

УДК: 168.522:78.01

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО (МУЗЫКАЛЬНОГО) ОБРАЗА

Бобовникова И. А.

В статье рассматривается возможность применения интегративного потенциала гуманистики в анализе художественного (музыкального) образа.

Ключевые слова: *культурология, музыкология, искусство, художественный образ, гуманитарное знание.*

Культурологические основания художественного (музыкального) образа.

Круг проблем, очерчиваемых в данной статье, относится к феномену искусства в тех ценностно-смысловых измерениях, которые позиционируют его известной метафорой, как «зеркало эпохи». С очевидностью отметим, что современное (вторая половина ушедшего – начало нынешнего столетий) «зеркало» стимулирует поиск новых аналитических подходов и практик, хотя, разумеется, не все «отраженное» и «отражаемое» достойно «аксиологического взгляда». Иными словами, художественные артефакты обозначенного выше периода не «вписываются» в классические, верифицированные временем историко-теоретические сценарии. Также с необходимостью подчеркнем, что в сферу искусства, по нашему мнению, могут быть включены только те артефакты, которые позволяют сбываться духовному предназначению человека и, соответственно, реконструируют его смысловой мир специфическими (звук, слово, краской и т. д.) способами, объективирующимися в художественных образах. Поэтому цель предлагаемой статьи заключается в поиске позитивно-результативной стратегии анализа художественного образа, синтезирующей опыт различных отраслей гуманитарного знания.

Представляется возможным «проявление» данной стратегии в определенном формате, образующемся «точками» пересечения/соприкосновения направлений гуманистики, в той или иной мере «затрагивающих» сферу искусства в целом и, в самом широком смысле, обозначаемых как «культурологические основания». К ним, с нашей точки зрения, можно отнести: эстетику, философию искусства, общую теорию искусства, семиотику, психологию искусства, теорию художественной культуры, социологию искусства, философию культуры, а также специально-видовые дисциплины искусствознания (музыковедение, литературоведение, театроведение, киноведение и др.), накопившие огромный практический опыт художественно-образного анализа конкретных произведений. Данный «список» – разумеется, неисчерпывающий – свидетельствует о многообразии методологических установок (подходов и практик), обусловленном самодостаточностью феномена искусства и исключительностью его «сферы

компетенции» (А. Буров) для полноценной жизнедеятельности человека. «Если, – по меткому замечанию М. С. Кагана, – человечество все же пронесло через всю историю культуры функциональный универсализм искусства... и если нет никаких реальных симптомов отмирания искусства в нашу эпоху, приходится заключить, что в действительности полифункциональность искусства... сохраняла тот глубочайший смысл, какой она получила изначально... Ибо смысл этот и заключался в том, чтобы воссоздать жизнь в ее целостности...» [5., с. 275].

Однако «воссоздание целостности» жизнедеятельности человека в системе художественно-образных координат и порождает, и обуславливает многоаспектность научного анализа феномена искусства самого по себе (в статусе конкретных произведений) и исторической динамики переосмысления термина (самое полное, по нашему мнению, исследование истории понятия «искусство» содержится: см. 2). Оставляя, по понятным причинам, за рамками статьи научные споры о *предмете искусства* в отечественной традиции (см., например: 5, с. 298-306) и за рубежом («общность различаемого и различие общего» М. Хайдеггер; «взаимодействие отличия и соотнесенности» М. Деррида; «разногласное согласие» Ж. Делез и некоторые другие) констатируем, что «неклассическое» пространство современного искусства актуализирует проблему его со-существования, бытийной со-возможности, со-отношения с другими формами культуры. Иными словами, «функциональный универсализм» (М. Каган) искусства в эпоху смены эпистемологических установок («переходный» период) «требует» нового дискурса, обобщающего опыт, сложившийся внутри гуманитарного знания.

Образовывающееся сегодня концептуальное поле мыслительных (теоретических) и творческих (художественных) практик, тяготеющих к саморефлексии дискурсивного порядка, «провоцирует» востребованность особой «квазиреальности» искусства, в которой, согласимся с У. Эко, человек «... переживает озарение, и на него нисходит интеллектуальная благодать» [9, с. 165]. Отметим также, что У. Эко, «отмежевываясь» от эстетики и философии, использует термин «художественный дискурс» [цит. изд., с. 207], находя его истоки в средневековой культуре. Именно в ней «... художественный дискурс начинает обретать признаки абсолютной автономии, нередко представляя как более полный и более глубокий способ познания человека и мира» [там же].

В отечественной гуманистике проблема «систематической вербализации» новых интенций культуры рубежа 20-21 вв. рассматривается В. В. Бычковым [см.: 4], выдвинувшим термин «параэстетика», с помощью которого, по мнению автора, возможно обозначение вполне автономной и достаточно подвижной квазиреальности современного искусства в системе паракатегорий. Последние – являясь осознанной реконструкцией «научной-около-научной» [цит. изд., с. 83] теории – фиксируют интегративные процессы «человековедения» в целом.

Отметим, что неологизм «человековедение» М. Горького, относящийся к характеристике художественных возможностей литературы, давно перешагнул границы данного вида искусства. Более того, сгущение, *концентрирование* (где цель, центр – сам человек, рефлектирующий о себе и окружающем мире) современного гуманитарного знания (или, иначе – конвергенция «наук о духе») в

изучении ценностно-смысловых горизонтов самоосуществления личности, позволяет маркировать данным словом в статусе термина обозначенные выше процессы.

Сфера человековедения, объективирующаяся художественно-образным способом, как бы в «свернутом» виде, имплицитно содержит и, соответственно, отражает интегративную проблематику гуманистики, причем, по нашему мнению, является достаточно репрезентативной. В этом аспекте конструктивный дискурс предложен в монографии Л. Б. Капустиной [6], рассматривающей бытийную возможность философии и искусства в «контексте паратекстуальности» [цит. изд., с. 29], ибо они: «...уже не столько «соревнуются» за право считаться универсальной формой познания... сколько «испытывают» в отношении друг друга собственные познавательные возможности, вплоть до «взаимоналожения» дискурсов, их едва различающегося и различимого различия» [там же, с. 204]. Взаимообогащаемость других отраслей гуманитарного знания – в той или иной форме коррелирующихся с феноменом искусства – очевидна и не требует специальных доказательств, так как практически отразилась в названиях, например: психология искусства, социология искусства и т. д. В стороне, как бы на полях, заметим, что – по аналогии с интенсивностью развития философской мысли – в ближайшем будущем могут возникнуть иные конфигурации: «психология и искусство», «социология и искусство» и т. д. А в целом – в перспективе – процесс взаимоувязывания, взаимодополняемости «художественных дискурсов» гуманистики сложится, по нашему мнению, в некую пара-, гипер- или мета-теорию искусства в контексте культурологии, как всеобъемлющем системном знании о человеке.

Огромность, масштабность такой постановки проблемы не исключает, а, скорее, обуславливает поступенность, по-шаговость «приближения» к ней, в связи с чем одним из реальных подходов, по нашему мнению, может стать анализ явленного – запечатленного языком искусства в конкретном произведении – художественного образа. Практика его «поэлементного расчленения» успешно накапливается и систематизируется в отдельных видах искусства (литературоведами, музыковедами и т. д.), но в рамках своего целеполагания осуществляется как узко-профессиональная, технологическая, а значит – недоступная широкому научному кругу гуманитариев. Поясним примером: не обязательно быть музыковедом, чтобы различать «на слух» баховские и рахманиновские произведения, но дефиниции «двойной вертикально-подвижной контрапункт» или «дважды увеличенный терцквартаккорд» – для специалистов.

Более обобщенный уровень анализа художественного образа «предлагает» эстетика. Данная философская наука, по утверждению В. Г. Белинского: «... не должна рассуждать об искусстве, как о чем-то предполагаемом, <...> она должна рассматривать искусство, как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием» [1, с. 585]. Иными словами, соотношение искусства и эстетики – это духовно-практическое и теоретическое «освоение» чувственно-познаваемого мира.

В фундаментальной «Эстетике» М. С. Кагана [5] отсутствует специальный раздел, посвященный анализу художественного образа, но его значимость, ценность

неоднократно подчеркивается в части второй данной работы «Диалектика художественного освоения мира» (лекции IX-XIV), например: «... опыт говорит нам, что главная цель трагедий Шекспира не совпадает с основной целью его же комедий, что «Сикстинская мадонна» Рафаэля имеет иные притязания на нашу душу, чем осуществленная им же арабесковая роспись лоджий» [указ. соч., с. 295], или: «...всякое истинно художественное произведение есть «чудо» – чудо творческого воссоздания жизни» [там же, с. 292]. Отсюда следует: «... каждое художественное произведение и каждый образ играют с большей или меньшей определенностью и гедонистическую, и просветительскую, и воспитательную, и коммуникативную роли, обеспечивая человеку... возможность обретать в искусстве... жизнь иллюзорную, но столь же целостно-разностороннюю, как и его реальное бытие» [там же, с. 293-294]. Очевидно, что здесь «проговаривается» анализ функциональной структуры художественного образа, рассматриваемого автором в качестве *элемента* сложно-динамической системы искусства, соответствующего «функциональной структуре человеческой жизнедеятельности» [там же, с. 293].

Позиционируя эстетику (в одном из ее проявлений), как науку о художественном мышлении, Ю. Борев [3] доказывает, что «художественный образ – форма художественного мышления» [указ. соч., с. 138-147], а «художественная реальность – система образов» [там же, с. 148-154]. Автор утверждает: «Образ многопланов, в нем бездна смысла, раскрывающаяся в веках» [там же, с. 141], поэтому он имеет право на собственную логику развития, свои внутренние законы, проявляющиеся в следующих атрибутах: метафоричность, парадоксальность, ассоциативность, самодвижение, многозначность и недосказанность, оригинальность, индивидуализированное обобщение и типизация, а художественная реальность, реконструирующаяся в системе образов – ценностна, целостна и изоморфна (от греч. – равный, одинаковый, *подобный* в отличие от гомоморфности: равного, одинакового, *единого*).

Редуцируя к параметрам изучения художественного образа ценность (аксиология искусства), целостность (гносеология искусства) и изоморфность (онтология искусства), как имеющееся в «багаже» эстетики научное знание, можно утверждать, что, **во-первых**, герменевтика и рецептивная эстетика, возникшие в результате выделения аксиологии из онтологии (или: разграничения истины и ценности), породили проблему актуализации художественного наследия и, соответственно, адекватного распредмечивания художественного текста. Базовым подходом к ней, на наш взгляд, служит понимание того, что художественный образ принципиально разомкнут (ибо знает *осуществление*, но не знает осуществленного), его внутренняя рефлексия вербализуется «непрямой речью» (по С. Аверенцеву, «инонаучной симвоологией») через взаимоопосредование контекста и подтекста, а смысл – не исчерпывается замыслом автора. Такой подход позволяет обнаружить «аналитическую» территорию, в пределах которой процесс «добывания» смыслов реализуется в механизме диалога: «прочтение» сквозь собственные «перцептивные матрицы» верифицированного временем художественного образа. Техникой прочтения – чтобы оживить «жизненный мир»

другого – служит интерпретация, являющаяся измерением: степени устойчивости корпуса собственных ценностей и границ принятия «чужих» («подверстка» под ментальные «узлы» современности), а – значит – способности к диалогу в целом. Таким образом, «территория» художественного образа *ценностна* сама по себе, ибо в процессе «добывания» и «присвоения» смысла («ответное понимание» М. Бахтина), не зависимо от исторических модификаций, всегда расширяет «горизонт ожидания» ищущего человеческого духа.

Во-вторых, процесс смыслопорождения в художественном образе основан на несовпадении синтаксиса действительности и синтаксиса искусства, конвенциональность которого не нуждается в доказательствах: «Уже античная эстетика, – по утверждению О. Кривцуна, – не сомневается в том, что художник может поступиться точностью деталей, если этим обеспечивается большая выразительность произведения» [7, с. 157]. На уровне образа – вне зависимости от степени соотнесенности («диффузности») художественной правды и правдоподобия в различных жанрах (например: натюрморт и портрет в живописи или научная фантастика и беллетристика в литературе) – всегда объективируется определенный тип художественной *целостности*, актуализирующий мировоззренческий контекст каждого исторического периода. Поэтому его (образа) гносеологические интенции проявляются, с внешней стороны, в изучении воссоздаваемых языком искусства всевозможных форм присутствия человека-в-мире и, с внутренней – в углублении человеком собственной меры понимания окружающего мира. Таким образом, *целостность* художественного образа есть специфически организованная спаянность, уплотненность пространства и времени, анализируемая в «оптических» возможностях эпохи.

В-третьих, обнаруживаемые исторической «оптикой» точки «сгущения» генерируют базовые смыслы, закрепляющиеся в художественных образах, онтологические трансформации которых не обуславливаются глубиной отражаемых ими человеческих коллизий и не детерминируются спецификой национальной культуры и/или локальной конкретики. Иными словами, «горы» напечатанного о Пушкине, Шекспире, Моцарте, Чайковском... «свидетельствуют» о невозможности идентифицирования смыслополагающих интенций художественного образа ни с душевным состоянием творца (автора), ни с бытийными «перипетиями» реципиента. С одной стороны, содержание образа – возникшее на «линии» несовпадения темы и идеи (пафоса) явленного миру произведения – онтологически укореняется в бесконечных (но не беспредельных) метаморфозах его собственной жизни, демонстрирующих, не смотря на неизбежность эпохальных разночтений, неисчерпаемость «резервов смысла». С другой – в процессе интерпретирования актуализируется действительный личный опыт индивида, «закрепляющий» прикосновение к глубинным структурам бытия. При этом, духовное самоосуществление человека, запечатленное в художественном образе, принципиально нередуцируемо. В итоге, данный онтологический парадокс создает и оправдывает особый *изоморфный* ландшафт художественного смыслостроительства, нередко оказывающийся более богатым (насыщенным, разнообразным), чем реальный обыденный мир.

Точка «центрирования» изоморфности, целостности и ценности художественного образа находится в «поле» внимания семиотики искусства, рассматривающей его – в совокупности предметных значений и смыслов знаков – как особый тип *художественного высказывания*, несущего общечеловечески-актуальную информацию. Высокий уровень сложноопосредованных связей между окружающим миром (конкретно-историческая данность) и освоением его предметно-чувственной фактуры языком искусства генерирует (обуславливает) высокую степень конвенциональности образа. Иными словами, художественное высказывание, не предполагающее по своей знаковой сути естественного перетекания обозначающего в обозначаемое, становится доступным в анализе в процессе кодирования \rightarrow интерпретации. Отметим также: чем «плотнее» семантика образа (или «сгущеннее» знаковая природа), тем вероятнее наличие некоего «алфавита знаков» («словаря эпохи»), «считываемого» в определенном социо-культурном контексте. Данный «алфавит» объективирует взаимосвязанность синтактики, семантики и прагматики как исходную точку анализа смыслопорождающей ценности художественного образа.

Однако, подчеркнем: независимо от уплотненности/разреженности его знаковой природы, процесс *художественного восприятия* не подразумевает разделение внешней (чувственная оболочка) и внутренней (смысловое содержание) заданности образа. С одной стороны, к любому творческому акту (конструированию «новой» реальности) неприменимы аналитические критерии, сложившиеся *до него*, и в этом смысле – художественный образ *не--задан*. С другой – интенция автора (особая направленность сознания на предмет), спровоцированная творческой мотивацией, не наблюдаемой по существу, но описываемой понятиями психологии (потребность, склонность, влечение, побуждение и т. д.), позволяет говорить о некоей *пред-заданности*. С этой точки зрения, в аналитике художественного образа возможно отыскивание *константной* составляющей («радость узнавания» Аристотеля) и *вариативной* («напряжение» незнаемого), взаимопосредующихся в процессе создания и/или восприятия/воссоздания максимы творческого акта. Последняя, запечатлеваемая в образе, есть пространство осуществления автором любви к художественному творчеству как нелюбви к миру, нежелания оставаться в его границах. Иными словами, сопряжение константно-вариативного и в процессе создания, и в процессе восприятия художественного образа – есть прорыв в мир неявленных сущностей, в скрытые первоосновы человеческой души. Максима этого «прорыва» — некая языковая (жанрово-стилевая) конфигурация символического, подчеркнем, характера. С данной точки зрения, образ – как устойчивая, конкретная, «живущая» в пространстве и времени структура – доступен в анализе, *с одной стороны*, сложившимися в практике искусствознания традиционными приемами и способами. *С другой* – раскрывает свое содержание (опредмечивает смыслы), реализовывая в процессе раскодирования/интерпретации имманентную символопотентную составляющую. Можно утверждать, что понимание и присвоение смысло содержания образа рождается «на пути» от «текста» (эпистемологических установок) эпохи к произведению и от произведения к

«тексту», выражаясь в соответствующих определенному уровню развития Большого времени искусства жанрово-стилевых особенностях.

Таким образом, аналитический сценарий художественного образа складывается как исследование наличной (изоморфной и целостной) данности взаимоотношающихся категорий жанра и стиля, «оправдывающих» свою символическую нагруженность в контексте ценностно-смыслового поля культуры. Причем, «со стороны» жанра приемлемы следующие характеристики: меморативность, узнаваемость, диахроничность («прорастание» сквозь эпохи), архетипичность («пред-заданность»), константность, завершенность, повторяемость, закреплённость высших смыслов – Любви (бескорыстный позитив человеческого духа) и Памяти (редуцированная к человеку форма «бессмертия»). «Со стороны» стиля: индивидуальность, симптоматичность, открытость, синхроничность, вариативность, перевоплощаемость, креативность («не-заданность»), оригинальность и – как высшая форма «участия» в бытии – Игра. Жанрово-стилевая конфигурация образа в искусстве, символизирующая, с нашей точки зрения, самодостаточную компетенцию духовного предназначения человека, реализуется (*объективируется*, раскрывается) в композиции – развертывающейся форме опредмечиваемого смысла.

Предложенный выше аналитический подход к изучению художественного образа, не без «претензий» на некую теоретическую конструкцию, взаимоотношающую контекстно-смысловые уровни категорий жанра, стиля и композиции, применим, по нашему мнению, к различным видам искусства. Точкой «достоверности» (продуктивности, результативности) может служить музыка: символическая по природе и условиям существования, физически-нематериализуемая, а потому, специфическая – в сложноопосредованности вербализации восприятия и анализа – сфера духовной жизни человека. Музыкальная метафора его бытия – движение от колыбельной до траурного марша. Иными словами, накопленный «музыкальной» историей опыт – весь спектр жанрового разнообразия – тождественен «со-бытийной» экзистенции.

Отличительная – на наш взгляд, в глубинных своих основаниях – специфика музыкального образа проявляется: в *теоретическом* ракурсе – самодialogом жанра и стиля, разворачивающимся в композиции произведения, приобретающей, соответственно, статус «территории» текстуально «засвидетельствованных» признаков смысла, актуализирующих особый язык «инонаучной симвонологии». В *ценностно-эстетическом* – вечным, непрерывным длением времени, становлением, принципиальной незавершаемостью.

С необходимостью отметим, что данная специфика детерминирует *общегуманитарное* – в научном отношении – значение музыкального «художественного дискурса», верифицируемое музыкальной культурологией (музыкологией), как самодостаточной «человековедческой» дисциплиной. В ее пределах фокусируется, согласимся с Александрой Ивановной Самойленко: «... самостоятельная «миротворческая» природа музыки, когда не мир (культура) создает музыку, а она творит их..., простираясь от фоновой музыкальной культуры до «музыкального космизма» и музыкальных мифологем как от «жизненного мира

культуры» до ноосферы» [8, с. 144]. Поэтому, музыкальный образ представляет собой, с нашей точки зрения, анализируемую «территорию», внутри которой формируются категории предельных оснований, а внешняя «граница» – есть непрерывная «линия», образуемая точками соприкосновения/пересечения «человековедческих» интенций культурологии.

Список литературы

1. Белинский В. Г. Полное собр. соч. – М., 1955. – Т. 6.
2. Бернштейн Б. Кристаллизация понятия искусства в новоевропейской истории//Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа. – СПб., 2000. – С. 40-84.
3. Борева Ю. Б. Эстетика. – 4-е изд., доп. – М.,: Политиздат, 1988. – 496 с.
4. Бычков В. В. Феномен неклассического сознания//Вопросы философии. – 2003. - №№ 10, 12.
5. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Издание второе, расширенное и дополненное. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1971. – 768 с.
6. Капустина Л. Б. Философия и искусство: логика паратекста: - СПб.: ИД «Петрополис», 2004. – 216 с.
7. Кривцун О. А. Эстетика: Учебник. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
8. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
9. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб.: Алетей, 2003. – 256 с.

Бобовникова І. А. «Культурологічні засади художнього (музичного) образу». В статті розглянуто можливості щодо використання інтеграційного потенціалу гуманітарного знання відносно аналізу художнього (музичного) образу.

Ключові слова: культурологія, музикологія, мистецтво, художній образ, гуманітарне знання.

Bobovnikova I. A. The culturological fundamentel of artistic (musical) image. The article researches possibility of usage integrate potential of the humanities for analyse of artistic (musical) image.

Key words: culturology, musicology, art, artistic image, the humanities.

Поступило в редакцію 13.09.2007