

УДК 111.8:701

ЛАТЫШЕВА Жанна Вячеславовна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. Автор 55 научных публикаций, в т. ч. одной монографии, 4 учебно-методических пособий

СОЦИАЛЬНАЯ ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТЬ ИСКУССТВА И СОЦИАЛЬНОЕ ТРАНСЦЕНДИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТИПА

В статье исследуется специфика социальной трансцендентности искусства и особенности ее преодоления. Выявляется, что социальное трансцендирование художественного типа осуществляется посредством художественного творчества, восприятия и интерпретации произведения искусства, носит художественно-символический характер, реализуется в повседневности через коммуникацию.

Ключевые слова: *социальная трансцендентность, социальное трансцендирование, художественный символ, коммуникация.*

Совместное существование людей в социальном мире сопровождается различного рода трансцендентными переживаниями, связанными с обнаружением границ непосредственной очевидности физического пространственно-временного и социального опыта; повседневной жизни человека постоянно сопутствуют целые комплексы трансцендентностей как анклавы чего-то неразрешимого и беспорядочного, таящие в себе угрозу социального хаоса и утраты смысла существования. Стремясь организовать вокруг себя безопасное пространство, индивиды вынуждены *преодолевать, приспособливаться, интерпретировать* возникающие *трансцендентные моменты* такими путями,

которые приводят к образованию смысловых структур общего им мира, к созиданию социального порядка. Иначе говоря, членами общества реализуется *социальное трансцендирование*, которое в общем виде можно определить как *выход за пределы, преодоление социальных трансцендентностей путем смыслового упорядочивания социума, наделяния значениями компонентов социальной реальности, происходящего в пространстве коммуникации.*

В этом свете проявления социально-трансцендирующих процессов (например, в социальных взаимоотношениях, в сферах религии и искусства и др.) являются не чем иным, как модификациями именно *смыслового транс-*

цендирования. В социально-феноменологическом срезе (согласно подходу А. Щюца) оно предстает как продуцирование смысловых указаний (ссылок) посредством *аппрезентации* – апперцепции по аналогии, синтеза непосредственно данного и не данного в сознании. При этом все типы трансцендентностей – не социальные повседневные пространственно-временные, *социальные повседневные трансцендентности Других (Другого)*, а также *социальные внеповседневные трансцендентности конечных областей значений* (искусства, религии, философии, политики и др.) аппрезентируются по схеме «носитель–значение» с помощью признаков (меток), отличительных признаков (индикаций), знаков и символов. Кроме этого, аппрезентативная передача смысла социальных типов трансцендентностей – повседневных трансцендентностей Другого и внеповседневных – осуществляется всегда в *интерсубъективной* среде и только в процессе *коммуникации*.

Рассмотрим характер социальной трансцендентности искусства с целью выявления особенностей ее преодоления, обозначив процесс такого превосходения *социальным трансцендированием художественного типа*. Привлечем для этого социально-феноменологический (А. Щюц, Т. Лукман) и структурно-функциональный (Н. Луман) методологические подходы.

В перспективе социальной феноменологии искусство предстает одной из множественных конечных областей значений, а именно, – областью фантазии и воображения, в которую, помимо самого искусства, входят «царства дневных грез и мечтаний, свободной игры... мифов и шуток» [6, с. 428]. По Щюцу, любая сфера, отличающаяся от мира повседневности, имеет ряд характерных признаков. Применительно к искусству, эти признаки следующие: 1) специфический «когнитивный стиль»; 2) в границах искусства художественные переживания не противоречат друг другу и «совместимы... в отношении этого когнитивного стиля (хотя и не совместимы со значением повседневной жизни)

ни)» [6, с. 428]; 3) данная сфера приобретает черты особой, не обыденной реальности. Все это указывает на трансцендентность искусства сфере повседневности, т. е. на аккумулярование им определенного кластера трансцендентных переживаний, и подразумевает, что для их относительной дешифровки необходим решительный выход обыденного сознания за свои пределы, т. е. его трансцендирование.

Подобное трансцендирование реализуется, на наш взгляд, посредством *создания, восприятия и интерпретации художественного произведения*. Наиболее показательна в этом отношении коммуникативная ситуация между творцом художественного произведения и его реципиентом или реципиентами (исполнитель – посредник восприятия в тех видах искусства, где требуется такое посредничество, – рассматривается нами, в первую очередь, как реципиент и участник коммуникативной ситуации). При этом нужно отметить, что создатель произведения искусства принимает участие в такой коммуникации опосредованно, – его чувства, мысли, переживания аппрезентируются результатом его же творчества. Иными словами, специфика социального трансцендирования художественного типа основана на основных различиях: 1) события художественного творения, 2) художественного произведения как его результата, 3) восприятия и интерпретации (со-творения) продукта искусства. Направленность же движения трансцендирования как цепи коммуникативных отборов такова: акт художественного творения → произведение (→ исполнитель и его «re-entry», т. е. повторное вхождение в произведение, его до-создание) → реципиент и его «re-entry».

Социальное трансцендирование художественного типа, основанное на опыте и толковании опыта внеповседневной реальности, реализуется, согласно основоположнику социальной феноменологии, посредством *символических аппрезентаций* и поэтому может быть обозначено как *художественно-символическое трансцендирование*. Оно осуществляется (в случае восприятия и интерпретации) с помо-

стью, как мы считаем, *двойной символической аппрезентации*. Так, обнаруживаемым путем символизации *Мы-отношением*, которое трансцендирует автономность сознаний партнеров по ситуации совместного создания художественного произведения (сознаний творца и со-творцов – исполнителей и реципиентов), *художественно-символически аппрезентируется* поток переживаний творца. При этом важно, что такое двойное *трансцендирование* – символическое и художественно-символическое – осуществляется в повседневной реальности и, о чем уже говорилось, с помощью коммуникации, которая, как и всякая иная коммуникация, «сущностно политегична» (А. Шюц).

Из сказанного только что ясно, что для корректной трактовки специфики художественно-символического социального трансцендирования необходимо, в первую очередь, конкретизировать понятие символа, а также взаимосвязанные понятия художественного образа и художественного символа.

В понимании символа мы опираемся на его определение, данное Альфредом Шюцем, согласно которому, символ – это «аппрезентативное отношение между сущностями, принадлежащими, по крайней мере, к двум конечным областям значения, в котором аппрезентирующий символ является элементом верховной реальности повседневной жизни» [7, с. 513]. Данным определением предполагается, что символические аппрезентации могут в какой-то мере транслироваться, сообщаться. Однако подобная передача значений достаточно условна, т. к. в результате этого все равно не обнаруживаются глубинные слои и взаимосвязи символов, аппрезентируемое содержание которых относится к какой-либо внеповседневной конечной области значений. Символические значения адекватно раскроются только при отношении к ним как сущностям из иной реальности, причем только теми, «кто имеет к ним экзистенциальный ключ» [7, с. 517] и кто, добавим, будет изначально воспринимать аппрезентируемое не в обыденной установке, а в установке той конечной области значений, которая символически аппрезентируется.

Важным в этом свете выступает и то, что любые аппрезентации даются человеку в основном не индивидуально-опытным путем, а уже включенными в состав социально сформированного знания, т. е. знания, транслированного авторитетными взрослыми. Социально сформированное знание, в свою очередь, всегда «социально одобрено» (А. Шюц) и в этом смысле не требует проверок или аргументаций ввиду своей самоочевидности и общепринятости. Аппрезентативные референции как часть одобренного обществом запаса сведений поэтому «становятся реальными компонентами “определения ситуации” членами группы» [7, с. 518], а «аппрезентируемый объект, факт или событие будет неоспоримо считаться в своей типичности элементом мира, принимаемого как данность» [7, с. 518]. Кроме того, социально детерминированным оказывается и отбор знаковых и символических соотношений, необходимых для отражения существенных признаков реальности или установления рода взаимодействия с определенными проблемами.

Говоря о *художественных образах* и символе, нужно отметить, что в философских и эстетических исследованиях образно-символическая проблематика и ее художественная специфика изучалась и изучается достаточно активно. При этом одними из базисных определений художественных образа и символа являются, как мы считаем, те, которые даны Г.Ф.В. Гегелем и В.Ф. Шеллингом.

Художественный образ, согласно Гегелю, рождается тогда, «когда два самостоятельных явления или состояния объединяются так, что одно состояние представляет собой смысл, постигаемый посредством образа другого состояния. Первое, основное определение составляет здесь, следовательно, *для-себя-бытие, обособление* тех различных сфер, из которых заимствуются смысл и его образ; общие им свойства, отношения и т. д. представляют собой неопределенно всеобщее и субстанциальное, как это имеет место в символе, а определенное конкретное существование как на одной, так и

на другой стороне» [2, с. 118]. Иными словами, Гегель совершенно справедливо понимает единство художественного образа как отношение самодостаточных сторон – смысловой идеальности, всеобщности и выразительной конкретности. В этом свете художественный образ предстает у него произведенной посредством созерцания «видимостью чувственности», когда чувственное возводится к духу, а духовное обретает чувственное воплощение. Ф.В. Шеллинг, кроме того, понимает художественный образ как «чисто особенное», имеющее очень высокую степень определенности.

Художественный символ, будучи, на наш взгляд, генетически связанным с художественным образом и знаком, являет такую форму постижения духовного, в которой ослабевает, согласно Гегелю, значимость индивидуального и субъектного, возникает стремление к выражению всеобщего; в которой преодолевается односторонность схематизма и аллегоризма (В.Ф. Шеллинг) и рождается «изображение под знаком полной *неразличимости*, т. е. именно такое, чтобы общее всецело *было* особенным, а особенное в свою очередь всецело *было* общим, а не только обозначало его» [5, с. 110]. Таким образом, посредством художественного символа осуществляется более явственное, нежели с помощью только художественного образа, восхождение воспринимающего сознания к высотам духа (или, выражая эту мысль в терминах А. Шюца, происходит радикальное трансцендирование повседневной реальности, переход в конечную область значений искусства).

Художественно-символическое трансцендирование, если применить к нему и развить Шюцеву характеристику когнитивного стиля всякой конечной области значений, выражается: 1) в усилении напряжения сознания (состояние «шока»), 2) в наличии специфического для этой области *эпохе*, которое, как мы считаем, предстает заключением в скобки мира обыденности и других подуниверсумов значений и укоренения в реальности искусства, 3) в появлении особой *социальной художественной*

образно-символической формы активности сознания, 4) в самоидентификации своего Я как представителя «республики» художественных образов и символов или как участника *особых внутривидовых интерсубъективных отношений*, 4) в погружении в *особую природу внутреннего времени, политетической темпоральности художественного произведения*.

Анализируя искусство с точки зрения структурно-функционального подхода Н. Лумана, нужно сказать прежде всего, что оно предстает одной из функциональных аутопоитических субсистем общества. Искусство выступает медиа коммуникации, ее *символически* обобщенным средством, направленным на решение актуальнейшей проблемы «невероятности коммуникации» (Луман), т. е. на создание условий возможности и свершения коммуникации. Медиа искусства базируются на селекции не только в границах бинарного кода прекрасное/безобразное, но и, как верно подмечает А.Ю. Антоновский, в границах «...функциональных эквивалентов кода красоты» [1, с. 315], например, характерных для современного художественно-эстетического сознания, образа (символа)/симулякра, интересного/неинтересного, эффектного/невыразительного, оригинального/банального и т. д. (Причем, стоит отметить, что в том, что называют искусством постмодерна, предпочтение чаще всего отдается второму члену бинарной оппозиции, т. е. антиподам прекрасного и его нынешних эквивалентов).

Искусство, согласно Луману, – это «реактивация исключенных возможностей» [3, с. 186], т. е. возможностей структурирования неструктурированной, избыточной комплексности. Его функция состоит в том, чтобы «позволить появиться миру в мире, представить единство в единстве, идеализируя или (сегодня по преимуществу) очерняя его» [3, с. 186]. Такая способность искусства роднит его со смыслом, с тем лишь отличием, что в искусстве приумножается «просветляющая и скрывающая» (Луман) функция смысла. Область художественных творений разрывает связующие ее с обыденно-

стью нити, полагает конец всякому практическому интересу, не имеет никакой связи с истиной. Однако, подчеркивает немецкий социолог, искусство отнюдь не является пустой видимостью, оно конструирует новую, имеющую признаки объективности реальность и тем самым дезавуирует действительность мира.

Медиальным субстратом искусства показывает себя восприятие (в литературе – воззрение), и именно в лоне восприятия рождаются формы искусства, т. е. его виды. Луман указывает на основной принцип развития формы искусства, выступающего совокупностью своих видов, художественных стилей, жанров, художественных методов и т. д. Этот принцип есть «встраивание медиума в медиум и вытекающее отсюда обретение новых возможностей жесткого сцепления, т. е. новых возможностей формы» [3, с. 187]. Задача искусства в этом свете – своеобразие, не банальность его форм и убедительная их легитимация.

Искусство, считает Луман, по сути своей парадоксально. Оно не есть подражание, не есть производство, не есть аргумент. Парадоксальность произведения искусства выражается в том, чтобы из случайности и спонтанности своего зарождения создать некую закономерность. Поэтому художественное произведение «должно закладываться как самокондиционирование произвола, как действие, коммуникация которого связывает переживание» [3, с. 188]. Искусство предназначено к тому, чтобы высвечивать, раскрывать, делать ясным и прозрачным что-то одно и вместе с тем затемнять, скрывать видимость чего-то иного, в первую очередь, видимость мира. Важно подчеркнуть, что Луман оценивает негативно такое предназначение: он заключает, что «даже искусство может лишь наблюдать, лишь уродовать мир своими выкройками» [3, с. 188].

При всем несогласии с последней сентенцией немецкого социолога, которая, на наш взгляд, выглядит своеобразным «приговором» искусству, нивелирует его высокую ценность, отметим, что с основными сущностными характеристиками искусства, данными Луманом

(искусство как «реактивация исключенных возможностей», как усиление смысловой функции, как творение новой, с чертами объективности реальности, как рождение закономерности из спонтанности), мы солидарны. При этом, если попытаться определить точки соприкосновения Лумановой трактовки с какими-либо иными философскими и эстетическими дискурсами, то можно, в первую очередь, указать на ее близость к классической, во многом связанной с И. Кантом парадигме искусства, которая, как известно, четко разграничивает сферу эстетического и сферу практического интереса. Кроме того, эстетические воззрения Лумана оказываются близки феноменологической эстетике. Действительно, именно в феноменологических эстетических теориях XX века искусство понимается как автономное бытие, иная реальность, не связанная или слабо связанная с жизнью. Главную особенность художественного творчества феноменологи усматривают в практически беспредельной свободе, в первую очередь, в свободе «ухода от действительности» (Н. Гартман). Именно поэтому искусство не миметично, оно не доказывает, не воспитывает и не преобразует, т. е. не оказывает *непосредственного* воздействия на человека. Произведение искусства, согласно убеждениям последователей Э. Гуссерля, – это неповторимое, эксклюзивное творение, подчиняющееся существу только ему одному законам, имеющее строго обусловленную своим уникальным содержанием форму и убедительно ее манифестирующее. Однако вместе с тем в вопросе об истине произведения искусства позиция Лумана расходится с позицией М. Хайдеггера, согласно которому, искусство – это и есть становление, «разверзание» истины сущего.

Имеются также важные точки сопряжения Лумановой социологии искусства с социально-феноменологическими идеями. Как представители социальной феноменологии, так, по сути, и Н. Луман (только посредством своего понятийно-категориального аппарата) указывают на актуальнейшую проблему существования трансцендентных моментов либо в социальных

по своему характеру переживаниях индивидов, либо в функционировании общества. А. Шюц создает, а Т. Лукман развивает в связи с этим теорию трансцендентностей и их преодоления (например, приспособления к ним с помощью типизаций). Н. Луман говорит об эволюционном преимуществе систем с «только избирательным сопряжением их элементов» [4, с. 148], т. е. тех, которые создают собственные упорядочивающие систему структуры путем преодоления (трансцендирования) избытка сложности. Кроме того, у Н. Лумана, также как у А. Шюца и Т. Лукмана, именно искусство, точнее его виды, предстают одним из мощных средств символического коммуникативного трансцендирования. Так, А. Шюц и Т. Лукман придают большое значение символам искусства в преодолении «больших» («великих») трансценденций (экстазов, мечтаний, кризисов, смерти, теоретических поисков). Н. Луман же пишет о приведении в состояние активности посредством искусства ранее исключенных возможностей, т. е. того, что, не являясь абсолютным хаосом, все-таки

не вошло в структурную сложность социальной системы, но в то же время поддается структурированию. И именно этот кластер избыточной и вариативной неструктурированной сложности трансцендируется, упорядочивается путем усиленного художественно и символически генерализованного коммуникативного отбора.

Итак, все сказанное свидетельствует о том, что искусство, а конкретнее, такие конституирующие его процессы, как художественные творчество, восприятие и интерпретация выступают действенными способами социального трансцендирования, предоставляющими, наряду с религией, моралью, языком, наукой, философией, политикой, средствами распространения коммуникации, реальные возможности снятия напряженности в отношениях с социально-трансцендентным. Исходя из этого, возникает необходимость в дальнейшем более тщательном исследовании вопроса спецификации художественно-символического трансцендирования, а также в изучении иных типов процессов и состояний социального превосхождения.

Список литературы

1. Антоновский А.Ю. Общество как общение и разобщение (Конструктивистские основания функциональной дифференциации) // Луман Н. Дифференциация / пер. с нем. Б. Скуратова; под ред. А.Ю. Антоновского. М., 2006. С. 307–317.
2. Гегель Г.Ф.В. Эстетика: в 4 т. М., 1969. Т. 2. 328 с.
3. Луман Н. Медиа коммуникации / пер. с нем. А. Глухова, О. Никифорова. М., 2005. 280 с.
4. Луман Н. Общество как социальная система / пер. с нем. А. Антоновского. М., 2004. 232 с.
5. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. СПб., 1996. 495 с.
6. Шюц А. О множественных реальностях // Избранное: Мир, светящийся смыслом; пер. с нем. и англ. М., 2004. С. 401–455.
7. Шюц А. Символ, реальность и общество // Избранное: Мир, светящийся смыслом; пер. с нем. и англ. М., 2004. С. 456–530.

References

1. Antonovskiy A.Yu. *Obshchestvo kak obshchenie i razobshchenie* (Konstruktivisticheskie osnovaniya funktsional'noy differentsiatsii). Luhmann N. *Differentsiatsiya* [Differentiation]. Transl. by Skuratov B. Ed. by Antonovskiy A.Yu. Moscow, 2006, pp. 307–317.
2. Hegel G.W.F. *Estetika: v 4 t* [Aesthetics: in 4 Volumes]. Moscow, 1969, vol. 2. 328 p.

3. Luhmann N. *Media kommunikatsii* [Media Communications]. Transl. by Glukhov A., Nikiforov O. Moscow, 2005, 280 p.
4. Luhmann N. *Obshchestvo kak sotsial'naya sistema* [Society as a Social System]. Transl. by Antonovskiy A. Moscow, 2004, 232 p.
5. Schelling F.W. *Filosofiya iskusstva* [The Philosophy of Art]. St. Petersburg, 1996, 495 p.
6. Schütz A. O mnozhestvennykh real'nostyakh [On Multiple Realities]. *Izbrannoe: Mir, svetyashchiysya smyslom* [Selected Works: A World Shining with Sense]. Moscow, 2004, pp. 401–455.
7. Schütz A. *Simvol, real'nost' i obshchestvo* [Symbol, Reality and Society]. *Izbrannoe: Mir, svetyashchiysya smyslom* [Selected Works: A World Shining with Sense]. Moscow, 2004, pp. 456–530.

Latysheva Zhanna Vyacheslavovna

Department of Philosophy and Religious Studies,
Vladimir State University (Vladimir, Russia)

SOCIAL TRANSCENDENCE OF ART AND SOCIAL TRANSCENDING OF ART TYPE

The article studies the specific character of social transcendence of art and peculiarities of its overcoming. It comes to light that social transcending of art type is done by means of creativity, perception and interpretation of a work of art, that it has artistic-symbolic character and is realized in everyday life through communication.

Keywords: *social transcendence, social transcending, art symbol, communication.*

Контактная информация:

адрес: 600900, г. Владимир, ул. Горького, д. 87;

e-mail: joan_lat@mail.ru

Рецензент – *Соловьёва А.Н.*, доктор философских наук, профессор кафедры государственного и муниципального управления института экономики и управления Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова