

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА — ЭТО ЖИВОЙ ОРГАНИЗМ, НАХОДЯЩИЙСЯ В ПОСТОЯННОМ РАЗВИТИИ, РЕАГИРУЮЩИЙ НА ОБЩЕСТВЕННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ И ОТВЕЧАЮЩИЙ НА НИХ ОСОБЫМ ОБРАЗОМ. РУБРИКА «КУЛЬТУРА. АДУКАЦИЯ. МАСТАЦТВА» ПРИЗВАНА ПРОСЛЕДИТЬ ДИНАМИКУ КУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ И ПОКАЗАТЬ, КАК ОНИ ВЗАИМОДЕЙСТВУЮТ С ИНЫМИ КОМПОНЕНТАМИ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ, КАК ПРОЯВЛЯЮТСЯ В СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА И КАК СТАНОВЯТСЯ В КОНЕЧНОМ РЕЗУЛЬТАТЕ ИНСТРУМЕНТАМИ СОЗИДАНИЯ НОВОГО.

ОБРАЗНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ КАК ОСНОВА СОДЕРЖАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аннотация

Как и большинство гуманитарных дисциплин, искусствоведение отстаёт сегодня по фундаментальности от наук естественных. Сама природа и сущность художественного произведения зачастую остаётся не прояснена. Изучение конкретного аспекта произведения искусства часто превращается в исследование техники или стиля, а рассуждения о произведении вообще оканчиваются либо изложением своей собственной идеологической позиции, так или иначе трактующей художественный текст, либо рассмотрением конкретно-исторических факторов его возникновения. Выходом, способствующим превращению неполноты знания в относительную полноту, может быть методология целостного эстетического анализа художественного произведения, подразумевающая предметом исследования образную концепцию личности, исследовать которую необходимо без идеологических установок исследователя.

Ключевые слова

искусство, целостный анализ художественного произведения, образная концепция личности

Abstract

As well as the majority of humanitarian disciplines, art science today lags behind on fundamental nature from natural sciences. The nature and essence of a work of art often remains isn't unclarified. Studying of the concrete aspect of the piece of art often turns into technique or style research, and reasonings about work in general ends either in a statement of one's own ideological position, or in consideration of concrete historical factors of its emergence. The exit that will promote the transformation of incompleteness of knowledge into its relative completeness may be the methodology of the integral esthetic analysis of the work of art, meaning that the subject of research is the figurative concept of the personality which should be investigated without ideological installations of the researcher.

Keywords

art, integral esthetic analysis, figurative concept of the personality

Специфика современного гуманитарного знания такова, что исследователь любой из его областей сегодня похож на человека, пытающегося распутать довольно запутанный клубок и вынужденного за одной нитью тянуть и множество других. И на это есть по крайней мере две серьёзные причины.

Содной стороны, это связано с тем, что любой материал, являющийся продуктом деятельности **человека духовного**, не поддаётся

однозначному, линейному, формальному толкованию, и каждый аспект конкретной проблемы, каждый момент конкретной целостности связан с остальными. Учёные неоднократно говорили о «давно назревшей необходимости окончательного перехода с позиций формальной логики на позиции логики диалектической», особенно «при подходе к предмету гуманитарных наук, каковым, собственно, и является человек» [22, с. 294]. Человек — сверхсложная информационная

система, и «диалектичность настолько для него характерна, что с метафизической точки зрения он представляется сплошь состоящим из парадоксов» [22, с. 294].

С другой стороны, причина «запутанности» ещё и в том, что на ряд вопросов, связанных с любой проблемой, касающейся культуры (особенно художественной культуры!), ещё не дано ответов, масса «смежных» проблем не решена, масса необходимых понятий и терминов или не определены или их определения слишком спорны и недостаточны.

Как и большинство гуманитарных дисциплин, искусствоведение отстаёт сегодня по фундаментальности от наук естественных (под фундаментальностью мы здесь традиционно подразумеваем предельно возможную формализацию знаний о том или ином аспекте действительности). Связано это в первую очередь с тем, что эта дисциплина до сих пор чётко не осознала, **что** она исследует. Сама природа и сущность художественного произведения зачастую остаётся не прояснена. Изучение конкретного аспекта художественного произведения часто превращается в исследование техники, исследование стилистическое, а рассуждения о произведении вообще оканчиваются либо изложением своей собственной идеологической позиции, так или иначе трактующей художественный текст, либо рассмотрением конкретно-исторических факторов его возникновения. (В. Набоков писал по этому поводу, что «мы испытываем болезненную потребность (как правило, зря и всегда некстати) отыскивать прямую зависимость произведения искусства от „подлинного события“» [26, с. 58].)

Исследователи неоднократно отмечали, что любую науку об искусстве нельзя противопоставлять **философии искусства**, склонять её к сепаратизму по отношению к другим искусствоведческим и культурологическим дисциплинам. М. Бахтин ещё в 1924 г. говорил о «печальном» смысле поэтики как науки, указывая на её «претензию построить науку об отдельном искусстве независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры» [9, с. 28], что, по его мнению, приводит такую науку «к чрезвычайному упрощению научной задачи, к поверхностности и неполноте охвата предмета, подлежащего изучению» [9, с. 30]. Известный

культуролог М. Каган утверждает, что, «открещиваясь от философского уровня познания культуры, все частные культуроведческие дисциплины (а искусствоведение, несомненно, относится к таковым. — С. Л.) обречены на чисто эмпирическую, фактографическую, поверхностную описательность, и потому, как бы ни были они развиты, потребность в философском осмыслении культуры сохраняется, ибо за неё ни одна другая наука не решит рассматриваемых ею теоретических проблем» [34, с. 10].

По-настоящему **научное** рассмотрение любого материального или идеального объекта подразумевает предельную теоретизацию методов его исследования, которые приводят к более или менее объективной и стройной системе знаний о нём. Философы отмечают, что «в целостной, иерархически организованной системе знаний информационные потоки движутся и снизу вверх (от фактов к теории), и сверху вниз (от предельных метанаучных и философских абстракций к эмпирическим данным), взаимно дополняя, усиливая друг друга, обеспечивая системе способность непрерывного развития» [17, с. 19]. Можно ли таким, сугубо научным образом исследовать специфический объект — художественное произведение? Очевидно, что специфика восприятия художественного образа, его амбивалентность вызывает желание не трогать музыку руками, так как при этом создаётся иллюзия разрушения того, **что** заставляет чувствовать произведение, сопереживать ему. «Чувственный» момент образа действительно диктует гуманитарной научной мысли подключать не только интеллект, но и ресурсы души. Как отмечал Б. Успенский, в художественном произведении «идеологический*» или оценочный <...> уровень наименее доступен формализованному исследованию: при анализе его по необходимости приходится в той или иной степени использовать интуицию» [33, с. 19]. Для философии давно не является секретом, что «подлинно творческие акции мысль совершает не на своей территории, а на территории бессознательной психики» [17, с. 26]. Однако для искусствоведа должно быть очевидным, что «целостность художественного явления не только „непосредственно воспринимается“, но и *мыслится*» [29, с. 102], и поэтому, по справедливому замечанию исследователя, «сопряжённость эстетики и искусствоведения с философией естественнонаучного

* Здесь и далее в выделения в цитатах сделаны авторами, кроме оговорённых случаев.



познания <...> ныне несправедливо обойдена вниманием специалистов» [29, с. 103]. «Хаос чувственности» в произведении искусства — ложная предпосылка к объявлению последнего непознаваемым. Как говорят учёные, «понятие хаоса отражает непознанные закономерности <...>, то есть имеет относительный характер» [2, с. 45]. Это не означает, что в изучение художественной культуры необходимо прямо перенести естественнонаучную методологию. Просто действительно назрела необходимость **познания** произведения искусства. Познания, которое, с одной стороны, недвусмысленно определит место последнего в сложнейшей системе окружающего нас материально-духовного мира, а с другой стороны, сможет прояснить особенности и специфику каждого конкретного его явления.

Искусствоведение как наука уже давно перестало быть наукой однонаправленной, однородной. Существует масса трактовок самого объекта исследования — художественного произведения — и, как результат этого, множество научных и «инонаучных» подходов к его рассмотрению. Даже в рамках вполне определённого (каковое не всегда наблюдается в современном искусствоведении) понимания сущности художественного произведения углублённое изучение его конкретных аспектов зачастую приводит к разрыву между результатами таких исследований. Учёные, рассматривающие локальные моменты произведения искусства, всё чаще перестают понимать друг друга. И это уже не специфическая проблема науки о художественной культуре. Философы говорят о внутринаучном парадоксе, при котором приращение знаний в одной области приводит к размыванию общности научной дисциплины. Системолог К. Боулдинг говорил: «Чем больше наука делится на подгруппы и чем слабее становятся связи между дисциплинами, тем более вероятно, что на основе утраты соответствующих связей замедляется общее развитие познания. Распространение глухоты специализации означает, что некто, кто должен знать нечто, известное ещё кому-то, не

способен обнаружить это из-за отсутствия обобщающего слуха» [цит. по: 21, с. 38]. Примером тому в искусствоведении может служить практически абсолютное невзаимодействие семиотических и «эссеистических» подходов к художественному произведению, западноевропейских школ постструктурализма, нарратологии, деконструктивизма и школ, восходящих к учениям Г. Гегеля и К. Маркса. Скрупулёзно рассмотренные уровни изучаемого аспекта художественной культуры в узкоспециализированных исследованиях парадоксальным образом умудряются не объяснить сути всего рассматриваемого объекта. Как считают учёные, «выходом из такого парадокса, способствующим превращению неполноты знания в относительную полноту, может служить некоторая предельно общая теория, соединяющая в целостный объект ранее не связанные отдельные объекты» [21, с. 38]. С нашей точки зрения, таковой является **методология**

целостного эстетического анализа художественного произведения.

Исследователи, работающие в этом направлении (В. Тюпа, А. Андреев и др.), рассматривают произведение искусства как **художественную модель** мира, являющуюся результатом отражения в сознании человека окружающей действительности.

Как любая модель, художественная модель мира заключает в своей структуре как свойства реального моделируемого объекта, так и особенности, отпечаток моделирующего субъекта. (В любой модели как результате взаимодействия человека и реальности закодированы свойства как объекта (реальности), так и субъекта (сознания конкретного человека).) Философы Й. Брокмейер и Р. Харре, рассматривая любые произведения искусства как **нарративы**, считают, что последние «являются одновременно моделями мира и моделями собственного “я”. Посредством историй мы конструируем себя в качестве части нашего мира <...>. Эко утверждал, что каждый вымышленный мир паразитирует на действительном или реальном мире, который вымышленный берёт в качестве основания» [11, с. 40]. Главное отличие **художественной**

ПО НАШЕМУ МНЕНИЮ, ПРИМЕНЕНИЕ К ПРОИЗВЕДЕНИЮ
ИСКУССТВА СЛОВ «ПОНИМАЮ — НЕ ПОНИМАЮ»
ПРАВОМЕРНО ЛИШЬ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ.
ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОЗДАЮТСЯ НЕ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ, НЕ
ДЛЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ. ОНИ СОЗДАЮТСЯ «ДЛЯ ВСЕХ».
РЕЦИПИЕНТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НЕ «ПОНИМАЕТ» ИЛИ «НЕ
ПОНИМАЕТ». ОН ЕГО «ПРИНИМАЕТ»
ЛИБО «НЕ ПРИНИМАЕТ», «ВОСПРИНИМАЕТ»
ЛИБО «НЕ ВОСПРИНИМАЕТ», «РЕЗОНИРУЕТ»
С НИМ ЛИБО «НЕ РЕЗОНИРУЕТ».



модели мира от любых других моделей — это приоритет в её структуре личностного, субъективного начала. Художественное отражение мира — это не столько отражение реальности, сколько **выражение себя** посредством того, что отражаешь.

«Структура модели всегда двойственна: она зависит от моделируемого объекта и в не меньшей мере — от способа моделирования. Можно считать, что, моделируя реальный объект, мы как бы конструируем другой — реальный или воображаемый объект, изоморфный данному в каких-то существенных признаках» [23, с. 36]. Однако, по справедливому утверждению Л. Выготского, художественное произведение подчинено «своим собственным законам развития, и эти законы никогда, конечно же, не будут объяснены из простого зеркального отражения исторической действительности» [12, с. 161]. Как считают философы, «художники создают свои **персональные** (выделено нами. — С. Л.) миры» [18, с. 28]. И если любая «сконструированная» модель необходима для познания определённых закономерностей её объекта, то художественная — для **выражения субъекта** с его пониманием этих закономерностей. «В искусстве человек идеально формирует мир, который его устраивает по критериям красоты и нравственности и тем духовно преодолевает не устраивающий его мир» [17, с. 34]. Искусство моделирует, «создавая наглядный, образно-эмоциональный мир, трансформирующийся в художественных произведениях по собственным внутренним законам» [18, с. 28]. Как писал У. Моэм, «художник не копирует жизнь, он komponует её сообразно своему замыслу» [25, с. 163]. При изучении такой модели, соответственно, задача исследователя — не рассмотрение признаков, существенных для реального объекта отражения, то есть действительности, а выяснение запечатлённых в её структуре особенностей **субъекта отражения** — конкретного сознания. Изучить такую модель именно как **художественную** — значит рассмотреть её как продукт деятельности художественного сознания её субъекта. **Объектом** любого произведения искусства всегда является **действительность**, а **содержанием** — **личность**.

Представления субъекта такой духовно-эстетической деятельности об объекте отражения (реальном мире), субъективные законы, принципы, по которым смоделирован объективный мир (ставший, естественно, субъективным),

и есть собственно предмет науки об искусстве. Рассмотрение других аспектов в художественной модели переводит её из разряда художественных в любой другой разряд — в зависимости от того, **что** интересует исследователя (например, в разряд текстов наряду с любыми нехудожественными текстами или в продукт бессознательного наряду с оговорками и сновидениями), а это уже не рассмотрение продукта работы собственно **художественного** сознания. Настоящий анализ образности — это анализ того, **что** её — именно такую — породило, того, что она **выражает**, а не того, что она **отражает**.

Произведение искусства, как и любой другой объект реального или идеального мира, является объектом-системой в системе объектов данного рода. Развести целостность и системность в таком объекте — значит вывести его за пределы науки. Научный подход к любой целостности, по мнению учёных, «включает в себя оба момента — и интегральный, и элементный. Всякие попытки найти сущность целостности, оставаясь на уровне элементов, как и стремление искать её причины вне системных пределов, ведут к тому, что познание покидает почву объективных фактов и, следовательно, подрывает свою практическую и теоретическую силу» [1, с. 148]. Системологи называют целостной любую завершённую, «вырванную» из процесса развития, неподвижную систему [2, с. 65]. В. Тюпа считает, что «целостность чего бы то ни было есть состояние самодостаточности, завершённости, индивидуальной полноты и неизбыточности» [31, с. 20] и что «в пределах собственно научного мышления целостность и не представима иначе, как системность, стремящаяся к своему пределу» [31, с. 25]. Понимание произведения искусства как нецелостной системы (что, по законам диалектики, в принципе невозможно: при любых внутрисистемных изменениях всегда возникает качественно новая система) приводит в искусствоведении к разрыву связей между его уровнями. Трактовка же произведения как несистемной целостности подразумевает под ним вещь в себе, в принципе нерасчленимую и, следовательно, не поддающуюся анализу. Однако, как справедливо считают исследователи, «получение информации из несистемного материала» представляет собой противоречие в терминах, поскольку информация (по определению) может заключаться только в определённой системе, в определённом типе структурных отношений» [24, с. 76]. Раз мы воспринимаем



определённую духовно-эстетическую информацию, следовательно, её можно не только прочувствовать, но и **познать**. Однако познать произведение — это не столько описать его структуру и отдельные её элементы, сколько их **проинтегрировать** и выйти на цель именно **такого** их наличия и **такого** (определённого!) взаимодействия. В любом случае, как справедливо отмечает Л. Чернец, «в искусстве вообще путь к уяснению содержания один — через восприятие и анализ формы» [35, с. 21].

Часто встречающаяся сегодня интерпретация художественного текста как своего рода мозаики, состоящей из множества культурных реминисценций и кодов, разрушает представление о целостности искусства. Целостная система художественного произведения, как и любая другая, «предполагает не любую связь между элементами, а прежде всего такую, которая подчиняет их движение определённой закономерности» [2, с. 67], следовательно, один и тот же объект может рассматриваться как качественно разные системы-целостности. Например, литературное произведение может рассматриваться лингвистикой как текст в системе множества текстов, а литературоведением — как произведение искусства в системе множества произведений искусства. То есть в конкретный момент произведения в любом элементе стиля важна лишь та его сторона, которой каждый элемент играет на концепцию всего произведения (например, слово «душечка» в одном произведении должно быть понято в своем прямом значении, в другом же произведении — в противоположном, ироничном, а обилие красного цвета в художественной модели может символизировать «революционность», а может просто намекать на тревожное состояние героя). Всякая целостность (а особенно эстетическая и высшая форма проявления последней — художественная) всегда конкретна. Несоотнесение элемента и всей целостности порождает неадекватное истолкование и первого, и второго. Как отмечают учёные, «в исследовательской работе не может быть аналитического изучения какого-то частичного в большой системе» [7, с. 53]. Любой момент произведения определяется всей целостностью последнего и сам определяет её. По словам А. Андреева, часть и целое соотносятся в такой целостности «как капля и океан, как жёлудь и дуб, зерно и колос — как эмбрион и развитое целое. Иначе говоря, в каждом элементе

целостности в свёрнутом виде закодирована та программа, которая позволяет эмбриону саморазвиваться, эволюционировать и превращаться в целостность иного порядка» [3, с. 17]. Любой элемент или уровень художественного произведения, понятый теоретически, взятый сам по себе, мыслится абстрактно, вообще, но в каждом своём проявлении в конкретном произведении чистое его значение обогащается массой дополнительных, присущих ему только в **данной целостности-системе** нюансов значения. Так, например, П. Гринцер в своём исследовании древнеиндийской прозы (а, как известно, восточная литература всегда отличалась от европейской большей степенью внимания к собственно стилю, акцентами на орнаментальность, чрезмерной эстетизированностью своих произведений) говорит о седьмой главе «Приключений десяти царевичей» (Daṣakumāracarita) Дандина, где «Мантрагупта рассказывает свою историю, не используя ни одного губного звука, так как губы его изранены после ночи любви» [15, с. 15].

Как конкретный момент художественного целого отражает всю его концепцию и **какова** эта конкретная концепция — вопросы, на которые должен отвечать исследователь при изучении любого произведения искусства. Сразу всю целостность изучать невозможно. «Можно видеть “всё”, а изучать что-то одно — в необходимом контексте» [4, с. 188].

Георг Гегель, рассуждая о целостности мира вообще, говорил, что его «всеобщее содержание <...> должно сомкнуться в себе и предстать в отдельных индивидах как *целостность* и *единичность* <...>. Такой целостностью является человек в своей конкретной духовности и субъективности, цельная человеческая индивидуальность» [13, с. 244]. Каждая личность — «естественная» модель мира, содержащая в себе «в снятом виде» всю многоуровневую структуру доступного нам мира. И именно конкретное мировоззрение есть фактор, определяющий отбор абсолютно всего, что имеет место в конкретной художественной модели мира. Естественно, всё мировоззрение конкретной личности не может быть представлено в ограниченном объёме произведения. (Личность, по словам Э. Ильенкова, — «единичное», «внутри себя столь же бесконечное, как пространство и время. Полное описание единичной индивидуальности равнозначно поэтому “полному” описанию всей бесконечной совокупности единичных тел и “душ” в космосе» [20, с. 389].)

Мировоззрение в произведении искусства определяется тем, что называют **образной концепцией личности**. По словам В. Тюпы, «концепцией не высказанной или, напротив, “затаённой” писателем, а **осуществлённой** всем строем художественного мира текста. Строго говоря, это не “концепция”, не идея, не мысль (хотя бы и главная), — но специфическая манера мышления, некий “менталитет”, концептуально значимый **феномен духовного присутствия человека в мире**, феномен воплощенного “смысла жизни”. Это и есть <...> автор произведения искусства в наиболее существенном и сокровенном смысле слова» [30, с. 27]. Как считает исследователь, «специфически художественное знание о мире, “о времени и о себе”, открывающееся читателю в эстетическом сопереживании, всегда выступает как концепция личности» [31, с. 47], которую, однако, «не следует отождествлять ни с личностью самого автора, ни с той или иной рациональной концепцией, усвоенной или выработанной его мышлением» [32, с. 183]. То или иное понимание смысла жизни, её законов и диктует наличие в произведении того или иного героя, названного так или иначе, живущего в том или ином месте и так или иначе поступающего и разговаривающего и т. д. Любая художественная модель мира — модель сознания, ядро которого и есть образная концепция личности, диктующая построение произведения. Вслед за Ю. Лотманом «под “субъектом системы” <...> мы подразумеваем сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста» [24, с. 320].

Как пишет А. Андреев, «в основе собственно эстетической деятельности лежит комплекс импульсов внеэстетических» [5, с. 110]. «Само понятие **эстетического** подразумевает: “красота” возникает только в том случае, когда компоненты целого организуются на основе внутренне сбалансированного, концептуального замеса. <...> Нет духовно определённого отношения к жизни — неоткуда взяться и эстетической выразительности» [5, с. 116–117]. Целостно проанализировать художественный текст — это выйти на тип сознания, анализируя стиль. По словам Г. Пospelова, «художественные тексты <...> создаются каждый раз для того, чтобы воспроизвести “воображаемые миры” произведений, а “миры” эти, в свою очередь, создаются для

того, чтобы выразить “моральные оценки” воплощённых в них национально-исторических характеров» [28, с. 13–14]. М. Бахтин считал, что «все моменты художественного целого» являются «выражением эмоционально-волевой реакции и оценки» [8, с. 11], что «в действительности оценка проникает в предмет, более того, оценка создаёт образ предмета» [8, с. 13], и понимал произведение «как организованный материал», являющийся «композиционным телеологическим целым, где каждый момент и всё целое целеустремлены, что-то осуществляют, чему-то служат» [9, с. 38–39]. В. Жирмунский в споре с ОПОЯЗом о формальном методе утверждал: произведение искусства является «единством взаимно обусловленных элементов» в их «телеологической связи». Основание для «системы эстетических фактов» он искал «в единстве “сверхэстетическом”» [19, с. 11].

Сами художники тоже неоднократно говорили о том, что собственно эстетические особенности произведения определяются «надэстетическим», духовным фактором. Ф. Достоевский считал, что «в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам [художник]; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития» [16, с. 153].

Исследователи считают, что «эстетический феномен <...> возникает при условии, что личность выступает как целостный внутренний мир, складывающийся вокруг индивидуальной точки зрения на действительность» [31, с. 30], что «изобразить какую-либо картину мира, какую-либо “систему ориентации и поклонения” — означает изобразить носителя картины мира — всё ту же личность» [6, с. 21]. Художественная модель, «гипотетический мир», существующий лишь «в голове» — ещё не художественно отображённая концепция личности; любой художественный образ, никак не выраженный, — лишь его потенциальная возможность. Таковой она становится при её **воплощении в конкретной, свойственной каждому виду искусства своей знаковой системе** (звук, цвет, слово, движение тела и т. д.). Во всём стиле любого художественного произведения, в каждом его уровне, в каждой его «клеточке» нет ничего, кроме непосредственного или опосредованного выражения образной концепции личности, духовной программы, «заложенной»



в произведение. Стил, по М. Гиршману, «может быть определён как непосредственное выражение в каждом элементе произведения единства авторской позиции, как материально воплощённый и творчески постигаемый “след” авторской активности, образующей и организующей художественную целостность» [14, с. 44].

Язык каждого искусства определяет потенциальные возможности глубины выражения концепции личности. Некоторые исследователи считают, что строительный материал литературы (слово в его двух ипостасях: значении и собственно чувственно воспринимаемой, эстетической стороне) обладает наибольшим потенциалом возможностей художественной выразительности по сравнению с языками других искусств [6, с. 18]). Искусствоведы отмечают, что все искусства стремятся передать образы, малодоступные их средствам выразительности: «Композитор, умело пользуясь средствами своего искусства, просто внушает слушателю ощущение гула колоколов, как живописец при помощи красок и светотени может внушить зрителю чисто физическое ощущение мороза или летнего зноя» [27, с. 41]. Все виды искусства косвенно отображают процессы понятийного или образного мышления человека. Литературе же доступно отображение любой чувственной информации, поступающей человеку по любым каналам связи (органам чувств), она конвертирует такой образ в образ словесно-художественный, ей доступна передача почти любой образной информации. (А. Белецкий писал, например: «Соперничая с живописью, поэзия учится у неё, а в иных случаях сама её учит: так “чувство красок” Тика, несомненно, отозвалось в творчестве современных ему живописцев — Фридриха и Рунге» [10, с. 86].) Иногда литература может использовать строительный материал другого искусства, и тогда в целостность литературного произведения органически вpletаются образы, разговаривающие с нами языком не только слова, но и, допустим, линии, что свойственно искусству живописи (вспомним, например, «каллиграммы» Г. Аполлинера или «Маленького принца» А. де Сент-Экзюпери, восприятие которого без авторских рисунков будет неполным). Иногда наоборот: слово, текст становится неотъемлемой частью живописного образа. Цвет и свет могут входить

в целостность музыкального произведения («Поэма огня» А. Скрябина).

Стил есть содержательная форма, и его анализ, анализ конкретного его аспекта — **в неразрывной связи с остальными** — в идеале должен вывести исследователя на образную концепцию личности. Только так познав художественное произведение, мы познаем его как **художественное**. А именно **познание** произведения искусства (следующий этап после сопереживания и просто эстетического восприятия) — цель науки об искусстве как основной науки из всей парадигмы дисциплин, изучающих художественную культуру.

Список использованной литературы

1. *Абрамова, Н. Т.* Системный характер научного знания и методы исследования целостных объектов / Н. Т. Абрамова // Системный анализ и научное знание. — М. : Наука, 1978. — С. 142–153.
2. *Аверьянов, А. Н.* Системное познание мира: Методологические проблемы / А. Н. Аверьянов. — М. : Политиздат, 1985. — 263 с.
3. *Андреев, А. Н.* Культурология. Личность и культура / А. Н. Андреев. — Минск : Дизайн ПРО, 1998. — 160 с.
4. *Андреев, А. Н.* Методология литературоведения / А. Н. Андреев. — Минск : Дизайн ПРО, 2000. — 193 с.
5. *Андреев, А. Н.* Психика и сознание: два языка культуры / А. Н. Андреев. — Минск : БГУ, 2000. — 233 с.
6. *Андреев, А. Н.* Целостный анализ литературного произведения : учебное пособие для студентов вузов / А. Н. Андреев. — Минск : НМЦентр, 1995. — 144 с.
7. *Анохин, П. К.* Принципиальные вопросы общей теории функциональных систем // П. К. Анохин / Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы. — М. : Наука, 1978. — С. 49–106.
8. *Бахтин, М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент первой главы) / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. — М. : Художественная литература, 1986. — С. 5–25.
9. *Бахтин, М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. — М. : Художественная литература, 1986. — С. 26–89.
10. *Белецкий, А. И.* В мастерской художника слова / А. И. Есин. — М. : Высшая школа, 1989. — 160 с.

11. Брокмейер, Й. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. — 2000. — № 3. — С. 29–42.
12. Выготский, Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский ; коммент. Вяч. Вс. Иванова и И. В. Пешкова. — 5-е изд., испр. и доп. — М. : Лабиринт, 1997. — 416 с.
13. Гегель, Г. Эстетика. Т. 1. / Г. Гегель — М. : Искусство, 1968. — 312 с.
14. Гиршман, М. М. О соотносительности категорий: автор и стиль литературного произведения / М. М. Гиршман // Проблема автора в художественной литературе : межвузовский сборник научных работ / Удм. гос. ун-т им. 50-летия СССР ; [редкол.: Корман Б. О. (отв. ред.) и др.]. — Устинов : УдГУ, 1985. — С. 44–49.
15. Гринцер, П. А. Древнеиндийская проза (обрамленная повесть) / П. А. Гринцер. — М. : Издательство восточной литературы, 1963. — 268 с.
16. Достоевский, Ф. М. Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год / Ф. М. Достоевский. // Полное собрание сочинений : в 30 т. — Т. 19. — Ленинград : Наука, 1979. — С. 151–168.
17. Егоров, А. В. Диалектика сознания. Текст лекций по курсу философии для студентов всех специальностей / А. В. Егоров. — Минск : Минский радиотехнический институт, 1993. — 37 с.
18. Егоров, А. В. Философия познания : учебное пособие для студентов и аспирантов / А. В. Егоров. — Минск : Белорусский государственный университет информатики и радиоэлектроники, 2000. — 30 с.
19. Жирмунский, В. М. Вопросы теории литературы / В. М. Жирмунский. — Ленинград : Academia, 1928. — 357 с.
20. Ильенков, Э. В. Философия и культура / Э. В. Ильенков. — М. : Политиздат, 1991. — 464 с.
21. Карпов, В. А. Язык как система / В. А. Карпов. — Минск : Вышэйшая школа, 1992. — 302 с.
22. Крюковский, Н. И. Homo pulher Человек прекрасный : Очерк теоретической эстетики человека / Н. И. Крюковский. — Минск : Изд-во БГУ, 1983. — 303 с.
23. Леонтьев, А. А. Лингвистическое моделирование речевой деятельности / А. А. Леонтьев // Основы теории речевой деятельности. — М. : Наука, 1974. — С. 36–63.
24. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.
25. Моэм, У. С. Подводя итоги (перевод М. Лорие) / У. С. Моэм. Подводя итоги : [эссе, очерки] ; сост., вступ. ст., коммент. Г. Э. Ионкис. — М. : Высшая школа, 1991. — С. 29–218.
26. Набоков, В. В. Лекции по русской литературе / В. В. Набоков ; пер. с англ. ; предисловие Ив. Толстого. — М. : Независимая Газета, 1999. — 440 с.
27. Никольский, В. А. История русского искусства: Живопись. Архитектура. Скульптура. Декоративное искусство / В. А. Никольский. — М. : ТЕРРА — Книжный клуб, 2001. — 304 с.
28. Пospelов, Г. Н. О научности в литературоведении / Г. Н. Пospelов // Вопросы методологии и поэтики : сборник статей. — М. : Издательство МГУ, 1983. — С. 3–20.
29. Сапаров, М. А. Термины и метафоры (дискуссионные проблемы литературоведческой терминологии) / М. А. Сапаров // Русская литература : историко-литературный журнал. — Л. : Наука, Ленинградская отделение. — 1979. — № 1. — С. 102–119.
30. Тюпа, В. И. Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы) / В. И. Тюпа // Проблема автора в художественной литературе : межвузовский сборник научных работ / Удм. гос. ун-т им. 50-летия СССР ; [редкол.: Корман Б. О. (отв. ред.) и др.]. — Устинов : УдГУ, 1985. — С. 22–27.
31. Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии / В. И. Тюпа. — Красноярск : Издательство Красноярского университета, 1987. — 224 с.
32. Тюпа, В. И. Эстетический анализ художественного текста — IV: мифотектоника «Фаталиста» / В. И. Тюпа // Дискурс. — 2000. — № 8/9. — С. 183–187.
33. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский // Семиотика искусства. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. — С. 9–218.
34. Философия культуры. Становление и развитие / под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Перова и др. — СПб. : Лань, 1998. — 448 с.
35. Чернец, Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. — М. : Издательство Московского университета, 1982. — 192 с.

Статья поступила в редакцию 14.08.2021 г.