

Венкова А.В. Позиция «Другого» в коммуникативных моделях современности // Культурологические исследования '04: Сборник научных трудов. – СПб: Астерион, 2004. – С. 85-89.

Позиция «Другого» в коммуникативных моделях современности

Алина ВЕНКОВА

Поиск места «Другого» в художественном опыте современности, а точнее в коммуникативных моделях художественных практик невозможен без определения исторического момента и места формирования структур общения. Ниже речь пойдет об опыте художественной коммуникации в Западном мире, об изменении коммуникативных структур на протяжении XX века.

В историко-культурном плане XX век можно разделить на две эпохи – модернизма и постмодернизма, определившие глобальные экзистенциальные модели, мировоззрение, художественную практику и теоретическую рефлексию. Эпоха модернизма начинается с символизма и постимпрессионизма и заканчивается неоавангардом 60-х годов. С культурологической точки зрения понятие «эпоха модернизма» шире искусствоведческого понимания модернизма, как совокупности художественных практик, основанных на примате новизны, разрыве с традицией и культивировании эксперимента с формой. В историко-культурном смысле «модернизм» – философия жизни и творчества, направленная на передел мира, модернизацию различных областей культуры. Модернизм как тип культуры вмещает различные, иногда диаметрально противоположные творческие модели – от авангарда до социалистического реализма. Все они оказываются детерминированы единым типом культуры; в силу этого, несмотря на очевидное формальное и смысловое несходство, обладают некоторым типологическим родством.

Постмодернизм как тип культуры и стилистическая тенденция более однороден. Однако и здесь можно обнаружить соседство различных экзистенциальных моделей и художественных практик.

Применение типологического подхода при рассмотрении коммуникативных моделей и определении в них места «Другого» позволяет выявить мегатенденции, характерные для отдельных типов художественного мышления с одной стороны, и с другой – показать типичные, повторяющиеся черты, наличествующие в отдельных формах культуры.

Речь идет не о перечислении всех имеющихся коммуникативных моделей. Не предполагается также демонстрация полного спектра их разнообразия. Ниже будут предложены наиболее типичные и яркие формы коммуникативного взаимодействия двух современных типов культуры, показанные с точки зрения заложенного в них понимания «Другого» как иного, отличного, находящегося по другую сторону коммуникативного поля.

В герменевтическом плане речь идет об определении «различных стилей чуждости» (Б.Вальденфельс), выявлении способов явленности «Другого» и освоении имеющихся форм ответа на них, а также о формировании новых стилей «вопросания об Ином». Коммуникативная модель художественной практики, понятая как форма диалога с миром, раскрывает заключенные в тексте структуры сознания и опыт общения с миром. Основанные интенции коммуникативных практик – *подавление, подчинение, диалог, послушание, забота, воспитание, игра, овладение или господство* отражают общий мировоззренческий настрой эпохи. Речь идет о связи экзистенциальных моделей со структурами художественной

коммуникации. Позиция «Другого» является ключом к пониманию модуса диалога с миром.

В.Воррингер связывает формирование модуса экзистенции с определенным стилем усвоения художественной информации, что влечет за собой изменения в мироощущении воспринимающего. Проблема «психологии потребности в искусстве» тесным образом связывается им (В.Воррингером) с понятием «чувства мира»: «Она (*психологии потребности* – А. В.) должна бы быть историей чувства мира (Weltgefuehl) и как таковая стоять наравне с историей религии. Под чувством мира я понимаю психическое состояние, в котором человечество всегда противопоставляет себя космосу, явлениям внешнего мира. Это состояние выражается в качестве психических потребностей, то есть в характере абсолютной художественной воли и находит свой конечный результат вовне, в художественном произведении, а именно – в стиле последнего, своеобразии которого как раз и есть своеобразии психических потребностей»¹. Крупнейший представитель рецептивной эстетики, В.Изер, высказывает схожую мысль: «действительный перевод и прочтение текста осуществляется таким образом, что *реципиент обретает новую бытийную структуру*»².

В самом общем виде перечисленные коммуникативные интенции могут быть сведены к четырем типам организации коммуникативного процесса в цепочке автор–произведение–адресат: *активному, пассивному, диалогическому (демократическому) и нейтральному*. В основу классификации положена предполагаемая позиция «Другого». С точки зрения автора художественного высказывания «Другим» будет выступать потребитель, который может быть воспринят как индивидуальное лицо, коллективный субъект, фигура текста, условное воспринимающее сознание, «мир искусства» или изменяющийся институциональный контекст. Для воспринимающего субъекта «Другим» является автор, чье существование также может быть индивидуальным, коллективным, социальным, институциональным.

В.Изер предлагает различать художественные тексты в первую очередь по принадлежности к одному из двух определяющих типов – активному или пассивному

³: «По отношению к доминирующим смысловым комплексам, тексты могут быть поделены на две группы: в первую группу входят риторические, дидактические и пропагандистские тексты, воспроизводящие стабилизировавшиеся в обществе ценности. Такая литература, ориентирующаяся прежде всего на публику, повторяет ей уже известное (...). Во вторую группу входят тексты, выявляющие слабые места доминирующих систем»⁴. Вторая группа текстов содержит в себе программу, провоцирующую к активному, сотворческому усвоению информации. Аналогичную мысль высказывает А.Пфафф⁵, считая, что низшему уровню восприятия соответствует неосознанный характер дешифровки и оценки, полная зависимость от типа культурной традиции, к которой принадлежит реципиент. Более высокий уровень восприятия определяется активным характером рецепции.

Для *активной* коммуникативной модели «Другой» – отличный «чужой». На момент начала общения «Другой» обладает меньшим объемом информации, чем автор высказывания. Задача последнего расширить опыт «Другого», наделять его новыми воспринимаемыми, интеллектуальными и эстетическими возможностями. Автор художественного сообщения стремится активизировать коммуникационный процесс, открыть реципиенту возможность свободного до-страивания смысла.

Художественный текст организуется с таким расчетом, чтобы создать трудности при его восприятии. Этому способствует усложнение структуры, пренебрежение нормами логики и смыслопорождения, устоявшимися канонами красоты. В ткань произведения вводятся аномальности, «искривления», нарушающие линейность восприятия и создающие полисмысловое пространство, открытое для интерпретаций. По мнению В.Беньямина, шоковое воздействие в искусстве, «...как и всякое шоковое воздействие, требует для преодоления еще более высокой степени присутствия духа»⁶, а значит большей активности, большей свободы.

В.Шкловский определяет этот прием как «прием затрудненной художественной формы»⁷, смысл которого видится ему в разрушении стандартизации и автоматизации восприятия, возвращении предметам искусства и явлениям действительности их первоначальной «неожиданности» и «свежести»: «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что становясь привычными, действия делаются автоматическими»⁸. «Целью искусства является дать *ощущение вещи как видение, а не как узнавание*, приемом искусства является прием «отстранения» вещей, и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как процесс восприятия в искусстве самоценен и должен быть продлен»⁹.

«Увеличение трудности и долготы восприятия», целью которого является разрушение автоматизма, придает новое качество и самому воспринимаемому объекту, который рассматривается не как замкнутое образование, а как система, открытая для наполнения новыми смыслами.

Зерном активного типа коммуникативного взаимодействия становится сотворческая активность «Другого», программируемая с помощью *затрудняющих процесс восприятия форм*. Этим достигается активизация восприятия, увеличение его «силы и длительности», в конечном счете, – разрушение автоматизма, существующего культурного «горизонта ожидания» и создание новой формы вопрошания в искусстве.

Пассивный тип коммуникативного взаимодействия воспроизводит господствующие и устоявшиеся модели. «Другой», как и в активном типе рецепции, воспринимается как носитель меньшего по сравнению с автором объема информации, одако последний не стремится активизировать процесс общения. Так работает авторская функция в условиях тоталитарного режима. Художник выступает как «Большой Другой», эксплуатирующий культурный и социальный «горизонт ожидания», что приводит к созданию коллективных, унифицированных коммуникативных моделей, закрепляющих автоматичность и механистичность узнавания, но не активизацию видения.

Диалогический (демократический) тип коммуникативного взаимодействия рассматривает «Другого» как иного, но равного автору высказывания. В его основе лежит принцип плюрализма интерпретационных процедур. Эта коммуникативная модель активно используется в постмодернизме, в то время как модернизм тяготеет к активному и пассивному типам рецепции. Мировоззренческий, ценностный, вкусовой плюрализм постмодернистской эпохи предполагает потенциальную открытость коммуникативных и текстуальных структур, где «Другой», участвуя в выстраивании смысла на правах равного, приглашается к внесению дополнительного «другого» содержания в процесс обмена художественной информацией.

Наконец, *нейтральный* тип коммуникативного взаимодействия воспринимает «Другого» как отсутствующую, необязательную структуру. Эта комму-

никативная модель предполагает доминирование проблемы «материала» искусства над проблемой художественного общения. Примером может служить конструктивистская поэтика редукции антропологической составляющей. Образ воспринимающего «другого» сознания оказывается на периферии авторского внимания. Характерная для конструктивистов абсолютизация материала не оставляет простора для разворачивания «человеческой» перспективы. Другой пример – кубистская философия «вещи в себе», раскрывающая проблемы формообразования без стремления к активному сотворчеству со стороны реципиента. Коммуникативное взаимодействие предполагает нейтральность авторской позиции, замкнутость структуры художественного текста, преобладание «холодного переживания» в восприятии.

Модернистская эпоха, включающая авангард как тип художественного мышления, культуру тоталитарных режимов, и так называемый «высокий модернизм», тяготеет по преимуществу к активному, пассивному или, в меньшей степени, нейтральному типам коммуникативного взаимодействия. В первых двух случаях «Другой» воспринимается как «качественно иной». Его позиция не совпадает с позицией автора, что способно привести либо к рождению нового опыта, либо к поддержанию уже существующей его конфигурации. Обе стратегии отвечают модернистской вере в возможность преобразования мира на основе расширения опыта, а также демонстрируют некоторую репрессивность художественных практик и коммуникационных моделей.

Диалогическая модель коммуникативного плюрализма, напротив, близка постмодернистской поэтике, где «Другой» не столько «иной», сколько «еще один», чье сознание и мировоззрение закрыты, но в ценностном отношении равны сознанию и мировоззрению автора. Рождающийся в процессе коммуникационного взаимодействия смысл есть результат наложения равнозначных семантических полей. В силу этого, плюрализм является общепризнанным свойством постмодернистских поэтики, а демократичность и открытость позиции «Другого» позволяют говорить о широких возможностях поли- и внутрикультурного диалога как неотъемлемой составляющей постмодернистского опыта мира.

Примечания

¹ Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике. – М. 1957. – С. 466.

² Цит по: Зись А.Я., Стафецкая М.П. Интерпретация произведения искусства как феномена культуры // Теории, школы, концепции. Художественная рецепция и герменевтика. – М., 1985 – С.198.

³ Классификация предложена В. Изером в работе «Вымысел в действии: основы историко-функциональной модели литературных текстов». Цит. по: Мильчина В.К. Изер В. вымысел в действии: основы историко-функциональной модели литературных текстов // Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика). – М.1983. – С. 37.

⁴ Цит. по: Мильчина В.К. Изер В. Вымысел в действии: основы историко-функциональной модели литературных текстов // Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика). – М., 1983. – С. 38.

⁵ Pfaff K. Die Kunst fur die Zukunf. – Koln, 1972.

⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М., 1996. – С. 56.

⁷ Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. – М., 1983. – С.15.

⁸ Там же С.13.

⁹ Там же С.15.