилится.

Возникновение грамзаписи – качественный перелом в истории музыки. Впервые в истории музыкальной культуры запись звуков создала возможность тиражирования и консервирования звучащего худо­жественного произведения. Это имеет своим следствием появление нового опосредствующего звена между композитором и слушателем. К ранее существовавшему опосредствующему звену – исполнителю – прибавились диск, магнитная лента, фиксирующие и воспроизводящие исполняемое произведение.

Сам характер исполнения меняется при записи на грампластинку, магнитофон или лазерный диск. Помимо нового опосредствующего звена исполнителю приходится учитывать и такие факторы, как отсутствие непосредственного контакта со слушателем, “усреднение” характера исполнения, вызванное ориентацией на массового слушателя. Грампластинки, микрофон, магнитофон, а затем и лазерные дискисоздали ряд тенденций в характере музыкального исполнительства и аккомпанирования: стремление “докричаться” до непосредственного «невидимого» слушателя путем художественного упрощения и повышения громкости. Эта тенденция популяризации и появление “безголосого” вокала, невозможного ранее, приводит к упрощению текстов и мелодий в поп-музыке.

Эти процессы не могут не затронуть и судьбу музыкальной классики в век звукозаписи. Прежде всего, расширилась аудитория классической музыки, она лишилась ореола элитарности. Грампластинки и другие формы регистрации звука вызвали демократизацию исполнительства музыкальной классики, открыли широкие возможности ее распространения.

Записанная музыка стала составной частью современной художественной культуры, вошла в жизнь каждого. Фононосители как средство массовой коммуникации имеют аналогию с такими аудиовизуальными средствами, как кино и телевидение. Фиксация, тиражирование и консервирование музыки привели к появлению новых аспектов взаимодействия и синтеза музыки с другими видами искусства (кино, театр, телевидение). В этом отношении у фиксирующей фонокультуры имеются большие возможности и перспективы развития в немузыкальном направлении: запись чтецов, театральных постановок, литературных композиций. Эти возможности отчасти уже активно используются. Фиксированная фонокультура прочно входит в современный быт: сказки для детей, уроки иностранного языка и т.п.

Развитие технических возможностей фиксации звука породило стереофонию, звуковое пространство, цветомузыку. Нет сомнений в том, что в ближайшем будущем откроются новые ракурсы в этой сфере.

По отношению к исторической “вертикали” художественной культуры велико общекультурное значение звукозаписей: они позволя­ют запечатлеть для будущих поколений гениальных музыкальных испол­нителей. При этом возникла новая техническая и важная культурно-эстетическая задача и перспектива: восстановление стереозвучания монозаписей Ф.И. Шаляпина, Э. Карузо и других великих музыкантов, записанных на пластинки до открытия фиксации стереофонического звука.

Велико общекультурное значение фононосителей и по отношению к “горизонтали” художественной культуры. Они позволяют донести музыку в лучшем исполнении до самых отдаленных уголков мира. Так расширяются возможности эстетического воспитания личности.

Виды искусства постоянно находятся в развитии. Это динамическая саморазвивающаяся система. И каждый день на наших глазах фор­мируются новые варианты взаимодействия видов искусства.

**Знак и его роль в художественной культуре.**

В тот период, когда американские философы Ч. Пирс и Ч. Моррис создавали основы семиотики как наиболее общей теории знаков, в рамках логики и лингвистики шел процесс осознания языковых аспек­тов искусства, который подготовил почву для плодотворного исполь­зования идей семиотики в изучении художественной культуры.

У нас первопроходцем в области семиотики стал известный режиссер С. М. Эйзенштейн, с творчеством которого связано возникнове­ние принципиально нового киноязыка, что потребовало и определен­ных теоретических изысканий. Кинорежиссер вел эти изыскания сов­местно с психологами Л.С. Выготским, А.Р. Лурия и языковедом Н.Я. Марром. В изучение семиотики искусства, в постижение его языково-знаковых аспектов в дальнейшем внесли вклад такие ученые, как В.Я. Пропп, П.Г. Богатырев, М.М. Бахтин, О.М. Фрейденберг, В.В. Иванов, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, М.Я. Поляков.

Семиотика искусства и эстетической деятельности – важный раздел современной эстетики. Суть языка искусства в семиотике скон­центрирована в цепочках понятий: «сигнал–признак–знак–высказывание», «знак – образ – художественное высказывание – художественный текст – художественное произведение – метазнак». (Метазнак – знак более высокого смыслового наполнения и более широкого предметного значения, чем обычные знаки, строящие образ.)

Здесь необходимо определить понятия. Сигнал – явление, ока­зывающее воздействие на чувства и несущее ту или иную информацию.

Признак – сигнал, несущий непреднамеренную, необработанную, не нагруженную сознательно заданным смыслом информацию. Например, облако – признак дождя, а не знак. Отражая причинно-следственные отношения, он не несет в себе закодированную информацию.

Знак – сигнал, несущий смысл, смысло-нагруженную информацию; предмет, находящийся в отношении к другому предмету, указывающий на него, обозначающий его. Болгарский ученый А. Лилов утверждает, что роль знака в поведении, в духовной деятельности человека аналогична роли труда в трудовой операции. Общим для знака и орудия труда является функция опосредствования, различие же их в том, что орудие труда служит инструментом воздействиями человека на объект, а знак лишь замещает объект, ничего в нем не изменяя. Знак созда­ется для деятельности, первозадача которой – овладение антропологической сущностью и изменение самого человека.

Мы определяем знак как чувственно воспринимаемый предмет, отсылающий тех, кто его воспринимает, к другому предмету. Знак не заменяет, а замещает обозначаемый предмет. С. Эйзенштейн отмечал, что в стрессовых ситуациях человек порой регрессирует к доло­гическим формам мышления, не различающим знак и обозначаемое. Эй­зенштейн писал: «Когда девушка, которой вы изменили, “в сердцах” рвет в клочья фотографию, уничтожая “злого обманщика”, она в мгновенности повторяет чисто магическую операцию уничтожения человека через уничтожение его изображения (базирующееся на раннем отожде­ствлении изображения и объекта)»4. Эта древняя форма выражения внутреннего состояния наиболее удобна для искусства, и художник непременно воспользуется ею для передачи подобного состояния ге­роя. В этой связи С. Эйзенштейн утверждает, что без тенденции  
“к регрессу” в искусстве нет формы, как без тенденции “к прогрессу” нет содержания. Он считал непременным условием наличие в психике художественно одаренной личности и того и другого компонента. Ко­нечно, в идеале при резкой концентрации обоих компонентов веду­щим и “покоряющим другого”, по Эйзенштейну, оказывается прогрес­сивная составляющая. Таково необходимое соотношение сил художест­венно-творческой личности. Регрессивным компонентом здесь высту­пает безусловно необходимое творцу чувственное мышление, без ко­торого невозможно создание художественного образа. И при этом че­ловек, неспособный управлять этой областью “целенаправленным волеустремлением”, неизбежно оказываясь во власти чувств, обречен не столько на творчество, сколько на безумие.

В искусстве знак – обнажение конкретно-чувственной основы мысли. Имя в древности рассматривалось как суть, как священная часть живого существа. Это древнейшее соотношение между именем и сущностью, которая возрождается всякий раз, когда человека называ­ют по имени, становится основой соотношения знака и смысла в художественном творчестве. При этом знак, как и мышление в целом, связан с действием. Вскрывая архаические пласты сознания, Эйзенштейн показывает связь слова и жеста, первоначальный жестовый смысл терминов. В глубинной основе значений даже самых абстрактных слов лежат простые человеческие движения. И не случайно для создания выразительного образа на сцене К.С. Станиславский предла­гает спуститься к его основе – физическому действию. От логики действия и сценического поведения он ведет актера к логике чувств и мыслей, переживаний, а это уже позволяет вызвать направленное сопереживание зрителя, что в дальнейшем должно привести к очище­нию его души, к изменениям в структуре его сознания. Действие пер­сонажа и создает исходные зримые знаки в сценическом искусстве, из которых складываются образы, художественная мысль, художествен­ная концепция. В знаки художественного смысла в спектакле превра­щаются также предметы, элементы декорации. Втянутые в действие, они должныработать. Именно в этой втянутости в действие предмета-знака его смыслотворящая роль в театре.

Функционирование знака создает знаковую ситуацию. Прочтение знака предполагает выявление и осознание стоящего за ним предме­та (предметное значение знака) и смысла (смысловое значение зна­ка). В знаковой ситуации всегда проявляется и значение, и смысл. Отсутствие одного из этих компонентов разрушает знаковую ситуацию. Так, если у дороги будет стоять дорожный знак со стершимся рисунком, он будет иметь предметное значение (относиться к данному уча­стку дороги), но будет лишен смысла. И наоборот, если различные дорожные знаки будут свалены в кучу, то каждый из них будет обла­дать смыслом, но не будет иметь предметного значения (не будет со­отнесен с реальным предметом – с тем или иным участком дороги).

Знаки бывают разных типов. Одну из первых классификаций знаков предложил американский логик Ч. Пирс, избравший в качестве ос­нования типологии способ выражения значения и смысла. Он выделил три типа знаков: иконические, символические и индексы.

Иконические знаки обладают сходством с обозначаемым объектом, дают о нем конкретно-чувственное представление, передают его внешние очертания, облик.

Знаки-символы находятся с объектом в ассоциативной связи. Это искусственно построенные знаки, несущие развернутую, порой концептуально нагруженную информацию, обобщенно преподносящие целую си­стему понятий. К этому типу знаков обычно относят геральдические символы (гербы), товарные (знаки фирм), нумизматические (на моне­тах), серрагистические (печати), филателистические (марки), ре­кламные, плакатные, издательские и т.д. Представляя собой высо­кую степень обобщения и концептуального выражения мысли, знак-символ играет большую роль в рождении и развитии художественной культуры. Слияние чувственного и смыслового начал, конкретного и аб­страктного дает в результате символизацию – основной прием худо­жественного мышления.

Знак-индекс находится с объектом в естественной, реально существующей в природе связи и с необходимостью предполагает сопри­сутствие обозначаемого объекта. Так, молния по этой системе клас­сификации является знаком-индексом грозы. Однако, точнее, в этом случае мы имеем дело не со знаком, а с признаком (неязыковый знак). Последний же не имеет прямого отношения к семиотике искусства.

По своей обращенности к человеческим чувствам, по сенсорно­му воздействию знаки художественной культуры разделяются на аудио (обращенные к слуху), визуальные (обращенные к зрению) и аудиови­зуальные. Рождение знаковой системы художественной культуры на основе именно этих типов знаков объясняется: во-первых, тем, что зрение и слух способны переносить информацию на большие расстояния в отличие от вкуса, обоняния, осязания, требующих илипрямого контакта, или тесной близости человека с предметом; во-вторых, тем, что слух, а позже (с возникновением письменности) и зрение оказались исторически связанными с вербальным общением, что социально отшлифовало эти чувства и создало традицию социально-культурной нагруженности информации, поступающей через них.

Типология знаков художественной культуры предполагает также их различение по основанию: характер и цель их функционирования.

Существеннейшим типом здесь является знак принадлежности к культуре, который указывает на выделенностъ данного феномена из природы и включенность его в культуру. Вспомним знаменитый “Сад камней” в Японии, где особым образом расположены естественные камни. Посетитель получает знак, что это не природное, а культурное явление. Обзор ведется с террасы, с которой ступеньки нисхо­дят в сад, однако последней ступеньки нет, и лестница как бы об­рывается, не касаясь земли; посетитель предупреждается тем самым, что прогулка по саду невозможна: это – творение не природы, а ку­льтуры.

Отражение реальности в искусстве предполагает определенную меру условности. Отступление от этой меры условности ведет к натуралистическому правдоподобию, при котором культурный смысл искусства исчезает. Отсюда практические следствия для искусства: чем ближе к естественным исходные знаки искусства, тем большую сте­пень условности и противопоставленности природе должно содержать данное искусство за счет других знаков, их сочетаний, усиления роли субъективного начала. Эта проблема особенно остро стоит перед художественной фотографией. Адекватность изображения реальности легко достигается здесь самой техникой, и художник должен особенно внимательно отнестись к усилению условных и субъек­тивных аспектов снимка.

Знак рецепционного ожидания предупреждает читателя, зрителя, слушателя о характере (виде, роде, жанре) произведения, которое ему предстоит воспринять; этот знак способствует внутреннему на­строю человека на определенную рецепционную волну (трагедии или комедии, симфонии или частушки), дает возможность духовно подго­товиться к восприятию произведения. Знаками рецепционного ожида­ния являются и обозначения жанра при публикации литературного про­изведения, и увертюра в опере, и вводная музыкальная фраза к за­певке частушки, и обозначение типа или тематического профиля выс­тавки.

Так изначальные элементы художественного текста, знаки складываются в художественное высказывание.

**Художественный язык.**

Для языка искусства, как и для всякой другой языковой систе­мы, необходим особый (в данном случае – художественный) код – динамическая система правил употребления знаков.

По отношению к художественной культуре неплодотворен подход, при котором рассматривается лишь внутренняя логика системы знаков, взятая без учета наполняющих эти знаки реальных значений. В семиотике художественной культуры особое внимание должно быть уделено семантически значимому художественному высказыванию, его языковой организации.

Как система предметных значений и смыслов знаков в искусстве выступает художественный образ. Это тип высказывания, несущий художественную, непосредственно не направленную на утилитарную задачу, общечеловечески значимую информацию. Имея знаковое происхожде­ние, знаковую выраженность, сам художественный образ не является знаком. Художественный текст есть совокупность образов, система ху­дожественных высказываний, сложившаяся в художественное сообщение.

Знак – минимальная единица художественного текста. Разница между знаком и высказыванием заключается в том, что для осуществления коммуникативного процесса знак должен быть узнан, а высказывание понято. Система высказываний составляет художественный текст, семантическое содержание которого – художественная концепция – должно быть интерпретировано и оценено.

Художественный текст возникает путем перехода с уровня знаков на уровень предметно-смыслового содержания. Язык как бы перестает существовать, он выполняет функцию связи между читателем и произ­ведением и функцию реализации духовного содержания произведения. Отношение к миру и его ценностям, заключенное в произведении, реа­лизуется как бы в самоисчезающих знаках, в этой саморастворяющейся природе языка и знаковой системы в искусстве. Поэтому художественный текст обращается не к языку, а к предметности и духовнос­ти, которые находятся во взаимодействии.

Структура художественного текста складывается из художественных образов, а последние – из знаков. Однако на каждом этапе пере­хода на более высокий уровень (от знака – к художественному выска­зыванию, то есть к образу, от системы образов – к художественному тексту) происходит качественный скачок, приводящий к возникновению и приращению нового смысла и новых художественных мыслей.

Художественный текст (замкнутая система) в процессе социального бытия, культурной коммуникации обретает статус произведения (разомкнутая система). Произведение, являясь минимальной единицей, элементом художественной культуры, выступает как ее знак, вернее, метазнак, то есть знак более высокого уровня. Художественная куль­тура как целостность складывается из метазнаков – художественных произведений.

Диалектика художественного процесса – сложное понятие. В художественном процессе сочетается знаковое и незнаковое: из знаков путем качественного скачка складывается художественноевысказывание – художественный образ (незнаковое образование); из образов складывается художественный текст (новый скачок), включение которого в социальное функционирование превращает его в произведение – метазнак художественной культуры. Метазнак (произведение) имеет смысл (художественная концепция) и предметное значение (ценность для человечества).

Семиотика исследует все эти моменты художественного процес­са, а также основные эстетические категории онтологии искусства и культурологии художественного творчества. Так, стиль в осмыслении семиотики предстает как явление “внутриязыкового многоязычья”, как признание принципиальной эквивалентности различных стилей, как способность к переводу смысла высказывания с одного микроязыка на другой, из одного стиля – в другой. Эта переводимость стиля хорошо видна в исполнительских искусствах, где возможны разные стилистические формы исполнения одного и того же произведения. Внутри одного языка существуют стилистические разновидности, и в этом смысле в художественной культуре мы имеем дело со стилистическим разнообразием как с многоязычьем. Существенным специфичес­ки семиотическим аспектом художественного стиля является авторс­кий почерк, “произношение” знаков художественной культуры.

**Многоязычье искусства.**

Все виды художественной и эстетической деятельности создают свои разветвленные, богатые синонимами языки. Только благодаря этому могут существовать разные виды искусства.

Слово – вербальный знак. С учетом этого могут быть семиотически осмыслены важные проблемы взаимоотношения разных видов ис­кусства, в том числе ведущее значение литературы в их системе. Слово сопровождает или комментирует все несловесные типы художест­венного творчества. При этом конструктивным признаком слова явля­ется множественность значений.

Театр – это сообщение, разворачивающееся в пространстве сце­ны и протекающее во времени. Важнейший элемент театрального язы­ка – звучащая речь. Однако знаковая система театрального языка включает в себя как вербальные, так и невербальные знаки. При этом невербальные знаки охватывают и знаки-индексы, и иконические знаки, и знаки-символы. К знакам-индексам мы можем отнести, на­пример, звук грома во время спектакля по пьесе “Король Лир” Шекспира, к иконическим – декорации, а к знакам-символам – изображе­ние чайки на занавесе МХАТа.

Театр – это информационная полифония и организованная динамика сценических знаков. Порой зритель получает синхронно шесть–семь сообщений, исходящих от декораций, костюмов, освещения, раз­мещения актеров в пространстве, от их жестов, мимики, речи.

Театральный знак – сложносоставной, комплексный, многокодовый. Многокодовость спектакля дает возможность театральному ис­кусству одновременно обращаться и к зрителю-знатоку, который мо­жет постичь полный смысл представления, владея множеством его ко­дов, и к массе, которая может понять сценическое действие, владея лишь частью кодов. Дублирование, взаимодополнение каналов информации и кодов делает театральный спектакль особенно надежным и дей­ственным средством художественной коммуникации.

Музыка на основе обобщения и обработки интонаций человеческой речи вырабатывает свой язык, который представляет собой иерархию уровней: отдельных звуков, звукосочетаний, аккор­дов. Звукоряд европейской музыки состоит из семи основных тонов. Одновременное сочетание трех и более тонов дает аккорд. Знаковую, смыслообразующую роль в музыке играют также громкость, темп, ритм и другие элементы. Из этих знаков складывается музыкальная фраза, которая является художественным высказыванием, музыкальным обра­зом, а их система образует музыкальный текст.

В природе нет музыкального звука, а есть лишь шумы с той или иной степенью организованности. Музыкальный звук – феномен культуры. Если цвет в живописи можно описать через сопоставление с предметом (желтый – лимон), то музыкальный звук можно передать лишь через метафорическое описание. «Конкретная» музыка лишает шумы их природных свойств, превращая их в псевдозвуки. Претендуя на выражение ка­кого-то конкретного смысла, она, как точно заметил   
К. Леви-Стpocc лишь бродит около смысла. Семиотический анализ показывает, что меняя природу знаков музыкального языка, “конкретная музыка” раз­рушает саму музыку.

В кино единицей художественного высказывания является монтажная фраза, которая в немом кино часто сопровождалась словесным высказыванием (например, “кровавая бойня” в “Стачке”   
С. Эйзенштейна), а в звуковом кино ей сопутствует кадр-эпизод.

Знаковая система изобразительного искусства складывалась исторически и по сей день находится в динамическом состоянии. В число смыслообразующих элементов системы живописи входят: обработанное плоское основание, правильные края карты и рама (в наска­льной живописи эти факторы отсутствовали). В новое время появилась живопись, не изображающая глубинного пространства и необрамленная. Ее аналогом стала скульптура без пьедестала – подвешен­ная или стоящая на земле.

Знаковый смысл имеют части изобразительной плоскости, место изображения предмета на ней. На портрете кисти Э. Мунка погруженный в себя субъект расположен немного сбоку в пустом пространст­ве. Это дает художественно-смысловой эффект, который усиливается благодаря тому, что сосредоточенная поза и другие элементы изо­бражения углубляют выражение грусти и отчуждения. Художник Х. Грис отмечал, что желтое пятно обладает различным визуальным “весом” вверху и внизу изобразительного поля. Знаковый смысл “верха” и “низа” в живописи связан с вертикальным положением человеческого тела, направлением сил тяжести, опытом ви2дения земли и неба. “Правое” и “левое” как части изобразительной плоскости обретают зна­ковую определенность в связи с традициями культуры, в частности, с исторически сложившимся типом письменности (направление чтения и письма), а также в связи с асимметрией правой и левой руки.

В язык живописи входят также формат картины и размер изображения той или иной фигуры. Скульптурные или живописные фигуры, превышающие натуральные размеры человека, обозначают величие изо­бражаемой личности, а миниатюрный формат передает интимность, изящество, драгоценность объекта. В древнем искусстве главная фигу­ра рисовалась иногда больше не только других фигур, но даже дере­вьев и гор. В эпоху Возрождения социальная значимость изобража­емой фигуры начала выражаться другими знаковыми средствами: характером одеяния, знаками отличия, позой, местом расположения в изо­бразительном поле, соотнесенностью с другими фигурами.

Смыслообразующее значение имеют и такие элементы картины, как знаконесущая материя – нанесенные карандашом, пером, кистью линии и пятна (искусственные метки). Импрессионисты ввели в живо­пись новые знаки, способные передавать свет, воздушную среду, взаимодействие цветов.

Как только складывается гибкая, разветвленная, синонимичес­ки богатая знаковая система, так речь на этом языке обретает художественные качества или сами знаки, составляющие текст, обрета­ют художественную выразительность.

Не только собственно искусство, но и эстетическая деятельность вырабатывает свой специфический язык, оказывающий последу­ющее воздействие и на художественную культуру. Например, такая форма эстетической деятельности, как карнавал с его особым язы­ком, проникает в художественную культуру, определяя многие ее особенности. Карнавал выработал целый язык символических конкретно-чувственных форм – от больших и сложных массовых действ до от­дельных карнавальных жестов. Язык этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно выражал единое, но очень сложное карна­вальное мироощущение, проникающее во все его формы. Язык этот нель­зя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается извест­ной транспортировке на родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литерату­ры.

**Герменевтика.**

Герменевтика (от греч. hermeneutikos – объясняющий, истолковывающий) – искусство и теория истолкования текстов.

Герменевтика – теория интерпретации, учение о понимании смысла. Как и гносеология (теория познания) и аксиология (теория ценностей), герменевтика составляет неотъемлемую часть развернутой философской системы. Герменевтика – это та сфера духовной деятельности, пройдя через которую критика, теория искусства и эстетика могут анализировать произведения искусства.

Герменевтика – явление неоднородное, к ней принадлежат, ее представляют мыслители, по-разному ориентированные и теоретически, и социально. Исторически менялся не только тип, но и предмет, сфера, цель этой дисциплины. В античной культуре были в зародыше все особенности герменевтики, в том числе и в художественном ее преломлении, что сказалось, например, в аллегорических истолко­ваниях Гомера. В истории герменевтики проявили себя две тенден­ции интерпретации, заложенные еще в античности: историческое и символически-аллегорическое толкование, коренящееся не в системе представлений, данных в тексте, а в мире представлений самого интерпретатора. Однако развернутые принципы интерпретации в античности еще не сложились.

Герменевтика получила свое развитие в средние века в связи с необходимостью интерпретации библейских текстов. Начиная с эпо­хи Возрождения все более утверждается текстуально-историческое толкование, целью которого является пояснение значения неясных слов и воспроизведение исторического контекста мысли. Просвети­тельские концепции интерпретации строились на фундаменте исторических установок, исходили из посылки, что воспроизведение исто­рического контекста мысли способствует устранению дистанции между автором и реципиентом и является основной задачей интерпретации. Интерпретатор выступал как своеобразный культурный медиум, пере­водчик и посредник между разными культурами и эпохами. Просвети­тели понимали историю как дискретный ряд изменений, и их методология была направлена на сохранение исторически неповторимого свое­образия художественного текста. Понимание художественного текста мыслится просветителями как приведение к согласию автора и реципиента. При этом, воспроизведя замысел автора, реципиент совсем не обязательно должен слиться с его точкой зрения. Иногда реципиент понимает больше, чем предполагал высказать автор. И это нормаль­но для практики интерпретации, ибо точка зрения интерпретатора-реципиента исторически обусловлена и несет в себе элемент субъек­тивности.

Просветительская герменевтика условием понимания полагает онтологическую устойчивость предмета, к которому устремлена интерпретация.

Следующим шагом в истории герменевтики стала теория интерпретации немецкого философа начала XIX в. Ф. Аста, исходящая из постулата: единство человеческой истории заключается в единстве духа. Понятие духа становится ключевым в понимании текста и устранении неясностей в нем. Поэтому интерпретатор художественного произведения должен быть еще и философом, и эстетиком, поскольку обязан вникать в суть духа. Для Аста понимание – духовное прозрение, освоение духовного богатства. Акцент переносится в данном случае в сферу духовной деятельности. Предметом интерпретации становится субъективная деятельность автора, понимание его и его отношения к те­ксту. Интерпретация достигается на основе духовной универсальности, а не прикладных мыслительных процедур, как считали просве­тители.

В последние годы обострилось внимание к герменевтике в связи с методологическими поисками в художественной критике. Ранее гер­меневтика специализировалась на методике понимания, она была сум­мой приемов и процедур. Сейчас ее объект – сами мыслительные про­цедуры с точки зрения их духовной природы.

Интерпретация произведения – необходимый момент его прочте­ния. Герменевтика выделяет три этапа интерпретации текста:

1) понимание (постижение смысла текста);

2) экспликация (выражение понятного смысла средствами языка описания);

З) применение (обогащение социального опыта личности, изме­нение типа ее поведения, введение “присвоенного” – понятного и выраженного – смысла произведения в жизненную практику).

Герменевтическая методика находится еще в стадии становле­ния, но уже сейчас можно назвать важнейшие операции, с помощью которых осуществляется интерпретация художественного текста.

1. Постижение критиком (“Я”) текста (“другое”) через «третье» (например, через сопоставление с культурной традицией, с действительностью).

2. “Вживание” – сопереживающее проникновение в художествен­ную логику текста.

3. Духовное постижение художественного текста в форме идентификации (реципиент сопоставляет художественные образы со своей личностью и своим эстетическим опытом).

Типы идентификации:

· ассоциативный – сопоставление себя с героем произведения как персонажем, участвующим в игровом действии, происходящем в воображаемом мире;

· адмиративный – сопоставление себя с несоизмеримо лучшим или худшим героем, воплощающим идеал или противоположный идеалу;

· симпатетический – сопоставление себя с будничным героем, в своей обыденности соизмеримым с реципиентом;

· катарсический – сострадательное сопоставление себя с траги­ческим героем;

· иронический – критическое отношение к антигерою.

4. Расширение духовного горизонта реципиента, контекста (действительность, культура, личный опыт), в котором воспринимается произведение.

С помощью этих и других мыслительных операций интерпретация дает “приращение” смысла путем творческого домысливания, которое опирается на личностный эстетический опыт воспринимающего, но не является произвольным, а протекает по программе, заложенной в тексте произведения.

Одна из трудноразрешимых проблем интерпретации – проблема герменевтического круга. Как постичь всеобщее, когда интерпрета­тор каждый данный момент имеет дело только с отдельным? Герменев­тика отвечает: сама природа понимания преодолевает этот круг. Его разрывает духовное отношение, учитывающее целостность на каждом шагу интерпретации. Природа духовной целостности произведения та­кова, что всеобщее полагает и содержит в себе каждый отдельный момент, а каждый отдельный момент произведения содержит в себе всеобщее. Постигнув всеобщее, интерпретатор постигает все отдельное, все частности, и наоборот.

Основные свойства герменевтики, определяющие ее роль для современной художественной теории, таковы:

1) герменевтика выдвигает проблему, что надо видеть за про­изведением (авторскую личность, проблемы современной эпохи, историческую реальность, породившую данное произведение, культурную традицию);

2) герменевтика дает методические инструменты интерпретации;

З) герменевтика ориентирует на выявление конкретно-исторического содержания культуры и на целостный, концептуально-философский, не эмпирический подход к анализу произведения.

**Развитие художественной культуры как социально-детерминированный процесс.**

История искусства убедительно свидетельствует о непосредст­венном влиянии на развитие искусства разнообразных процессов, про­текавших в общественной жизни, – усиления и ослабления религии, роста и спада политической активности, эволюции нравов и быта, развития научной мысли и технического прогресса. С поразительной чуткостью и жадностью впитывало в себя искусство каждой эпохи все ее характерные черты, становясь истинным зеркалом своего времени. Потому и общий прогресс в развитии общества получает свое отраже­ние в содержании искусства.

Развитие науки и техники оказывает большое влияние на развитие искусства, на формирование новых видов искусства, на обновление мировоззрения художника и зрителя. Новые виды тиражирования произведений искусства коренным образом меняют ситуацию с возмож­ностями публики воспринимать искусство. Изобретение книгопечатания сделало широко доступными произведения литературы. Изобрете­ние звукозаписи, а затем и радио привело к стремительному расши­рению аудитории музыки. Изобретение телевидения гигантски расши­рило аудиторию кино, театра, изобразительного искусства.

Однако законы развития искусства нельзя отождествлять с законами развития науки и техники. Наука и техника развиваются таким образом, что каждый новый уровень научной мысли и техническо­го творчества является, безусловно, более высоким, чем предыду­щий. Каждый новый этап в развитии науки и техники вбирает в се­бя знания и умения всех прошлых эпох. В художественном развитии общества дело обстоит гораздо сложнее.

Искусство по сравнению с политикой, правом, моралью более отдалено от экономического базиса общества. На развитие искус­ства оказывает воздействие не только состояние общественного бы­тия, но и состояние общественного сознания. Уровень развития ис­кусства зависит от многих общественных явлений: от социальных процессов и противоречий, от уровня духовной жизни общества в дан­ный исторический период и т.д.

В развитии искусства большую роль играют традиции, преемственность. Бросается в глаза то обстоятельство, что в наиболее бу­рные периоды расцвета искусства гениальные художники появляются в той или иной стране целыми созвездиями. В Италии в эпоху Воз­рождения в одно и то же время жили и творили Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, Тициан. В Германии в ХVIII в. появилась целая плеяда великих композитиров: Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен. В России в XIX в. в течение нескольких десятилетий была создана великая литература.

Искусство в своем развитии обладает относительной самостоя­тельностью. Изучая эти процессы, необходимо видеть сложное пере­плетение объективных и субъективных факторов.

Что касается других звеньев художественной культуры – публики и оценки произведений искусств – они также социально детерминированы. Возможность людей воспринимать пло­ды художественного творчества в еще большей мере социально обу­словлена, нежели само это творчество. Доступность художественных произведений зависит, по крайней мере, от двух социальных факто­ров. Во-первых, от уровня художественной образованности общества, который определяет потребность людей в общении с искусством и по­нимание его языка. Во-вторых, возможность общения людей сискусством имеет материальный, физический характер. У них должно быть свободное время, свободные средства на билеты и книги, тех­нические средства для тиражирования и распространения произведе­ний искусства.

Общий прогресс, который мы наблюдаем в истории человеческого общества, сказывается и в том, что аудитория искусства, публика со временем поднимается в своем развитии на новый, более высокий уровень, но и этот прогресс не является прямолинейным.

**Структура и типы художественной коммуникации.**

Художественная коммуникация – это осуществление интеллекту­ально-творческой взаимосвязи автора и реципиента, передача реци­пиенту художественной информации, содержащей определенное отноше­ние к миру, художественную концепцию, устойчивые ценностные ори­ентации. Опосредствующим звеном этой передачи является художест­венное произведение, а в исполнительских искусствах (музыка или театр) еще и исполнитель. В ходе художественной коммуникации у адресанта (художника) возникает три типа отношений:

·  автор – действительность;

· автор – реципиент;

· автор – художественный процесс.

Каждое из существенных звеньев и граней художественной коммуника­ции изучает особая дисциплина.

1. Художественная коммуникация начинается с творческого про­цесса создания художественного текста и последующего его воздействия на аудиторию. Поэтому изучение художественной коммуникации предваряется рассмотрением духовных механизмов, обеспечивающих: творческий процесс воплощения замысла и создания произведения; духовное присвоение художественных творений. Эти проблемы изуча­ет психология искусства.

2. Творческий процесс завершается созданием художественного текста, который затем воспринимается реципиентом. При этом художественная мысль с помощью языка данного вида искусства зашифро­вывается, кодируется. Закодированная мысль художника складывается в определенную знаковую систему, которая и составляет текст произведения. При восприятии текста реципиентом происходит расшифровка (декодирование) знаковой системы и восприятие сообщения. Все эти аспекты процесса изучает семиотика искусства.

3. Создание художественного текста и последующее его восприятие реципиентом представляют собой передачу художественной информации, что изучает теория художественной информации.

4. Существенное звено художественной коммуникации – художественное восприятие. Это звено изучает теория художественнойре­цепции, которая рассматривает психофизические и эстетические ме­ханизмы восприятия (идентификация, синестезия, художественная суггестия, эстетическое наслаждение).

5. Художественная коммуникация осуществляется через понимание смысла художественного произведения, его прочтение в контексте истории, социальной реальности, художественной культуры, общественного мнения. Этот аспект художественной коммуникации предполагает понимание: исторической реальности, изображенной автором; реальности, современной реципиенту; автора (его личности); того, что он хотел сказать, и того, что он сказал; смысла художествен­ного текста, темных мест в нем (их прояснение); духа культуры, за­печатленного в тексте, художественной концепции произведения. Те­орию понимания разрабатывает герменевтика.

6. Художественная коммуникация включает восприятие не только смысла художественного произведения, но и его ценности. Последняя раскрывает себя как значение произведения для человечества, а так­же как авторская свобода (мастерство) владения техническими сред­ствами и нормами искусства, как свобода воплощения замысла в про­изведение. Все эти аспекты выявляет аксиология – теория ценности – и базирующийся на ней ценностный анализ произведения.

7. Общий процесс художественной коммуникации как взаимодей­ствия посредством произведения адресанта (художника) и адресата (публики) рассматривает теория коммуникации.

8. Если в качестве реципиента выступает масса, а художественное произведение доносится до нее с помощью мощных и современных коммуникативных средств, обеспечивающих географически (в простран­стве) широкую и исторически (во времени) далекую трансляцию, то этот процесс становится объектом изучения теории массовой комму­никации.

Принципиальное различие существует между художественным восприятием произведения через чтение (литература), через просмотр спектакля (театр), через теле- и киноэкранизацию и радиопостанов­ку, то есть трансляцию с помощью средств массовой коммуникации. Художественная мысль в этих случаях оказывается не только выраженной другими художественными средствами, на другом языке, но и семантически иной. Различный резонанс отдельных видов искусства не может служить свидетельством их большей или меньшей ценности. Каждый вид искусства порождает свой тип художественной рецепции, по каналу которой протекает специфическое воздействие на личность незаменимое никакими другими типами художественного восприятия. Так, несмотря на создание экранизаций, теле- и радиопостановок литературных произведений, их чтение остается незаменимым никакими другим художественными впечатлениями.

Сильные стороны чтения как типа художественной рецепции объясняются и активностью втягивания опыта читателя в рецепцию, и опорой на многовековую традицию, и действенностью вербальнойобразности и выразительных средств, обращенных к фантазии читателя, и связью с национальным характером культуры, и фундаментальным значением литературы (благодаря слову) для всей культуры, и обратным обогащающим влиянием словесного искусства на естественный язык. Чтение опирается на огромный пластический и идейный потенциал художественного слова, на возможности и исторический опыт перевода и приобщения к иноязычной национальной культуре. На стороне чтения стоит богатейший художественно-культурный фонд общеми­ровых ценностей, созданных гением Гомера, Данте, Шекспира, Толстого, Достоевского, и способность художественной литературы к гиб­кой и прямой связи с философией, моралью, другими формами общественного сознания. Наконец, чтение требует больших интеллектуаль­ных усилий и соответственно обладает высоким гедонистическим эф­фектом. Так литература в своем истинном виде оказывает не “мозаическое”, не манипуляционное, а мировоззренческое воздействие на личность.

Теоретико-информативная эстетика (М. Бензе, Г. Франк, А. Моль) разделяет информацию на два типа: семантическую и эстетическую. Семантическая (например, научная) информация делает упор на передачу смысла, опыта фактов, а эстетическая – на передачу оценок, опыта отношений. Эстетическая информация более восприимчива к помехам, нетерпима к чужеродным элементам, чем семантическая. Так, если научный текст можно без больших потерь пересказать иными словами или даже адекватно выразить на языке математики, художест­венный текст при подобном пересказе или выражении другими сред­ствами разрушается. Кроме того, эстетическая информация отличает­ся от семантической нестандартностью кода, “избыточностью” (на­пример, художественная мысль в театре передается несколькими ду­блирующими друг друга системами), принципиальной оригинальностью.

По мнению М. Бензе и его последователей, эстетическая информация характеризуется бытием “на основе знака без значения”. Зна­ки художественного языка передают смысл, но лишены предметного значения, то есть несут бесполезную информацию, не соотнесенную с практической целью. Данное суждение М. Бензе передает в терми­нах теоретико-информативной эстетики старую кантовскую идею об искусстве как о лишенной внешней цели игре продуктивного воображения. С этой идеей нельзя согласиться, ибо художественная информация имеет не только смысл, но и предметное значение – художест­венную ценность как значимость для человечества.

Информативная эстетика следующим образом характеризует условия существования художественного произведения. Условия-минимум определяют его физическое бытие: материальность (предметная воплощенность), коммуникативность (функционирование в качестве передатчика информации), сделанность (“искусственность”, рукотворность, результат деятельности человека). Условия-максимум определяют эстетическую реальность произведения: знаковость(замещение дан­ным предметом другого предмета), упорядоченность (подчинение смыслу, организованность структуры), неопределенность (возможность различных интерпретаций смысла), ценность (глобальная широта предметного значения, соотнесенность с человечеством).

Теоретико-информативный подход при его корректном примене­нии выявляет важную научную задачу эстетики – создание теории художественной коммуникации, что способствует осмыслению роли художественной коммуникации в системе мировой культуры.

Художественная коммуникация придает системе культуры динамичность и актуальность, способствующую развитию культуры.

**Механизмы функционирования художественной культуры.**

Культура является деятельностью и продуктом деятельности человека, негенетической, социальной памятью человечества. Художественная культура – наиболее устойчивая в своей постоянной измен­чивости сфера культуры.

Художественная культура имеет сложную структуру, охватывая две системы:

1) систему учреждений (предметно-функциональных форм искусст­ва в обществе), обеспечивающих условия производства, подготовку кадров, управление, распределение, распространение и потребление художественной культуры;

2) систему искусства и его произведений.

У каждой из этих систем есть свои подсистемы.

Для бытия и социального функционирования художественной культуры характерны три существенных процесса (и в этом отношении ху­дожественное производство схоже с другими типами общественного производства):

1) производство художественных ценностей;

2) распределение художественных ценностей;

3) потребление художественных ценностей.

Эти три процесса затрагивают обе системы художественной культуры, то есть и учреждения, и собственно искусство, находящееся в не­прерывном развитии.

Искусство как феномен подразделяется на виды, каждый из которых обладает, как говорилось выше, своим специфическим языком, своей знаковой системой. Многоязычность художественной культуры предполагает, что творческий человек должен быть «культурным полиглотом». Действительно, самой примитивной моделью творческого акта в сфере духовной культуры является обратный перевод. При пе­реводе какого-то сообщения, например, с вербального языка на изо­бразительный происходит передача первоначального сообщения через другую знаковую систему. Если же сделать перевод с этой знаковойсистемы на изначальную, то такая процедура приведет к столь суще­ственной переработке первоначального сообщения, что перед нами предстанет новый текст, появившийся в результате творческого ак­та. Всякая культурная, творческая деятельность предполагает тем самым как минимум две языковые системы.

Множественность языковых систем художественной культуры обусловливает действенность одной из важнейших функций искусства – эстетической: искусство провоцирует человека на творческий акт, то есть осуществляет саморазвитие динамической системы культуры.

Да, именно искусство пробуждает в человеке художника – творца всех материальных и духовных ценностей, которые создаются по законам красоты. Обеспечивая креативность (способность к творче­ству) человеческого духа, художественная культура является гарантом расширенного самовоспроизводства культуры. Таким образом, процесс, состоящий из звеньев: производство–распределение–потребле­ние художественной культуры, – это процесс не линейный, а развивающийся по восходящей линии.

Творчески создаваемые явления художественной культуры и в своем производстве, и в своем социальном функционировании, и в своем распределении и потреблении подчиняются многим социально обусловливающим факторам и законам. Только выявление этих зако­нов может обеспечить и понимание, и предсказание явлений художественной культуры. Другими словами, всякое прогнозирование художественной культуры только тогда и возможно, когда разработана ее теория и когда эта теория более или менее точно фиксирует законы бытия искусства.

Сфера художественной культуры – это сфера художественных ценностей, представляющих собой высшие рукотворные формы эстетических ценностей. Эстетические ценности, будучи втянуты в культуру, или могут сохранять свою природную автономию (красота в природе), или становятся органической частью самой культуры (продукты дизайна). Если суммарно охарактеризовать отличие художественных ценностей от эстетических ценностей в природе, то можно отметить, что художественные ценности выражают объективное эстетическое богатство мира, эстетическое отношение человека к действительности и являются во­площением этого отношения в мастерски созданном культурном феномене. Эти характеристики специфики художественных ценностей даны с позиции и под углом зрения философско-аксиологического подхода, который нацелен на выявление не различий, а прежде всего общей природы всех эстетических ценностей (объективная значимость для человечества и сфера свободы). Рассмотрение проблемы с позиций культурологического и семиотического подходов с применением их понятийного аппарата позволяет увидеть некоторые важные специфичес­кие отличия художественных ценностей от эстетических ценностей в природе.

В отличие от эстетической ценности природного явления художественная ценность – это ценность, возникающая в коммуникативно-языковой ситуации, передаваемая языковыми знаками.

Рассмотрим это на конкретном примере. Радуга – своеобразное свидетельство перемены погоды от дождя к солнцу. Это природное явление очень красиво, а значит, эстетически ценно. Красота радуги – знак-индекс или признак объективного эстетического свойства явления. Этот знак находится отнюдь не в языковой и не в коммуникативной, а в рецепционной ситуации, где есть лишь предмет (радуга), его свойства (красота), чувственная форма выражения (сочетание семи цветов в дуге), играющая роль знака-индекса или, вернее, признака. Признак передает свойство предмета (красоту радуги).

Иное дело, художественная ценность, которая передается лишь иконическими и символическими знаками (но не признаками). Эти знаки находятся в коммуникативной (передача художественной мысли от автора к реципиенту) и в языковой ситуации: наличествует культу­рный код прочтения знаков; они соотнесены с художественным смыс­лом (а не со свойством), являются средством специфической формы общения, созданы намеренно, с целью передачи информации от чело­века к человеку. Художественная ценность – интенциональный (пред­намеренный, целеположенный, направленный) языковой знак. В отли­чие от эстетической ценности природного явления, художественная ценность – это средство общения, средство передачи ценностных ориентаций от одного человека к другому. Для понимания художествен­ной ценности важна трактовка произведения как метазнака, как неде­лимого элемента художественной культуры.

Все перечисленные выше особенности художественной ценности относятся и к рукотворной эстетической ценности, например, продукта дизайна. Различие между ними лишь в том, что эстетическая ценность продукта дизайна выражается через систему знаков, не только несу­щих ценностное предметное значение, но и высказывающих практичес­кое назначение данного эстетического продукта. У художественной ценности назначение столь широко и общечеловечно, что оно здесь сливается, совпадает с ценностным значением. В той мере, в какой практическое назначение продукта дизайна исторически снижается, устаревает, его эстетическая ценность поднимается до художествен­ной. Например, с появлением водопровода прямое утилитарное назна­чение керамических сосудов – помогать транспортировке и хранению воды – стирается. На первый план выходит найденная и выполненная форма, то есть эстетическая ценность, которая подтягивается до уровня художественной.

Не случайно в наши дни амфоры и другие керамические сосуды древ­них греков хранятся в музеях искусства. Они родились как предме­ты практической необходимости, имеющие эстетическую ценность. Но их культурное самодвижение привело к обретению ими художественно-ценностного значения. Таковы механизм и историческая диалектикадвижения рукотворных эстетических ценностей и их вхождения в сферу художественной культуры.

**Совпадение предмета и цели искусства.**

Принципиально невозможно найти какую-то особую сферу, осо­бый круг жизненных явлений, составляющих исключительный интерес искусства. Ни в природе, ни в обществе, ни в духовной жизни че­ловека нет таких явлений, которые были бы недоступны искусству или не интересовали его. Когда в пушкинском Пророке пробудилось художественное чувство, ему стал понятен смысл и неба, и моря, и земли:

“И внял я неба содроганье,

И горний ангелов полет,

И гад морских подводный ход,

И дольней лозы прозябанье.”

Было бы ошибочно пойти по пути выделения в действительности неких заповедных участков, которые были бы предметом искусства. Весь мир – объект не только научного, но и художественного освоения. И здесь нельзя не отметить важную роль практики. При осво­ении явлений мира именно практика определяет их связь с тем, что нужно человеку. Вспомним хрестоматийный пример. Стакан – это и сосуд для питья, и вещь определенной геометрической формы, и вместилище для бабочки, если ее посадить в стакан и накрыть чем-то. При определенных обстоятельствах стакан может быть и мерой веса, и орудием обороны, и эстетическим объектом. В полное определение стакана должна войти вся общественная практика. Но человек каждый раз подходит к этому предмету исходя из определенной практичес­кой потребности. Если он хочет пить, то стакан является для него сосудом для питья, если нужно объяснить решение геометричес­кой задачки про тело цилиндрической формы, то стакан явится пре­красным наглядным пособием. Практика в процессе познания как бы поворачивает стакан, да и любой другой предмет, нужной стороной.

Этих сторон очень много. Но нельзя поступать по произволу, например, варить в стакане сталь или забивать им гвозди. Если же мы будем действовать, сообразуясь с объективными свойствами предмета, то сможем осваивать его в соответствии с конкретными практическими потребностями. И если так неоднозначно обстоит дело с простым стаканом, то окружающий нас мир еще более многообразен и много­значен.

У художника и ученого различны практические определители связи с миром. Творец искусства подходит к действительности, побуж­даемый своей общественной целью, которая обусловливает его угол зрения, его специфический художественный взгляд на мир.

Каков же этот практический определитель, связывающий худож­ника с окружающим миром? Какова практика – цель искусства?

Искусство существует во имя людей, его высшая цель – гума­низм, счастье и полноценная жизнь гармонической личности. Но это, если так можно выразиться, недифференцированная цель искусства. Если же рассмотреть ее аналитически, то искусство предстанет во всей своей полифункциональности: оно включает познание, воспита­ние, предсказание будущего, а также сверхсмысловое (магия слов, красок, звуков, форм), подчас эстетически-гипнотическое влияние на людей; оно также имеет информативно-коммуникативное, гедонис­тическое и другие значения. Во всем этом и заключается обществен­ная практика, определяющая многогранную цель искусства.

Полифункциональность искусства многое объясняет в его приро­де. Но чтобы понять сущность художественного творчества, следу­ет найти некую единую, объединяющую все его многообразные функции генеральную цель. Как тот стакан, который может служить разным практическим задачам, но создавался-то он для питья. Практика ис­кусства многогранна, но есть одна его сущностная цель – социализация личности и утверждение ее самоценности.

Поиск единой специфической функции искусства ведется уже давно. Так, известный психолог Л.С. Выготский подчеркивал, что искусство делает личность истинно человеческой и истинно общественной, вовлекая в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Сходной позиции придерживается и болгарс­кий ученый А. Натев, который видит специфическую функцию искусства в непринужденном и непосредственном воздействии на сокровенное индивидуальное мироотношение личности.

Теоретически выделив специфическую единую функцию искусства, можно четко различить его объект и предмет. Объект и искусства, и науки, и философии, объект всякого сознания – мир. Однако каж­дая форма общественного сознания воспринимает его в свете своей специфической практики и берет определенные его связи, стороны и свойства. В свете особой практики рассматривает мир и художник, охватывая в нем те связи, свойства, стороны, которые помогают ему осуществить его специфическую цель. Предмет искусства появляется как бы на пересечении объективных свойств окружающего мира и спе­цифической практической задачи, которая стоит перед художником. Практическая задача заставляет художника ориентироваться в жизни на “общеинтересное”. Это то, что интересно не определенному уче­ному или узкому специалисту, а, возможно, тому же специалисту как человеку, то есть интересно каждому.

Предмет искусства – реальность, взятая в свете гуманистичес­кой цели искусства, жизнь в ее самом широком общественном значе­нии, в ее эстетическом богатстве, мир в его значении для челове­чества в целом.

Специфичность предмета и целей искусства обусловливает как спе­цифичность и формы освоения мира в искусстве (художественный об­раз), так и способ образного мышления (художественней метод).

|  |
| --- |
| **Оглавление** |
| [Искусство как социальное явление.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie) |
| [ИСКУССТВО – ФОРМА ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/iskusstvo-%E2%80%93-forma-obschestvennogo-soznaniya) |
| [Искусство – модель деятельности человека.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/iskusstvo-%E2%80%93-model-deyatelnosti-cheloveka) |
| [Искусство – обобщение социальных отношений, общественной практики, опыта человечества.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/iskusstvo-%E2%80%93-obobschenie-sotsialnich-otnosheniy-obschestvennoy-praktiki-opita-chelovechestva) |
| [Личное, национальное и общечеловеческое в искус­стве.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/lichnoe-natsionalnoe-i-obschechelovecheskoe-v-iskus%C2%ADstve) |
| [Народность искусства.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/narodnost-iskusstva) |
| [Общественно-преобразующая функция искусства.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/obschestvenno-preobrazuiuschaya-funktsiya-iskusstva) |
| [Познавательно-эвристическая функция.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/poznavatelno-evristicheskaya-funktsiya) |
| [Художественно-концептуальная функция.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/chudozhestvenno-kontseptualnaya-funktsiya) |
| [Функция предвидения (искусство как предсказание).](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/funktsiya-predvideniya-iskusstvo-kak-predskazanie) |
| [Информационная и коммуникативная функции.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/informatsionnaya-i-kommunikativnaya-funktsii) |
| [Воспитательная функция.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/vospitatelnaya-funktsiya) |
| [Гедонистическая функция.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/gedonisticheskaya-funktsiya) |
| [Социальная потребность и развитие видов искусства.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/sotsialnaya-potrebnost-i-razvitie-vidov-iskusstva) |
| [Тенденция отпочкования новых видов искусства.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/tendentsiya-otpochkovaniya-novich-vidov-iskusstva) |
| [Тенденция взаимодействия и синтеза видов искусства.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/tendentsiya-vzaimodeystviya-i-sinteza-vidov-iskusstva) |
| [Актуальность определенных видов искусства в историческом процессе.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/aktualnost-opredelennich-vidov-iskusstva-v-istoricheskom-protsesse) |
| [Репрезентативные виды искусства.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/reprezentativnie-vidi-iskusstva) |
| [Перспективы развития и взаимодействия видов искусства.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/perspektivi-razvitiya-i-vzaimodeystviya-vidov-iskusstva) |
| [Знак и его роль в художественной культуре.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/znak-i-ego-rol-v-chudozhestvennoy-kulture) |
| [Художественный язык.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/chudozhestvenniy-yazik) |
| [Многоязычье искусства.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/mnogoyaziche-iskusstva) |
| [Герменевтика.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/germenevtika) |
| [Развитие художественной культуры как социально-детерминированный процесс.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/razvitie-chudozhestvennoy-kulturi-kak-sotsialno-determinirovanniy-protsess) |
| [Структура и типы художественной коммуникации.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/struktura-i-tipi-chudozhestvennoy-kommunikatsii) |
| [Механизмы функционирования художественной культуры.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/mechanizmi-funktsionirovaniya-chudozhestvennoy-kulturi) |
| [Совпадение предмета и цели искусства.](http://www.libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/sovpadenie-predmeta-i-tseli-iskusstva) |