

А. А. Щербакова

ИНФОРМАЦИЯ В КОММУНИКАТИВНОМ КОНТАКТЕ И В ОБЩЕНИИ. ОПЫТ АНАЛИЗА

В статье анализируется феномен общения с точки зрения качества и особенностей функционирования информации в межсубъектных контактах. Такой подход дает возможность более глубокого теоретического обоснования понятия общение, что позволяет по-новому увидеть явления современной художественной культуры в их сложности, развитии и взаимодействии.

INFORMATION IN COMMUNICATIVE CONTACT AND INTERCOURSE.
EXPERIENCE OF ANALYSIS

The author of the article analyses the phenomenon of intercourse in terms of quality and peculiarities of information functioning in intersubjective contacts. This approach makes it possible to substantiate the concept "intercourse" more thoroughly, which allows us to reconsider phenomena of the contemporary art culture in their complexity, evolution and interaction.

Для ответа на вопрос: что такое общение и какое отношение данное явление имеет к художественно-творческой деятельности человека, автор полагает целесообразным сразу обозначить свое понимание терминов «коммуникация» и «общение». Такое желание продиктовано стремлением быть правильно понятым, тем более что во множестве публикаций, исследований, посвященных этой теме, встречаются высказывания, свидетельствующие о свободном, произвольном толковании этих понятий.

Употребление понятий «коммуникация» и «общение» как синонимов зачастую приводит к стиранию различий между этими понятиями, что не способствует точности изложения мысли.

Для ответа на поставленный вопрос можно пойти по пути анализа структуры каждой модели, или используя в качестве материала исследования информацию, взглянуть на вышеозначенные контакты изнутри.

Поскольку в обоих случаях (коммуникации и общении) именно информация является тем субстратом, который наполняет содержанием происходящие процессы, постольку обращение к ней, анализ ее преобразований в контексте происходящих событий в каждом контакте представляется плодотворным и результативным.

Но, избрав информацию в качестве объекта и «инструмента» исследования, присутствующего в названных контактах, необходимо сделать некоторое отступление для краткого, хотя бы фрагментарного обозначения эволюции научных представлений о данном феномене.

Наибольший интерес к информации, ее теоретическому осмыслению возник в связи с появлением и развитием кибернетики. Как показывает практика, все сферы жизни (и наука, и искусство, и философия, и производство) в той или иной мере оказались связаны с информацией.

Столь широкое использование информации, представленной в самых простых и сверхсложных системах, выполняющей множество разных функций, является тем фактором, который усложняет классификацию видов информации, затрудняет выработку ее научного определения.

В самом деле, что общего между запуском ракеты, картиной Ван Гога и спиралью ДНК? Ответ однозначен – присутствие информации. Но формы ее проявления, структура столь разные, что связать воедино такое разнообразие представляется сложной научной задачей.

Интерес к информации нарастал вместе с развитием кибернетики, электронных СМИ, телефона, телеграфа, печати и т. д., поэтому внимание к информации, носившей вначале научно-технический характер в течение короткого времени перешло в разряд неотложных научно-философских проблем.

И если Н. Винер – один из отцов кибернетики, оставил не очень серьезное определение: «Информация есть информация, а не материя и не энергия»¹, то последующие исследования и разработки внесли в него много нового и интересного.

Применение теорем К. Шеннона и А. Колмогорова к исследованию информации со временем выявило ограниченные воз-

возможности математических методов в описании живых систем связи.

Г. Паск в статье «Модель эволюции» сформулировал принцип, согласно которому метрическое понимание информации является недостаточным, и предложил рассматривать информацию не только в метрическом, но и в логическом аспекте².

В дальнейшем подход к информации был связан с концепцией отражения, как общем свойстве материи, в результате проблема информации превратилась в наиболее спорную философскую проблему, представленную как соотношение «материи, сознания и информации»³.

Среди множества публикаций на эту тему вызывает интерес определение А. Г. Волкова: «Информация – это научная абстракция, которой в

действительности соответствуют знаковые системы»⁴.

Такое определение, считает И. А. Хабаров⁵, позволяет сделать некоторые важные выводы, а именно: информация – материальный феномен, обладающий динамической пространственно-временной характеристикой; информация – компонент не только технических, социальных, но и биологических систем; информация и отражение – разные понятия; и наконец, информация и знание – не одно и то же. Информация не является знанием, пока она не декодирована⁶.

Проблема информации – проблема глобальная, и до сих пор не выработано ее единое определение. Учитывая это обстоятельство и то, что информация не является главным предметом исследования в настоящей работе, можно завершить обсуждение этого вопроса и привести определение, данное в философском энциклопедическом словаре⁷. «Информация (от *лат. informatio* – ознакомление, разъяснение, представление, понятие) – 1) сообщение, осведомление о положении дел, сведения о чем-либо, передаваемые людьми; 2) уменьшаемая, снимаемая неопределенность в результате получения сообщений; 3) сообще-

ние, неразрывно связанное с управлением, сигналы в единстве синтаксических, семантических и прагматических характеристик; 4) передача, отражение разнообразия в любых объектах и процессах (неживой и живой природы)».

Такое многоаспектное толкование информации подтверждает исключительную сложность данного феномена и наводит на мысль о незавершенности выработки определения, понятия.

И все же результаты научных исследований позволяют акцентировать некоторые моменты, важные для анализа и раскрытия понятий коммуникации и общения.

Так, большинство авторов определяют информацию, во-первых, как текст, сообщение, которое закодировано тем или иным образом, а во-вторых, как сообщение, которое должно быть носителем содержания и заключать в себе возможность адекватного декодирования. При этом необходимо, чтобы оно отвечало требованиям избранной знаковой системы (кода).

Если сравнить информацию, ориентированную на коммуникацию, с информацией для общения (особенно художественного общения), то нетрудно заметить их качественное отличие: в одном случае – точность и ясность мысли, единственность ее трактовки, в другом – отсутствие четкости, множественность трактовок, возможна проблема с декодированием.

Отсюда следует, что информация в коммуникативном контакте достигает адресата в полном (или почти полном) объеме. Объем же художественной информации, достигший адресата, представляется непредсказуемым, носит вероятностный характер, так как процесс декодирования в этом случае гораздо более свободен, не связан жестко с какой-либо унифицированной знаковой системой и предполагает у адресата наличие специального опыта и необходимого духовного уровня развития.

Коммуникация – это передача сообщения, информации от одного субъекта к дру-

гому без изменений и искажений. Структура сообщения должна быть предметно-смысловой, легко воспринимаемой получателем и не допускающей множественности трактовок. Информация, не встречая каких-либо препятствий, легко движется от адресанта к адресату, в одном направлении, при этом возможно ее уменьшение.

Общение – это межсубъектное взаимодействие. Смысл общения – получение новой информации, ее увеличение, приращение в результате сотворческого контакта субъектов.

В отличие от коммуникации, где информация сохраняется в неизменном виде, при общении она непрерывно меняется. И эта готовность, расположенность участников общения к ее изменению является важной составляющей в структуре общения. Информация движется в разных направлениях, ее количество возрастает. Здесь тоже два участника, но происходящие процессы неизмеримо усложнились.

Для того чтобы процесс общения состоялся, информация должна отвечать следующим требованиям:

1) быть содержательной, т.е. обладать идеально-духовным смыслом, быть открытой для сотворческого контакта;

2) стимулировать у воспринимающего субъекта мыслительный процесс и вызывать эффект адекватного эмоционального и эстетического переживания;

3) текст информации, а также способ передачи содержания сообщения должен отвечать духовным ценностным критериям субъектов общения;

4) процесс прочтения, декодирование «текста» информации не должен содержать излишние трудности.

Общение – это сложный процесс обмена, переработки и получения новой информации. Здесь встречаются, взаимодействуют, вступают в диалог информационные потоки, выстраиваются ассоциативные цепочки, привлекается дополнительный материал из оперативной и долговременной памяти.

Для предметного и детального осмысления понятия «художественное общение» напомним, что объектом исследования является образно-художественная, а не понятийно-смысловая информация, которая и определяет характер этого процесса.

Понятийно-смысловая информация, как правило, предлагает выбор из нескольких постулатов, решений, умозаключений одного, наиболее убедительного, наиболее логически обоснованного. После того как выбор сделан, остальные варианты исключаются, а оставшийся рассматривается с новых позиций, снова анализируется, изучается возможность включения в новый контекст, для построения новых и новых блоков информации.

Процесс общения, в котором участвует образно-художественная информация, несравнимо сложнее, многообразней, непредсказуемей, чем описанный выше – с понятийно-смысловым материалом.

Сложность процесса художественного общения заключена не только в структуре, но и в процессуальном отношении – многообразии связей и свободе движения информации. Это может быть жестко организованная структура, парадоксальное соединение несочетаемого, а может быть просто спонтанным потоком сознания, и поскольку это информация художественная, она стимулирует, активизирует работу воображения, фантазии – естественных и необходимых компонентов творческого процесса.

Здесь возможна ситуация, когда в результате сопряжения двух потоков информации возникает третий, как закономерный результат творческого усвоения двух предыдущих. Так, в кино, за счет соединения (монтажа) нескольких изобразительных планов, их специального подбора можно получить дополнительную информацию, которая в изображении отсутствует. (В таких случаях кинематографисты говорят, что в результате сложения двух единиц получается три: $1+1=3$.) Описывая художественное общение, которое является слож-

ным, скрытым, автор далек от мысли, что ему удастся детальное и полное отображение происходящих сложных психических процессов. Предложенная картина – попытка смоделировать отдельные моменты движения психики, которые не являются результатом прямого исследования, а выведены из косвенных наблюдений.

По завершении акта общения происходит закрепление в сознании новой информации. При этом необходимо отметить, что информация авербальная (например, музыкальное инструментальное произведение или скульптура) не переводится перцепиентом в вербальную – такой перевод непременно упростил, а значит, исказил бы смысл, содержание услышанного (увиденного) произведения.

Общение многолико, а способы его проявления многообразны, художественное общение всего лишь часть такого емкого понятия, каким является общение.

Общение предполагает, как правило взаимодействие реальных субъектов в противоположность художественному общению, где, как правило один из участников квази-субъект – в подавляющем большинстве случаев художественное общение – это общение с художественным произведением. Квази-субъект – это объект, обладающий субъектной информацией.

В этой роли выступает художественное произведение. Восприятие произведения не является пассивным усвоением его содержания, смысла (подобно процессу коммуникации) – напротив, это работа воображения, фантазии, включающих художественный и нехудожественный опыт, достраивающих получаемую информацию в деталях и в целом.

Таким образом, восприятие художественного произведения в психологическом отношении чрезвычайно сложно⁸.

Для возможно более полного рассмотрения процесса общения представляется целесообразным сравнить механизм действия этого феномена в разных ситуациях, а именно: при контакте с произведением,

относящимся к сфере высокого искусства, с произведением экспериментальным, а также с продукцией массовой культуры. Но прежде чем перейти к анализу общения с произведением, относящимся к сфере высокого искусства, необходимо ответить на вопрос: какими качествами должно быть наделено произведение, чтобы быть отнесенным к этой категории?

Отвечая на этот вопрос можно перечислить множество характеристик, присущих произведениям сферы высокого искусства, как-то: содержательность, духовность, обращенность к человеку и т. д. и т. п., а можно определить эту сферу одной обобщающей мыслью: произведения могут быть отнесены к категории высокого искусства, если они причастны к традиционным гуманистическим ценностям. Такой подход позволяет объединить в один блок классику и современное искусство, не закрывая доступ к этим всеобщим ценностям экспериментальному произведению и (гипотетически) продукции массовой культуры.

Попробуем на конкретных примерах раскрыть картину общения с музыкальным произведением. В качестве материала возьмем «Озорные частушки» для оркестра Р. Щедрина, которые по всем параметрам соответствуют высокому искусству.

Любой слушатель прекрасно знает жанр частушки, знает, что это не инструментальный, а вокально-инструментальный или просто вокальный жанр. И главная составляющая частушки – текст, слово. Чем более хлесткий текст, тем больший успех у слушателей, тем живее реакция. И если убрать текст, частушка исчезает. Но именно так поступает композитор, и здесь начинается самое интересное...

Центральный эпизод, где звучит основная тема, подан подчеркнуто комично. Мы слышим нелепые, нескладные басы, примитивную гармонию, состоящую из двух функций (тоника и доминанта), и высокую (напряженный высокий регистр) трубу, имитирующую своим речитативом солиста. В результате мы получаем яркую зари-

совку с натуры. Отсутствие текста позволяет слушателю в полной мере услышать все музыкальные компоненты, из которых «сделана» частушка и на которые обычно не обращают внимание.

Нельзя не оценить комический эффект использования речитатива в инструментальном виде. Повторяемость звуков в вокальном речитативе оправдана тем, что на каждый звук ложится новый слог (или слово) — здесь же этого не происходит, хотя экспрессия, торопливость, имитация захлебывающейся речи на повторяющемся звуке, создают эффект звучащего текста.

Здесь скрыта еще одна изюминка психологического свойства. Дело в том, что автор, лишая нас текста, в то же время очень точно передает характер текста, который мог бы быть, но которого нет.

И этого оказывается достаточно для того, чтобы дофантазировать (в самых общих чертах) отсутствующий текст — тем более, что фантазия слушателя ничем не ограничена.

Р. Щедрин не случайно обратился к частушке. Этот жанр ему близок и очень любим. Композитор предлагает слушателю изысканное сочетание «простоватости», «наивности» и изощренной композиторской техники, спрятанной в эту самую простоту, но так, что в результате невозможно устоять перед обаянием, темпераментом и неповторимой красотой созданного образа.

Неслучайно выбран и жанр сочинения — концерт для оркестра. Только человек, слышавший пение частушек на природе (в деревне), смог в чередовании солистов-исполнителей частушек услышать своеобразную состязательность, характерную для жанра инструментального концерта.

Все сказанное выше лишь малая часть информации, которой наполнено общение с художественным образом «Озорных частушек».

Материал искусства — слово, краски, движение или звук — вносит свои особенности в способ отражения реалий жизни.

В случае если это происходит в изобразительных видах искусства, то в процессе восприятия произведения совершенно логично сравнение впечатлений от реального, конкретного предметного объекта и его воплощения.

Такая ситуация возможна не во всех искусствах. При восприятии музыкального произведения мы подсознательно сравниваем художественный образ, который нам предлагает автор, и свой собственный, по смыслу или каким-то параметрам аналогичный или близкий авторскому, который в свернутом виде хранит наша память, подсознание. То есть сопоставляются два (как минимум) идеальных концепта художественного образа, предложенный композитором и образ мира мыслей и чувств реципиента.

Такое сопоставление носит характер глубинного воздействия на психические структуры и отличается необычайной легкостью процесса движения, изменчивости, вариативности.

Круг общения раздвигает эмоциональная ассоциативная память, основанная на музыкальном опыте, тезаурусе слушателя. Так, к примеру, воспринимая тему любви из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» слушатель не будет трансформировать этот образ в нечто визуальное или вербальное — скорее всего, он обратит свое внимание к собственной памяти, чтобы установить слышал ли он музыку образно близкую новой. Возможно, он вспомнит увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта» П. Чайковского, «Грезы любви» Ф. Листа, «На крыльях песни» Ф. Мендельсона и т. д. Таким образом, мы получаем ряд произведений, близких по смыслу и разных по художественному решению. При сопоставлении новой «прокофьевской» художественной (музыкальной) информации слушатель устанавливает, что она, обладая рядом непривычных языковых новшеств, в то же время предстает как яркий художественный образ любви, а потому вписывается по эмоциональному воздействию в наш со-

держательно-смысловой ряд. Более того, именно благодаря индивидуальным особенностям языка, его новизне, мастерству автора, новая информация обретает уникальность, своеобразие, привлекательность (субъектные свойства) и с полным правом может занять свое место в художественном багаже слушателя.

Более детальное и глубокое знакомство с произведением – следующий этап, когда слушатель *множественно* обращается к музыкальному тексту, вслушивается в него.

Сердцевина художественного общения – переработка, творческое освоение новой информации.

Этот процесс затрагивает глубины сознания, осуществляется как мысленное интонирование, когда интонационная последовательность в каждый данный момент вызывает ту или иную психологическую реакцию, в результате образуя параллельную эмоционально-образную логическую структуру. Осознание, вчувствование логики сцепления звеньев этой цепи, по сути, не что иное, как процесс формирования художественного качества информации, в результате осмысления которого и образуется новая информация.

Из вышесказанного следует, что художественная информация – сообщение, в котором избранная знаковая система образует образно-смысловой текст в целом и каждый элемент которого, будучи наделен эстетическим свойством, вызывает эмоциональную реакцию, стимулируя акт сотворчества.

Сразу необходимо подчеркнуть, что художественное общение не получение сообщения, а сотворческий акт в процессе восприятия художественной информации, в результате которого вырабатывается новая информация.

Рассмотрим другой случай – особенности общения с музыкальным произведением, относящимся к экспериментальной сфере. К ней мы относим произведения, в которых обновление музыкального языка, формы, технологии, а также включение

внемузыкальных средств выразительности (техника мультимедиа) является одной из важных побудительных причин создания произведения. Если музыка экспериментальная, т. е. связи с предшествующим художественным опытом минимальны или вообще отсутствуют, то для получения информации (ее осмысления) требуется совершенно иной подход, иной инструментарий.

Сразу заметим, что в этом случае творческая инициатива, активность реципиента является решающим фактором в получении новой информации, а потому важнейшее значение имеет основательная музыкальная подготовка, слушательский опыт и широкая эрудиция.

В случае контакта с произведением экспериментальным, субъект общения использует различные приемы освоения, декодирования, анализа, не исключая традиционного внимания к интонационному языку сочинения. Но главное здесь в том, что источник новой информации не всегда произведение, а иногда контекст, который подразумевает автор (о котором должен догадываться слушатель), связи с которым и составляют смысл сочинения. Это может быть скрытая концепция, зашифрованная структура, игра в аллюзии и т. д.

В первом случае мы получаем информацию, имеющую интонационно-логическую структуру, обращенную к *эмоционально-духовной* сфере человека, освоение которой вызывает эстетический резонанс.

Во втором случае информация в значительной степени ориентирована на *интеллектуальную, рациональную* сферу сознания. При этом нередко поле воздействия ограничено территорией рационального, а эмоциональный эффект, если он возникает, является следствием предшествующей интеллектуальной «работы».

Следует отметить также тенденцию к включению и увеличению вербального компонента, что не только неизбежно, но вполне естественно и необходимо при использовании информации в какой-то мере

рациональной. В целом в экспериментальной сфере количество информации в произведении, как правило, возрастает, но это никоим образом не связано с интенсивностью общения, которое при обилии информации может быть минимальным или вообще нулевым. Такая ситуация только, на первый взгляд, кажется парадоксальной, на самом деле объяснение очень простое — *качество (а не количество) информации определяет вид контакта — коммуникацию или общение.*

Обратимся к примерам:

Композиция для симфонического оркестра Р. Рудицы «Прощание с Вивальди». Само название композиции Романа Рудицы «Прощание с Вивальди» обращает наше внимание на имя итальянского композитора XVII в., и слушатель вправе ожидать появления в сочинении фрагментов, цитат из его произведений или вариаций на музыку великого итальянца, которые по сложившейся традиции призваны образовывать историко-стилевые параллели, арки, но этого не происходит. В сочинении Р. Рудицы музыка А. Вивальди вообще отсутствует.

Мы слышим «монолог» автора, речь которого современна и свободна от признаков принадлежности к какой-либо школе. Тон высказывания спокойный, серьезный, интонационное и тембровое разнообразие обогащает речь — автор уверенно ведет нас за собой, ведет до конца. И возникает вопрос: причем здесь Вивальди? Конечно, опытный слушатель догадается, что автор привлекает имя Вивальди (композитора!!) для того, чтобы образовать скрытый параллелизм смысловых аллюзий между своей, реально прозвучавшей музыкой, и музыкой Вивальди (мысленно проинтонированной), которую слушатель должен хорошо знать. И если слушатель готов пойти навстречу автору, начинается главное — процесс общения.

Музыка Р. Рудицы и некий суммарный образ музыки Вивальди предстает в сознании слушателя двумя континуальными па-

раллелями, которые взаимодействуют между собой, порождая множество локальных смыслов.

В этом поле пересекающихся семантических связей как итог, снимающий смысловое напряжение, возникает новая информация — информация сугубо индивидуальная, непредсказуемая и неисчерпаемая. Мы, разумеется, не ставим перед собой задачу дать детальное объективное описание происходящего в сознании субъекта процесса, так как это просто невозможно. Поэтому предложенная модель контакта слушателя с произведением всего лишь одна из бесчисленного множества потенциально возможных.

Обращение композитора к фигуре А. Вивальди, с его ярким, солнечным стилем, уже давно обретшим символический смысл, представляется оправданным и плодотворным. Кроме того, временная дистанция, разделяющая творчество Р. Рудицы и А. Вивальди позволяет слушателю вести мысленный диалог со Временем и о Времени. Так, к примеру, возможно сравнение стилистик музыкального языка того и другого композитора, ностальгия по простоте и ясности музыкальной речи или тревога за будущее музыкального искусства и т. д.

Сочинение С. Губайдулиной «Офферториум» (концерт для скрипки с оркестром), в полной мере относящееся к сфере экспериментальной, интересно конструктивной изобретательностью. Цитируя тему прусского короля Фридриха II, автор вносит дополнительный материал, увеличивая содержательность, раскрывая заложенную в ней информативность. В процессе развития тема неуклонно уменьшается, что приводит ее к полному исчезновению. Как отмечает С. Лаврова, «В основе композиционного принципа концерта лежит принцип логогрифа — усечение темы И. С. Баха с конца. Тема исчезает, но затем возрождается в ракоходном варианте»⁹. Речь здесь идет о теме И. С. Баха из «Музыкального приношения».

Оба приведенных примера показывают нам наличие большого, даже избыточного количества информации. В то же время легко заметить, что качественно она разнородна: кроме художественной присутствует познавательно-смысловая составляющая — основной массив текста. Поэтому говорить здесь о характере общения можно только, учитывая природу информации. И хотя познавательная информация может в некоторых случаях обладать качествами художественного воздействия — это не является определяющим моментом.

Итак, произведения, относящиеся к экспериментальной сфере рассчитаны на контакт с реципиентом, который можно обозначить как общение с включением элементов коммуникации, но не исключающее возможности художественного общения.

Экспериментальный блок отличается большой подвижностью — произведения в нем не задерживаются надолго. Объясняется это двояко.

Вариант I. Произведение со временем раскрывает себя как высокохудожественное сочинение, а новизна, невольно скрывающая его достоинства, теряет свою актуальность и приоритетом становится эстетическая привлекательность. В результате произведение покидает экспериментальную сферу, чтобы занять место в массиве высокого искусства.

Вариант II. Если в произведении отсутствует художественная информация, что обнаруживается, когда время стирает новизну, которая способна в какой-то степени камуфлировать ее отсутствие, сочинение исчезает, как непригодное для общения.

Коммуникативное сообщение позволяет получить представление о количестве информации, в силу ее определенности и однозначности. Художественная информация не дает такой возможности.

Количество художественной информации, получаемой от произведения искусства, не имеет числового выражения, более

того, величина ее меняется в зависимости от текста произведения, его интерпретации и воспринимающего субъекта.

Казалось бы, каждое произведение имеет четко зафиксированный текст, свой сложившийся исполнительский стереотип и поэтому при каждом воспроизведении мы должны получать один и тот же неизменный, стабильный результат. Но этого не происходит, так как каждый талантливый интерпретатор, раскрывая художественный смысл сочинения, совершенно естественно вносит свое личностное понимание текста, тем самым предлагая свою, индивидуально окрашенную, а значит, новую информацию.

Процесс восприятия сочинения слушателем также индивидуален — его течение определяется накопленным реципиентом опытом освоения данного художественного стиля, навыками декодирования, ценностным подходом. Количество информации, получаемой слушателем, весьма различно, связано с его индивидуальными особенностями.

Сфера экспериментальной музыки занимая скромное место в панораме концертной жизни, не определяя магистральные направления дальнейшей эволюции музыкального искусства, в то же время, чутко реагирует на все новации, связанные с духовной и материальной жизнью общества, предлагая все новые и новые идеи, принципы, решения, отражающие реалии современного мира.

Так, глобальное развитие информационных технологий нашло отражение во множестве опусов, где информация передается одновременно по нескольким каналам и на разных уровнях (Б. Вербер. «Империю ангелов»).

Сюда же можно отнести и появление техники мультимедиа, использующей самые неожиданные «средства выразительности» из внемузыкальной сферы (С. Левковская. «Уходя в весну»). Так, алеаторика в музыке своеобразно преломляет идеи синергетики. Новое восприятие времени (до-

декафонная техника) отсылает нас к теории относительности А. Эйнштейна.

Завершая рассмотрение блока экспериментального искусства, мы можем сделать вывод, что, несмотря на множество поисковых усилий, смелых решений, активное участие фантазии, полезная отдача в зоне эксперимента, в виде *художественной* информации, несоизмерима мала.

Массовая культура, в широком смысле индустрия развлечений, непосредственно связанная с рынком, занимает в жизни современного общества центральное положение.

Продукция этой сферы ориентирована на потребителя с весьма скромными «духовными» потребностями и конформистским сознанием.

Можно сказать, что отсутствие содержательности в сфере искусства свидетельствует об отсутствии в ней информации, а отсутствие информации делает невозможным процесс общения.

Востребованность этой продукции объяснима не только дефицитом духовной культуры, художественного опыта, но и воздействием специальных компонентов, как то — интерактивная подача материала, параллельное сочетание реальности и мифа, игра в абсурд, порнография, но главное — легкость усвоения и детективная занимательность.

В музыкальной продукции такими привлекательными составляющими являются ритм, выведенный на первый план, и всевозможные остинато.

Мелодия — один из основных компонентов музыкальной речи, важнейший источник музыкальной информации теряет свое значение или просто исчезает за ненужностью. Оставшиеся компоненты (ритм, фактура, гармония) работают как биораздражители, биостимуляторы. В результате музыка освобождается от таких присущих ей качеств, как образность, содержательность, духовность. Ее назначением становится не передача художественной информации (которой нет), а приведение

слушателя в то или иное состояние (суггестивное воздействие).

Нетрудно заметить, что набор «спецсредств» в значительной мере взят из экспериментальной сферы, так как именно там больше всего нового, неизвестного, загадочно-современного, что делает товар внешне привлекательным. Но справедливости ради, следует заметить, что экспериментаторы (большинство) в противоположность рыночникам обращаются к новым технологиям, техникам из желания действительно найти новое художественное содержание, расширить границы уже достигнутого.

Апологеты масскульта, являясь горячими и искренними защитниками такого товара, выдвигают аргументы: «Людам нужна музыка для отдыха, для танцев, для ресторана и вообще для создания звукового комфорта» (так называемые музыкальные обои), т. е. произведения пусть маловыразительные, даже ремесленные, но действующие эмоционально и доставляющие удовольствие.

Да, это так, но... Не надо путать высокое, художественное, содержательное и примитивное, пошлое, бездуховное, не отличая одно от другого. Полагая, что любая музыка (картина, фильм, книга) — духовная пища, человек, отдающий предпочтение продукции массовой культуры, лишает себя возможности верной ориентации.

Если попытаться обнаружить в сфере масскульта процесс, адекватный общению в сфере высокого (или экспериментального) искусства, и взглянуть на него с точки зрения информационного обеспечения, как мы это делали до сих пор, то увидим много неожиданного. Так, информация в привычном понимании как носитель смысла, как логически организованная образная последовательность — просто отсутствует, а это означает невозможность процесса общения.

Завершая разговор о коммуникации, общении и художественном общении можно сделать следующие выводы:

1. Характер информации позволяет определить принадлежность контакта к ряду коммуникации или общения (художественного общения).

2. Общение, как и художественное общение, невозможно при отсутствии информации, ее недостаточности или низком художественном уровне, а также неразвитом интеллекте, и дефиците художественного опыта реципиента.

3. Границы между коммуникацией и общением (художественным общением) условны и подвижны — их определяет характер информации. Поэтому в одном контакте возможно совмещение в любых пропорциях информации, относящейся к общению и коммуникации, общению и художественному общению, что порождает *смешанный* тип контакта. Практика демонстрирует многообразие смешанных контактных типов, которые встречаются гораздо чаще, чем «чистые», монокачественные.

4. Информация многообразна, но вполне допускает деление на 2 части: семантическую и художественную¹⁰.

Пользуясь терминологией А. Моля, определим дифференцированно обе части. *Семантическая информация — сообщение, организованное с помощью избранной знаковой системы таким образом, чтобы быть носителем смысла. Художественная информация — сообщение, в котором текст в целом и каждый отдельный его элемент, будучи наделен эстетическим качеством, вызывает эмоциональную реакцию, стимулируя акт сотворчества.* При таком подходе совершенно очевидно, что информация семантическая предназначена для коммуникации, которую можно определить как передачу информации от одного субъекта (объекта) к другому субъекту (объекту) без изменений и искажений. Столь же закономерно художественная информация занимает свое место в определении художественного общения.

Художественное общение — специфическая форма межсубъектного взаимодействия, сотворческий акт, в котором в результате восприятия, обмена и переработки художественной информации возникает новая информация.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Винер Н. Кибернетика. — М., 1968. — С. 201.

² Паск Г. Модель эволюции // Принципы самоорганизации. — М., 1966.

³ Дубровский Д. И. Информация, сознание, мозг. — М., 1980.

⁴ Волков А. П., Хабаров И. А. Семиотика и общество // Материалы научного семинара «Семиотика средств массовой коммуникации». — М., 1973. — С. 25.

⁵ Хабаров И. А. Философские проблемы семиотики. — М.: Высшая школа, 1978.

⁶ Яглом А. М. Вероятность и информация // Яглом А. М., Яглом И. М. — М. 2006; Чернавский Д. С. Синергетика и информация: Динамическая теория информации // Чернавский Д. С. — М., 2004.

⁷ Философский энциклопедический словарь. — М., 1989. — С. 222.

⁸ Goldschmidt H. Musikverstehen als Postulat // Goldschmidt H. Um die Sache der Musik. — Leipzig, 1976.

⁹ Лаврова С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов. — СПб., 2004. — С. 85.

¹⁰ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. — М., 1966. — С. 207–208.