

© И.В. Кучерук

Научная статья
УДК 37.01:7.01

СПЕЦИФИКА И РАЗНООБРАЗИЕ ТИПОВ ДИАЛОГА В ИСКУССТВЕ

И.В. Кучерук

Кучерук Ирина Владимировна,
доктор культурологии, Астраханский
государственный университет им. В. Н.
Татищева, Астрахань, Россия.
DOI: 0000-0002-1323-1233
mark_9191@mail.ru

Аннотация. Данная статья посвящена специфике и разнообразию типов диалога в искусстве. Выделяются такие спецификации диалога в искусстве как в основном, его опосредованный характер, поскольку медиатором выступает текст или произведение искусства, а также значимая роль в диалоге субъективированной составляющей в виде личностного культурного капитала и ресурса его субъектов. Этот своеобразный диалог развивается от внутреннего диалога до полилога или внутреннего диалогического общения с другим человеком во внешней речи. Автором особо подчеркивается, что создание произведения искусства и интерпретация его смыслов возможны только с диалогических позиций. В развитии данной идеи в содержании статьи на основании осмысления диалогических концепций М. Бахтина, В. Библиера, М. Бубера выделяются такие типы диалога как диалог творца со своим внутренним Я, диалог творца и заказчика, двунаправленный диалог зрителя и творца/творца-зрителя, творца и творца, творца и критика, зрителя и искусствоведа, зрителей друг с другом. Дается анализ особенностей каждого типа и его конкретные проявления в искусстве. Акцентируется внимание на том, что находящееся в центре их содержания произведение искусства является посланием, подлежащим декодировке вдумчивым зрителем, как имеющим, так и не обладающим специальными познаниями, результатом которого является обретение личностного смысла произведения каждым участником. На основании проведенного исследования формулируется вывод о том, что в результате сложного полиструктурного диалога в искусстве происходит формирование новой культурной традиции, обогащение личностного культурного контекста, формирование эстетического ресурса вопрошающей личности.

Ключевые слова: диалог, медиатор, произведение искусства, экстерииоризированный и интерииоризированный типы диалога, символический язык диалога, амбивалентность, единое пространство, интерпретация смыслов.

Библиографическая ссылка: Кучерук И.В. Специфика и разнообразие типов диалога в искусстве // ЦИТИСЭ. 2024. № 3. С. 537-547.

UDC 37.01:7.01

SPECIFICITY AND DIVERSITY OF TYPES OF DIALOGUE IN ART

I.V. Kucheruk

Irina V. Kucheruk,Doctor of Cultural Studies, Astrakhan State
University named after V.N. Tatishchev,
Astrakhan, Russian Federation.

DOI: 0000-0002-1323-1233

mark_9191@mail.ru

Abstract. *This article is devoted to the specifics and diversity of types of dialogue in art. It highlights such specifications of dialogue in art as its mediated nature, as the mediator is a text or a work of art, as well as the significant role of the subjective component in the dialogue in the form of personal cultural capital and resource of its subjects. This peculiar dialogue develops from internal dialogue to polylogue or internal dialogical communication with another person in external speech. The author emphasises that the creation of a work of art and the interpretation of its meanings are possible only from a dialogical position. In development of this idea in the content of the article on the basis of comprehension of dialogue concepts of M. Bakhtin, V. Bibler, M. Buber such types of dialogue as dialogue of the creator with his inner self, dialogue of the creator and the customer, bidirectional dialogue of the viewer and the creator/creator-viewer, creator and the creator, creator and the critic, viewer and the art critic, viewer and the art historian, viewers with each other are distinguished. It analyses the characteristics of each type and its specific manifestations in art. Attention is focused on the fact that the work of art, which is at the centre of their content, is a message to be decoded by a thoughtful viewer, either with or without special knowledge, the result of which is the acquisition of the personal meaning of the work by each participant. Based on the conducted research, the conclusion is formulated that as a result of a complex polystructural dialogue in art, a new cultural tradition is formed, the personal cultural context is enriched, and the aesthetic resource of a questioning personality is formed.*

Keywords: *dialogue, mediator, work of art, exteriorized and interiorized types of dialogue, symbolic language of dialogue, ambivalence, unified space, interpretation of meanings.*

For citation: *Kucheruk I.V. Specificity and diversity of types of dialogue in art. CITISE, 2024, no. 3, pp. 537-547.*

Введение.

В отличие от межперсонального диалог в искусстве имеет завуалированный характер, что в значительной степени связано с его опосредованностью, поскольку медиатором или посредником между субъектами диалога часто выступает произведение. Это обусловлено также и тем, что в его содержании много неуловимого и личностного, включая личностный культурный капитал и ресурс субъектов. При этом создание произведения искусства и его интерпретация возможны только с диалогических позиций.

В структуре содержания диалога в искусстве, который следует охарактеризовать как «многоместный» (М.М. Бахтин), можно выделить диалог творца со своим внутренним Я, диалог творца и заказчика, двунаправленный диалог зрителя и творца/творца-зрителя, творца и творца, творца и критика, зрителя и искусствоведа, зрителей друг с другом. Взаимодействие субъектов этого специфического диалога оказывается возможным благодаря их встрече - реальной или воображаемой (виртуальной). Подобные типы диалога, как экстерииоризированного, так и интерииоризированного, имеют право на существование еще и потому, что находящееся в центре их содержания произведение искусства является своего рода посланием, подлежащим расшифровке вдумчивым зрителем, как имеющим, так и не обладающим специальными познаниями. Поскольку само послание не является явно оформленным, в результате его расшифровки происходит обретение в визуальном послании личностного смысла каждым участником. При этом каждый из выделенных типов диалога также верифицирован и полиструктурен.

Например, диалог творца со своим внутренним Я, может принимать различные форматы: от реплик «посредством внутренней речи до невербальных проявлений внутренней коммуникации; от развёрнутого внутреннего диалога до полилога или внутренне диалогичного общения с другим человеком во внешней речи» [1, с. 859].

Для того чтобы подобный диалог случился, В.С. Библер называл в качестве базового условия наличие двух мыслящих Я при целостности сознания каждого субъекта. Кроме того, должно быть оформившееся несовпадение предмета мысли с самим собой, порождающего внутренний спор с Я-понимающим и Я – не понимающим.

Образ внутреннего собеседника или второго Я также может иметь различные модификации. Среди них строгий критик, «неспокойная совесть», отражение, наблюдатель и прочие. Однако всегда в произведении искусства творец проявляет себя как личность и свой внутренний мир. «Произведение искусства для того, кто умеет видеть — это зеркало, в котором отражается состояние души художника, - писал в своем дневнике Поль Гоген. - Когда я вижу портрет, написанный Веласкесом или Рембрандтом, я едва замечаю черты изображенного лица, так как у меня внутреннее ощущение того, что передо мной - моральный портрет этих живописцев. Веласкес - глубоко царственный. Рембрандт, волшебник - глубоко пророческий» [2].

В живописи итог этого внутреннего диалога наиболее ярко проявляется в автопортрете. Примером дуального образа творца, находящегося в диалоге с самим собой и запечатленного в автопортрете, может служить картина латиноамериканской художницы Фриды Кало. На картине «Две Фриды» художница изобразила свои сущности в виде женщин, держащихся за руки: одна из них одета в строгое свадебное викторианское платье, другая – в национальную мексиканскую одежду. Специалисты полагают, что перед нами своеобразная исповедь художницы о ее одиночестве, о единственном способе найти утешение в обращении к себе самой и своему внутреннему миру.

«Внутренний критик» в подобном диалоге в ряде случаев побуждает творца многократно создавать и переделывать свое произведение. Примером могут стать особенности творчества И.Е. Репина. Известно, что он был, как бы сейчас его назвали, перфекционистом и стремился постоянно улучшать даже готовые произведения, в том числе и уже размещенные в выставочном пространстве. Итогом стало то, что руководство Третьяковской галереи запретило художнику приходить в галерею с кистями и красками.

Типология диалога в искусстве.

Вплощая идею задуманного и визуально оформленного в результате диалога творца со своим внутренним Я произведения, автор всегда применяет определенный художественный язык, свойственный не только ему лично, но и конкретно-исторической эпохе и представляемой им национальной культуре. Данное обстоятельство объективно

ставит проблему интерпретации содержания произведения другими участниками диалога, особенно представителями более поздних эпох и иных культур.

Так, особым символизмом, требующим глубокого понимания «кодов» и их корректной интерпретации, наполнены картины «малых голландцев». Например, руинированные сооружения с романо-готическими формами, представленные в голландской живописи XVII века, по мнению М.Н. Соколова, означали старину, которой в голландских пейзажах, противопоставлялись архитектурные формы городской среды, занимая главенствующее положение в этой дуальной оппозиции «старого и нового». При этом само изображение руин отсылало зрителя-современника к событиям длительной войны Голландии с Испанией, которая и оставила разрушения на территории страны, сделав их частью своего ландшафта [3, с. 212-213].

Религиозные деятели искусства отмечали в диалоге творца со своим внутренним Я присутствие третьей стороны диалога – Оно, понимавшегося ими как Бог или Высшая сила. М. Бубер полагал, что в процессе диалога Я и Ты при существовании в нём божественного оно и создаётся определённая среда, порождающая произведения искусства [4]. Это диалог человека-творца с миром высших ценностей сближает искусство как творческий процесс с философской и религиозной практикой.

Следует выделить также экстерниоризированный диалог *творца и заказчика*, как относительно собственно заказываемого произведения, так и осуществляемый в процессе его создания. Так, например, Джорджо Вазари писал, что неаполитанский король часто беседовал с Джотто, когда тот работал, потому что «ему нравилось видеть его за работой и слушать его разговоры». Как правило, дополнял Вазари, реплики Джотто в этих диалогах отличались остроумностью [5, с. 50].

Особым своеобразием отличается *диалог автора и героя (героев) его произведения*, наполняющее творческий процесс от замысла до его реализации и отличающееся особой загадочностью и многоаспектностью. С одной стороны, в этом диалоге один субъект - автор - вполне реален и первичен, и автономен, соответственно, герой оказывается его творением, на которое автор в значительной степени проецирует собственные ценности. С другой – автор иногда выступает ведомым собственным персонажем. Вероятно, именно эту амбивалентную позицию автора М.М. Бахтин и определил как позицию «внезаходимости». Загадочность подобного диалога может быть выражена в следующей фразе: «зачастую творец создаёт кого-то гораздо сильнее себя и вынужден жить в тени своего творения, не в силах ни отказаться от него, ни создать что-то новое». Существуют многочисленные свидетельства того, что персонаж как бы вырывается из-под власти своего творца и порой ведёт за собой автора, а иногда и обнаруживает такую степень самостоятельности, что автору приходится корректировать свой первоначальный замысел. Хрестоматийный пример таких отношений творца и его персонажа – поведение пушкинской Татьяны, которая, к удивлению автора, вдруг взяла и вышла замуж. В подобном диалоге автор с одной стороны вживается в образ создаваемого им героя, видит мир в его координатах, с другой – выражает свою точку зрения и дает собственную интерпретацию его образу.

В итоге автор, создавая внутреннее пространство произведения, проецирует свою субъективность при выборе жанра, сюжета, композиции и прочего, и чувственно-эмоционального отношения к произведению. В этом внутреннем диалоге есть место репликам-сомнениям, репликам-оценкам итогов творческой деятельности. При этом, как утверждал Л.С. Выготский в «Психологии искусства», авторские чувства, эмоции, страсти хоть и входят в содержание произведения искусства, но преобразуются в нем из индивидуальных в общественные: «Это прекрасно подтверждается на примере египетской живописи. Здесь форма (стилизиция человеческой фигуры) совершенно явно несет функцию

сообщения социального чувства, которое в самом изображаемом предмете отсутствует и придается ему искусством» [6, с. 32].

В значительной степени диалогическому взаимодействию *творца и зрителя* способствовало появление в Европе XV портрета как светского жанра, сначала профильного, а в последней трети века - трехчетвертного. С начала XVI века в живописи начинает проявляться стремление создать ощущение визуального контакта героя и зрителя. Этот взгляд глаза в глаза как бы разрушал границы между миром искусства и миром зрителя, подчеркивая таким образом создание не только их взаимодействие, но и создание общего пространства диалога.

Интерииоризированный диалог *зрителя и творца* обязательно включает предварительную автокоммуникацию, т.е. внутренний диалог каждого из этих субъектов с самим собой или по М.М. Бахтину, «монологизированный диалог» [7, с. 149]. М. Бубер относил этот тип диалога к «неартикулированному» диалогу или диалогу сознаний: «Мы не слышим Ты и всё же чувствуем, что нас окликнули, мы отвечаем, создавая, думая, действуя...» [8, с. 18]. Назначение этого типа диалога заключается, по мнению Ю. М. Лотмана, во вторичном перекодировании текста искусства. Иными словами, в процессе диалога зрителя и творца осуществляется дешифровка полученного зрителем сообщения, которое интерпретируется им в соответствии с собственным личностным ресурсом. Л.С. Выготский, в связи с этим писал: «...мы не только толкуем по-разному художественные произведения, но и по-разному их переживаем» [6, с. 55].

Роль зрителя в этом диалоге также неоднозначна: он может выступать в качестве «зрителя – наблюдателя», «вышедшего на границу в пространство диалога с произведением» искусства, «зрителя – собеседника», вступившего в субъект-субъектные отношения с произведением (В.И. Жуковский), а также в качестве «зрителя-сотворца», ищущего и находящего новые смыслы в произведении искусства и наконец, «зрителя-исследователя», разгадывающего символы произведения и формулирующего для широкой публики варианты интерпретации этого визуального послания. В этом смысле следует согласиться с тем, что «... одно и то же изображение может иметь столько значений, сколько зрителей будет его рассматривать» [6, с. 147].

В этом взаимодействии «Я – Он» субъекты диалога, как правило, выступают личностями со «сходными символическими кодовыми системами», определенным «шлейфом» собственной персональной истории, близким уровнем «насмотренности» в плане искусства, вкусовых предпочтений в данной сфере и опыта межкультурного взаимодействия. Они выстраивают в процессе диалога «...субъект-субъектные отношения с текстом, одухотворяют его и взаимодействуют с ним в режиме коммуникации «Я – Я», эмпатически оживляя следы, не существующие вне подобного диалога» [9]. Эту сотворческую деятельность зрителя в диалоге с автором достаточно четко охарактеризовал К. Петров-Водкин: «За мою долгую жизнь я понял одно: если вы ввели зрителя в картину, то он должен доделывать, додумывать, досоздавать, быть соучастником в работе» [10]. В диалоге *зрителя и творца* рождается впечатление. в том числе и выражаемое в художественных текстах.

Специфическим видом диалога в искусстве является *диалог творцов/творца и зрителя*, итогом которого может быть приобретение одним из них или обоими новых художественных подходов. Диалог творца и зрителя может быть выделен потому, что многие живописные шедевры создавались и создаются авторами под впечатлением от культуры иного пространства и времени, выраженной в персонифицированном творчестве конкретных личностей. В этом смысле произведение искусства может стать средством актуализации диалога не только между художником и зрителем, но и среди «персонифицированных полюсов» различных эпох.

Этот тип диалога характеризуется сложной системой взаимоотношений его субъектов, поскольку смысл удаленного по времени произведения искусств выявляется косвенно, при помощи аналогии, построений, гипотез, выводов, умозаключений, «... при помощи разнообразнейших выкладок и построений на основании материала, который нередко совершенно непохож на эти картины...» [6, с. 35]. Так, С. Дали думал, создавая картину «Постоянств памяти», о греческом мыслителе Гераклите и его идеях, в чем признавался в письме физику Илье Пригожину.

Подобный диалог творцов проявляется в сочетании в произведениях искусства культурных элементов различных эпох. Примером может служить картина Эдуарда Мане «Завтрак на траве». Вдохновленный творчеством Рафаэля Санти и его картиной «Суд Париса» (1515), Э. Мане изобразил обнаженную женщину и сидящих мужчин в позах, аналогичных сидящей группе в правом нижнем углу картины Рафаэля. Композиция картины Э. Мане также была заимствована (одетые мужчины, обнаженная женщина) из эпохи Возрождения – в 1510 была написана картина «Сельский концерт» Джорджоне с подобной сценой.

Разновидностью подобного диалога может служить организованный диалог или даже полилог творцов. Его примером может служить организованный меценатом и поклонником искусства Саввой Мамонтовым знаменитый абрамцевский художественный кружок, объединивший в конце 70-х годов XIX века братьев Васнецовых, М. Нестерова, И. Репина, В. Серова, М. Врубеля и других выдающихся российских мастеров. Прямой отсылкой к деятельности французских художников этого времени стало и неофициальное название кружка – «Русский Барбизон».

Иногда диалог творцов приобретает вполне зримые формы и наглядно отображается. Например, Илья Репин на картине «Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных» изобразил своих современников поэта Аполлона Майкова, писателей Иеронима Ясинского, Дмитрия Мережковского и художника Николая Кузнецова. В связи с чем, в мире искусства существует шутка: «Поэт А. Майков спасает от обезглавливания писателя И. Ясинского на глазах у изумленного молодого символиста Дмитрия Мережковского» - примерно так могла называться эта известная картина И. Репина, если бы ее герои носили имена реальных людей, с которых была написана их внешность».

Организованному, и в этом смысле подготовленному диалогу, противостоит ситуативный диалог, в значительной степени обусловленный случайными обстоятельствами. Один из подобных диалогов описан Мишелем де Декером в его биографической работе «Клод Моне»: «...Соседство Мане и Моне (речь идет о Салоне 1865 года, где жюри приняло решение разместить картины в алфавитном порядке фамилий авторов- К.И.В.) обернулось совершенно неожиданным драматическим эффектом! Первые же посетители выставки, внимательно рассмотрев пейзажи с изображением Сены, сейчас же поворачивались к Мане, терпеливо стоявшему перед «Олимпией», и наперебой старались пожать ему руку: «Поздравляю, сударь! Ваши марины просто превосходны! Вы поистине мастер своего жанра!». ... Вскоре Мане покинул выставку. Уходя, он сердито бросил: «Подумать только! Меня поздравляют с успехом единственной картины, причем той, которую я не писал! Все это похоже на какую-то мистификацию...» [11, с. 31].

Еще одним типом диалога в искусстве является *диалог творца с окружающим автором миром*, который с древнейших времен вдохновлял творческого человека. Наиболее ярко это проявляется в пейзажном жанре живописи, провозглашающем субъектность природы. Примером может служить творчество «певца российской природы» И.И. Шишкина, развивавшего в своих работах идею «портретности изображаемой природы». При этом, являясь значительной фигурой в русской пейзажной живописи, И.И. Шишкин в процессе создания картин вступал в диалогическое взаимодействие с другими художниками. Так,

искусствоведы полагают, что при создании картины «На севере диком» изображение пейзажа с одинокой заснеженной сосной на утесе в лунном освещении с колористическими и композиционными контрастами возникло под несомненным влиянием друга И.И. Шишкина А.И. Куинджи.

В истории искусств известны случаи, когда природа «подсказывала» творцу идеи по композиции и колористике изображаемого сюжета. Так, В.И. Суриков вспоминал, что ключ к образу главной героини дала увиденная однажды ворона с чёрным крылом, которая билась о снег [12].

Подобный диалог с природой присутствует не только в живописи, но и в архитектуре, которая в истории своего развития искала «созвучие с природой», при этом никогда не ставила задачи поиска прямого подобия с ней. Признавая природу не геометром, а ваятелем, Антонио Гауди в своем творчестве активно применял природные формы, изображая водостоки зданий в форме морских раковин, опоры в виде стволов деревьев, сталактитов, гирлянд водорослей. Морские волны вдохновили архитектора на воплощение текучих форм при создании одного из самых знаменитых домов Барселоны - Каса Мила на бульваре Пасео де Грасиа. Со временем сформировалось междисциплинарное направление бионика, изучающая применение в технических устройствах и системах принципов организации, свойств, функций и структур живой природы.

Тонко чувствующие авторы-творцы ощущают этот «зов» природы, ее приглашение к диалогу. Так, Винсент Ван Гог писал брату: «Я вижу, что природа говорила со мной, сказала мне что-то, и я как бы застенографировал её речи. В моей стенографической записи ... осталось кое-что из того, что сказали мне лес, или берег, или фигура, и это... гос самой природы» [13]. Как правило, это диалог-поиск и автор в этом поиске ищет Образ и Имя тому, что пока не проявлено и не имеет названия.

Следует также отметить, используя термин теории игр, диалог творца с инокультурной «природой», под которой в данном контексте мы понимаем не аутентичную творцу среду с ее особыми средствами и техниками отображения действительности. Находясь в подобной среде относительно длительное время, творец по возвращении в нативное пространство становится в соответствии с обстоятельствами с помощью своих произведений создателем, активатором, медиатором подобного диалога. Например, швейцарский художник Ж.-Э. Лиотар проживший немало времени в Турции, по возвращении много сделал для распространения моды *a la Turc* в европейском искусстве и обществе.

В искусстве присутствуют и ответные реплики подобного диалога. Так, находившийся в качестве пенсионера Императорской академии художеств в Германии И.И. Шишкин писал в Петербург о своем признании среди немецких коллег: «От моих рисунков здесь просто рот разевают, да немного того и от моих этюдов. Говорят, что мало бывало здесь художников таких» [14, с. 83].

Часто подобные диалоги в искусстве являются следствием политических процессов и событий. Так, формирование течения тюркери в искусстве Европы началось с 20-х годов XVIII века, после приезда в Париж посла Османской империи. В это время в Османской империи усилились политические и экономические позиции Франции, хотя первоначальный интерес начался с визита турецкого посла в Фонтенбло на юге Парижа в 1607 году. Одним из итогов этих политических взаимоотношений стал активный интерес европейской элиты ко всему турецкому. Эта мода охватила различные стороны жизни европейцев: знать стала носить турецкий костюмы в повседневной жизни и на балах, позировать в них художникам, проводить свадебные церемонии в турецком стиле или с его элементами, примером может служить свадьба австрийской принцессы Марии Хосефы и саксонского принца Фридриха Августа в 1719 году.

В диалог творцов могут быть вовлечены, встречаясь своими «персонифицированными полюсами», целые «культурные миры». Иногда в их встречу причудливым образом вплетается случайность, а итогом случайного контакта становится субъективное открытие одной стороной еще одного субъекта потенциальных диалогических отношений в искусстве.

Например, после европейского «открытия» ранее изолированной Японии, в Европу второй половины XIX века хлынул поток японских гравюр на рисовой бумаге в несколько цветов, первоначальной являвшимся оберточным материалом для экспортируемого из Японии фарфора и применявшихся исключительно в рекламных целях.

К этому моменту академический подход к живописи в различных европейских странах, включая Россию, уже находился в кризисном состоянии и, по мнению значительной части деятелей искусства, изжил себя. В связи с этим художники разных стран искали и находили новые художественные средства отображения действительности - на авансцену вышли передвижники (Россия), прерафаэлиты (Англия), импрессионисты (Франция), а затем и постимпрессионисты.

На эту благодатную почву художественных поисков и легло открытие японского искусства с его эстетизацией повседневности, которое оказало значительное влияние на художников Европы [15]. Так, в творчестве импрессионизма Клода Моне появились пейзажи с японским мостиком, специально возведенным над лotosовым прудом в его имении в Живерни, цикл картин «кувшинки» и стали применяться иные, свойственные Японии, но новые для европейского искусства приемы создания гармонии и композиции, необычные сочетания красок и конечно, сюжеты. Постимпрессионист Ван Гог также оказался впечатлен японским художественным языком: «Когда изучаешь японское искусство - становишься счастливее и радостнее». Ван Гог старательно изучал искусство японской графики и особенно, живописи, что нашло, по мнению авторитетных искусствоведов, отражение в картинах «Цветущие сады Арля», «Мост под дождем», изображавших юг Франции или, как писал сам художник, «свою Японию».

Своеобразным видом диалога в искусстве является *диалог критика и творца*, в котором термин «критик» мы понимаем расширительно, имея в виду не только профессионального критика, но и вдумчивого, подготовленного к встрече с искусством зрителя, способного дать глубокое оценочное суждение произведению искусства и в целом, творчеству автора. Имена некоторых критиков, активно взаимодействовавших с авторами, остались в истории искусств. Один из них - В.В. Стасов (1824-1906) получил прозвище «Созидательного критика». Ему удалось стать непререкаемым авторитетом в сфере профессиональной художественной критики и научной истории изобразительного искусства. Жизненным и профессиональным кредо В.В. Стасова было: «Быть полезным другим, коли сам не родился творцом».

Нечастым, но тем не менее, существующим, является *диалог зрителя и искусствоведа*, который, как правило, является экстерниоризированным, вербальным, ситуативным и организованным. В основном, искусствоведам мы обязаны за почетные и не очень прозвища творцов - представителей нового и новейшего времени. Обратной связью для подобного диалога могут быть обсуждаемые в профессиональном искусствоведческом сообществе записи в книгах отзывов. Так, подобные записи рассматривались на собраниях научных сотрудников Третьяковской галереи, в методическо-просветительской комиссии музейного отдела Главнауки, на заседании Ученого совета художественного отдела Русского музея и в Академии художественных наук. Результатом явился сборник «Изучение музейного зрителя». В 1925 г. была введена небольшая опросная анкета для экскурсионных групп, в которой посетителям задавались вопросы: 1) какие картины (рисунки, скульптуры) вас более всего заинтересовали; 2) что вам дала экскурсия; 3) какие замечены недостатки; 4) какие

имеются пожелания [16, с. 180-181]. Традиции диалога зрителя и искусствоведа в музейном пространстве России продолжают и ныне. Примером может служить музейный проект «Диалог», направленный на интеграцию произведений советского и постсоветского авангарда в экспозиции Научно-исследовательского музея Российской академии художеств в Санкт-Петербурге [17, с. 382-403].

В.И. Жуковский подчеркивает, что современную художественную жизнь невозможно представить без участия искусствоведов: «Зритель, находясь в художественной галерее, осматривая картины, слушает рассказ экскурсовода-искусствоведа. Чаще всего экскурсовод ограничивается рассуждениями о сюжетном слое произведения: о том, кто изображен на картине, во что одет, в какую бытовую и историческую среду помещены персонажи и т.д. Зритель может узнать, кто позировал художнику, сколько времени длилась работа над тем или иным холстом, а также получает биографические сведения об авторе. Но достаточно ли этого для полноценного диалога?» Автор ставит эту серьезную проблему, а также еще несколько, например: «Не выглядит ли полотно художника пустым сосудом, который каждый зритель волен наполнять собственным содержанием? Не превращается ли диалог между художником и обществом через посредство его творений в монолог зрителя с самим собой или, в лучшем случае, в диалог с искусствоведом?» [18, с. 262].

Выводы.

В целом, можно констатировать, что всем выделенным нами типам диалога соответствует сложная система «пересекающихся коммуникаций между автором и текстом, текстом и реципиентом, автором и читателем / зрителем, текстами между собой, читателем / зрителем с самим собой и существующей культурной традицией, художественным текстом и культурным контекстом» [19]. При этом категория «текст» при этом понимается в расширительном толковании и по своему смыслу близка термину «артефакт или произведение искусства». В результате сложного полиструктурного диалога в искусстве происходит формирование новой культурной традиции, обогащение личностного культурного контекста, формирование эстетического ресурса вопрошающей личности.

Список источников:

1. Евченко Н.А., Березин С.В. Внутренний диалог «Я - Другое Я» как механизм развития личности // Известия Самарского НЦ РАН. 2011. Т. 13, № 2 (4). С. 858-862. URL: <https://elibrary.ru/pflfjt>
2. Гоген П. Дневник художника. - М.: Аст, 2021. - 320 с.
3. Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV-XVII веков. - М.: Изобразительное искусство, 1994. - С. 212-213.
4. Бубер М. Я и Ты - Квинтэссенция: философский альманах / под ред. В. И. Мудрагея. - М.: Наука, 1992. - 350 с.
5. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. - 544 с.
6. Выготский Л.С. Психология искусства. - М.: АСТ, 2019. - 480 с.
7. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Алетейя, 2023. - 586 с.
8. Бубер М. Два образа веры. - М.: Республика, 1995. - 380 с.
9. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. - М.: ВГИК, 2012. - 352 с.
10. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. - М.: Азбука-Аттикус, 2019. - 384 с.
11. Декер М. Клод Моне. - М.: Молодая гвардия, 2007. - 309 с.
12. Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1977. - 273 с.
13. Ван Гог В. Письма к брату Тео. - М.: Эксмо, 2023. - 384 с.
14. Шишкин И.И. Переписка. Дневник. Современники о художнике / сост, вступ. ст

и примеч. И.Н. Шуваловой. - Л., 1978.

15. Гришин М.В. «Японизм» рубежа XIX—XX века как общеевропейское культурное явление // Обсерватория культуры. 2015. № 2. С. 130-136. URL: <https://elibrary.ru/tufuhd>

16. Салиенко А.П. «Маргинальное» в искусстве 1920-х годов. Влияние или отсутствие Кандинского // Вестник культурологии. 2019. № 4 (91). С. 81-85. URL: <https://elibrary.ru/fieajb>

17. Шестак Я.М. Цифровизация художественного музея: хаб-концепция // Идеи и идеалы. 2019. Т. 11, № 4-2. С. 382-403. DOI: [10.17212/2075-0862-2019-11.4.2-382-403](https://doi.org/10.17212/2075-0862-2019-11.4.2-382-403)

18. Жуковский В.И. О природе художественного знания, художнике, его произведении и зрителе // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2015. № 3-2. С. 262-265. URL: <https://elibrary.ru/tmjtf>

19. Рягузова Е.В. Коммуникация личности с художественным текстом как «Заслуженным собеседником» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Акмеология образования. Психология развития. 2022. Т. 11, № 1 (41). С. 16-23. DOI: [10.18500/2304-9790-2022-11-1-16-23](https://doi.org/10.18500/2304-9790-2022-11-1-16-23)

References:

1. Evchenko N.A., Berezina S.V. Internal dialogue "I - Other I" as a mechanism of personality development. *Bulletin of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*, 2011, vol. 13, no. 2 (4), pp. 858-862. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/pflfjt>
2. Gogen P. *The Artist's Diary*. Moscow, Ast Publ., 2021. - 320 p. (In Russian).
3. Sokolov M.N. *Everyday images in Western European painting of the 15th-17th centuries*. Moscow, Fine Art Publ., 1994. pp. 212-213. (In Russian).
4. Buber M. *Me and You. Quintessence: philosophical almanac*. Moscow, Nauka Publ., 1992. 350. (In Russian).
5. Vasari G. *Biographies of the most famous painters, sculptors and architects*. Rostov-on-Don, Phoenix Publ., 1998. 544 p. (In Russian).
6. Vygotsky L.S. *Psychology of art*. Moscow, AST Publ., 2019. 480 p. (In Russian).
7. Bakhtin M.M. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Moscow, Aleteya Publ., 2023. 586 p. (In Russian).
8. Buber M. *Two images of faith*. Moscow, Respublika Publ., 1995. 380 p. (In Russian).
9. Sveshnikov A.V. Algorithms of compositional thinking in easel painting. Moscow, VGIK Publ., 2012. 352 p. (In Russian).
10. Petrov-Vodkin K. *Euclidean space*. Moscow, Azbuka-Atticus Publ., 2019. 384 p. (In Russian).
11. Decker M. *Claude Monet*. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2007. 309 p. (In Russian).
12. Surikov V.I. *Letters. Memories of the artist*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1977. 273 p. (In Russian).
13. Van Gogh V. *Letters to his brother Theo*. Moscow, Eksmo Publ., 2023. 384 p. (In Russian).
14. Shishkin I.I. *Correspondence. Diary. Contemporaries about the artist*. Leningrad, 1978. (In Russian).
15. Grishin M.V. "Japonism" at the turn of the 19th-20th centuries as a pan-European cultural phenomenon. *Observatory of Culture*, 2015, no. 2, pp. 130-136. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/tufuhd>
16. Salienko A.P. "Marginal" in the art of the 1920s. The influence or absence of

Kandinsky. *Bulletin of Cultural Studies*, 2019, no. 4 (91), pp. 81-85. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/fieajb>

17. Shestak Ya.M. Digitalization of the art museum: hub concept. *Ideas and Ideals*, 2019, vol. 11, no. 4-2, pp. 382-403. (In Russian). DOI: [10.17212/2075-0862-2019-11.4.2-382-403](https://doi.org/10.17212/2075-0862-2019-11.4.2-382-403)

18. Zhukovsky V.I. On the nature of artistic knowledge, the artist, his work and the viewer. *International Journal of Applied and Fundamental Research*, 2015, no. 3-2, pp. 262-265. (In Russian). URL: <https://elibrary.ru/tmjtf>

19. Ryaguzova E.V. Communication of a person with a literary text as a “Honored Interlocutor”. *Bulletin of the Saratov University. New series. Series: Acmeology of education. Developmental psychology*, 2022, vol. 11, no. 1 (41), pp. 16-23. (In Russian). DOI: [10.18500/2304-9790-2022-11-1-16-23](https://doi.org/10.18500/2304-9790-2022-11-1-16-23)

Submitted: 23 August 2024

Accepted: 24 September 2024

Published: 24 September 2024

