

П. Волкова

ДИАЛОГ СОЗНАНИЙ В АСПЕКТЕ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА: ВЕРБАЛЬНОЕ И НЕВЕРБАЛЬНОЕ

Статья посвящена диалогу рационального и иррационального как одному из базовых принципов полноценной жизнедеятельности сознания мыслеречевого субъекта. Отталкиваясь от традиций отечественной гуманитарной науки (М.М. Бахтин, Я.Э. Голосовкер, А.Ф. Лосев), автор ставит в центр статьи осмысление художественного творения как опыт философии искусства. Аргументируя мысль, согласно которой целостность психической жизни субъекта определяется единством рационального и иррационального как единством дискретного и континуального, вербального и невербального, автор обращается к картине П. Клее «Натюрморт» и композиции А. Пьяццоллы «Libertango».

Ключевые слова: диалог, индивидуальная концептуальная система, невербальные концепты, вербальные концепты, философия, живопись, музыка.

На сегодняшний день, когда попытки дискредитировать предметы гуманитарного цикла в рамках средней и высшей школы все более очевидны, становится важным подчеркнуть особую роль культуры в жизни каждого конкретного человека. Речь в данном случае идет не столько о получении определенного объема знаний, вбирающего в себя сведения о том или ином мировом шедевре либо истории становления той или иной цивилизации, сколько о формировании особой культуры мышления как способности осознавать связь всего со всем. Другими словами, в противоположность доминирующей на протяжении XX–XXI вв. так называемой мозаичной культуре (А. Моль), необходимо вновь обратиться к целостной картине мира речевого субъекта, знаком которой является единство рационального и иррационального, дискретного и континуального, вербального и невербального, познавательного и этического.

Как правило, подобный опыт решается в пространстве философии искусства, что полностью отвечает традициям отечественного гуманитарного знания, в котором связь искусства и философии была весьма органичной. Не случайно поэтому один из ярчайших мыслителей начала XX века Я.Э. Голосовкер в работе «Имагинативный абсолюте» писал о том, что философия и искусство являют собой единую область знания с той лишь оговоркой, что в противоположность философии, которая призвана актуализировать *смыслообразы*, искусство делает ставку на *смыслообразы*. В данном контексте весьма показательны труды А.Ф. Лосева. В частности, сквозной линией таких работ ученого, как «Философия имени», «Философия числа», «Диалектика художественной формы», «Музыка как предмет логики», проходит мысль о том, что философия, математика и музыка предстают как нечто единое. Аналогичным образом в исследованиях М.М. Бахтина проблема материала, содержания и формы решается в опоре на поэзию и литературу. Примечательно, что выявленные отечественным ученым связи и взаимозависимости актуализируются в рамках диалогической концепции гуманитарного знания, где собственно диалог предстает как опыт согласования противоречий, обеспечивающий гармоничное сосуществование данного и созданного, текста и контекста, познавательного и этического, вербального и невербального, дискретного и континуального. При этом реализация искомой способности – имеется в виду способность осознавать связь всего со всем – осуществляется посредством искусства ведения диалога, складывающегося на разных, но взаимно обуславливающих друг друга этапах.

Диалог вербального и невербального можем наблюдать как специфическую принадлежность музыкального языка средств выразительности. Ряд музыкальных жанров «простирается» от полностью невербальных (инструментальная музыка, например) до синтетических –

вербально-невербальных (камерно-вокальная музыка, хоровая музыка, опера). Таким образом, можем увидеть местоположение музыки в континуальной «шкале», ведущей от невербального к вербальному.

Последовательность элементов подобной шкалы может быть представлена следующим образом:

- взаимодействие, осуществляемое между невербальными концептами (перевод визуальной информации в аудиальную, аудиальной в кинестетическую и т.п.);
- взаимодействие, складывающееся между невербальными и вербальными концептами (опыт кодирования невербальных концептов вербальными);
- взаимодействие, реализуемое посредством вербальных концептов (разговор двух или более лиц);
- диалог сознаний как, с одной стороны, диалог вербального и невербального, с другой – диалог невербального и вербального.

Остановимся поочередно на каждом из обозначенных типов.

Взаимодействие, осуществляемое между невербальными концептами

Специально подчеркнем, что взаимодействие между невербальными концептами актуализируется в процессе становления индивидуальной концептуальной системы языкового носителя, поскольку образование невербальных концептов и фактически, и логически предшествует образованию концептов вербальных¹. По сути, речь идет о формировании информационной системы каждого конкретного человека. Знаменательным здесь оказывается то обстоятельство, что невербальный характер базовых для индивидуальной концептуальной системы элементов не отменяет их интеллектуальный статус. Дело в том, что идущий извне информационный поток, который проникает в концептуальную систему посредством невербальных каналов восприятия на уровне совокупности ощущений, перерабатывается невербальными концептами, вследствие чего совокупность ощущений сменяется отдельностью впечатлений. Другими словами, в зависимости от доминирующей модальности, информация, поступающая, например, посредством визуального канала восприятия (осенние листья), «перевыражается» в информацию аудиальную («Осенняя песнь» П.И. Чайковского) и т.п.

Взаимодействие, складывающееся между невербальными и вербальными концептами

Следующим моментом в становлении индивидуальной концептуальной системы языкового носителя, или, что то же, – информационной системы каждого конкретного человека – становится образование вербальных концептов. Последние призваны кодировать невербальный опыт и манипулировать им посредством манипулирования вербальными концептами. При этом слово оказывается заведомо ущербнее того невербального опыта, который оно кодирует: вспомним строки стихотворения Ф. Тютчева «Selentium»: «Мысль изреченная есть ложь». Тем не менее, вне отмеченного взаимодействия, складывающегося между невербальными и вербальными элементами индивидуальной концептуальной системы, мы были бы лишены возможности делиться своими переживаниями с окружающими нас людьми.

Взаимодействие, реализуемое посредством вербальных концептов

Накапливая со временем определенный словарный запас, мы в состоянии непрестанно пополнять его за счет чтения газет, книг, просмотра всевозможных теле- и радиопередач, в том числе посредством обмена информацией с другими людьми. Поскольку прежде неизвестные нам факты и события мы пересказываем по-своему, будучи неспособны слово в слово запомнить то, что поступает к нам из окружающей нас действительности, мы, по сути, заменяем одни слова другими, осуществляя взаимообмен тех или иных значений. Именно такой взаимообмен с

¹ Подробнее по данному вопросу см.: [7].

неизбежностью приводит к трансформации полученной информации вплоть до дезинформации. Как правило, подобное положение дел складывается по той простой причине, что мы не столько сами переживаем тот невербальный опыт, который подвергается кодированию, сколько воспроизводим чужую информацию, тем самым отдаляясь от подлинного события. В трудах французских мыслителей Ги Дебора и Ж. Бодрийяра реализуемое исключительно на уровне вербальных элементов индивидуальной концептуальной системы языкового носителя взаимодействие получает название симулякра, т.е. имитации подлинности.

Диалог сознаний

Для того чтобы уходить от необходимости выдавать чужой, подвергнутый кодированию, опыт за свой или, что то же, – избегать «равнодушных значений» (А.Н. Леонтьев), продвигаясь навстречу личностным смыслам, каждый из нас должен осознавать важность диалога сознаний. Как правило, такой диалог разворачивается, с одной стороны, между вербальными и невербальными концептами, с другой – между концептами невербальными и вербальными. Важно заметить, что диалог сознаний принципиально отличается от рассмотренного выше взаимодействия невербальных и вербальных элементов индивидуальной концептуальной системы, поскольку в первом случае речь идет не об автоматическом, обусловленном природой процессе, но об опыте согласования противоречий. Примечательно, что требующие согласования противоречия обусловлены разностью невербальных и вербальных элементов индивидуальной концептуальной системы или иначе – их релевантной несовместимостью.

Соответственно, когда речь идет об осознанном снятии имманентно присущего элементам индивидуальной концептуальной системы противоречия, необходимо действовать противоположно природе. Другими словами, если возникновение системы связывается с образованием невербальных концептов, которые потом кодируются концептами вербальными, то в ситуации, исключающей необходимость слепо следовать природе, необходимо сначала вербальные концепты декодировать невербальными и только потом – кодировать последние посредством слова. Подобные шаги необходимо предпринимать именно потому, что таким образом мы получаем возможность кодировать исключительно свой собственный невербальный опыт, добровольно отказываясь от необходимости пользоваться тем, что нам не принадлежит. Не случайно уход от «равнодушных значений» с неизбежностью актуализирует для нас личностные смыслы, выступающие в качестве противоядия любой имитации.

По сути, этот осуществляемый внутри индивидуальной концептуальной системы диалог оказывается в основании внешнего диалога, складывающегося вокруг самых разных текстов культуры. В качестве примера обратимся к картине П. Клее «Натюрморт» (рис. 1), взяв в качестве эпиграфа следующие слова Вирджинии Вульф: «Душа повсюду отбрасывает свой свет и свои тени, материальное обращает в пустоту, а воздушному придает материальность. Ясный день наполняет грезами, колеблема призраками не меньше, чем реальностью, и в смертную минуту занимается пустяками» [цит. по: 2. С. 17].

Жанр натюрморта предполагает изображение неодушевленных предметов – это мир мертвой природы, которая интересна художнику своей безмолвной неподвижностью. Одухо-

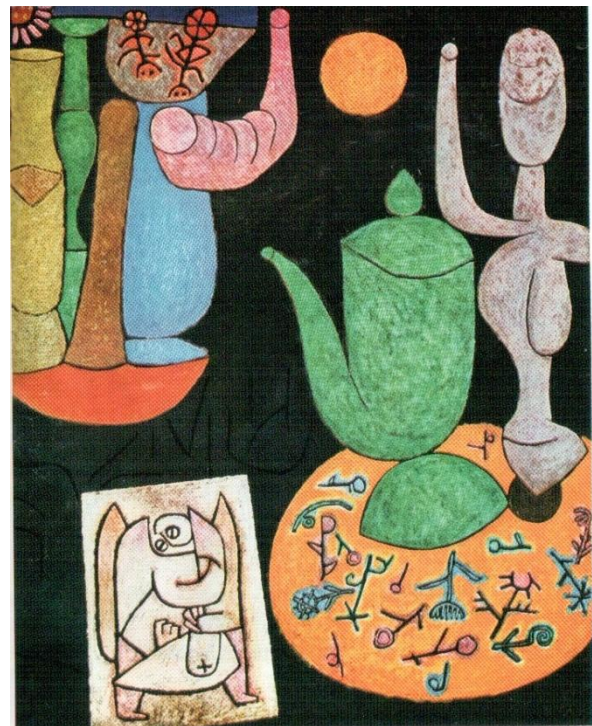


Рис. 1. Пауль Клее. «Натюрморт»

творяющая все, к чему ни прикоснется, кисть мастера способна показать этот другой мир в полноте своего небытия, которое остается таковым лишь для непосвященных. Изображая предметы обихода, кухонную утварь и многое другое из окружающих человека предметов, художник словно говорит нам: «Давайте не будем брать на веру, что жизнь проявляется только в том, что принято считать большим, чем в том, что принято считать малым» [цит. по: 2. С. 19]. И разве всякое малое при этом не оказывается неотъемлемой частью чего-то большого?

В «Натюрморте», написанном в 1940 году, симметрия холста задана одновременно как соотношением цвета, так и расположенными на черном фоне в левом верхнем и правом нижнем углах картины предметами, в числе которых всевозможные сосуды: вазы, чайники, кувшины, кухонный топорик, предназначенный, по-видимому, для рубки овощей, и поднос. Помимо них, отделяя одно от другого, на холсте изображены желтая луна и прямоугольная, повторяющая форму самого холста, на котором написан натюрморт, «открытка». Ее наличие позволяет говорить о ситуации «картины в картине» – не случайно в одном из альбомов П. Клее «открытка» размещена на отдельном листе: будучи лишь фрагментом рассматриваемого натюрморта [8. С. 54], она выступает здесь в значении «целого» (рис. 2).



Рис. 2. Фрагмент картины Пауля Клее «Натюрморт»

Первоочередной интерес именно к этой детали картины обусловлен для нас тем, что, как нам кажется, объединенные пространством холста предметы и это своеобразное «светлое пятно» на черном фоне объясняют одно другое. Речь в данном случае идет о герменевтическом круге Ф. Шлейермахера. Попытаемся аргументировать представленную позицию.

Достоверно известно, что «единственным постоянным пристрастием Клее была линия, которую он наделял собственным смыслом и надприродными свойствами» [8. С. 57]. Вероятно, именно линия оказалась точкой схождения интересов П. Клее и В. Кандинского, встретившихся в Баухаузе¹. Достаточно вспомнить, что знакомство художников состоялось в 1922 году, уже были написаны такие ранние работы Кандинского, как «О духовном в искусстве» (1911), «Текст художника. Строки» (1918). Примечательно, что до выхода в свет самого знаменитого труда революционера от живописи «Точка и линия на плоскости» оставалось 4 года.

Пытаясь упорядочить движение, П. Клее с горечью замечал: «Простое движение представляется нам банальным». При этом «тонкая завеса тумана», отделяющая «нас от другого мира» казалась художнику настолько мимолетной, неуловимой, что «сам мир, на поиски которого он пустился, не имел опоры... был межмирьем, переходом, где длительность диалектична, а истина не принадлежит всецело ни миру живых, ни миру мертвых» [8. С. 26].

Подобное единство противоположностей прослеживается и при взгляде на фрагмент натюрморта. Во-первых, белый цвет «открытки» является таковым весьма условно, поскольку он вбирает в себя и оттенки темно-розового, и бежевого, и коричневого, и болотного. Имеются в виду все те цвета, которые наблюдаются в таких деталях предметов, изображенных в верхнем левом углу картины, как ручка кухонного топорика (коричневый), лепестки цветка (темно-розовый), его рыльце (коричневый), ваза, стоящая с левого края (болотный), а также нечто, напоминающее своими очертаниями одновременно и рог изобилия, и фаллос

¹ Баухауз – Высшая школа строительства и художественного конструирования, организована в Веймаре в 1919 году немецким архитектором Вальтером Гроппусом. Дружба с В. Кандинским обрела в эти годы характер тесного и плодотворного диалога, что, возможно, помимо общности интересов, было обусловлено и принадлежностью к одной школе. И Кандинский, и Клее были учениками мюнхенского живописца Франца фон Штука, автора исследования «От кубизма к классицизму». В 1924 Клее вступил в основанное Кандинским объединение «Синяя четверка».

(темно-розовый). В то же время рисунок на бежевом фоне, который выступает базовым по отношению ко всем другим красочным наслоениям, дважды окаймляется черным цветом. С одной стороны, это рамка, которая возникает благодаря черному пространству холста, окружающему «открытку» со всех сторон, с другой – жирная черная линия. Последняя, выступающая знаком скорби, траура стала неотъемлемым атрибутом ряда картин, которые появились после смерти матери художника [8. С. 80]. Таким образом, светлое и темное слиты в нераздельное целое.

Аналогичным образом в прихотливых сплетениях линий одновременно просматривается как ангельское, так и демоническое начала. Принимая во внимание обстоятельство, согласно которому «Демоны Клее странным образом напоминали его Ангелов» [8. С. 69], что обусловлено единой природой обитающих в потустороннем мире существ (как считал сам художник), в изображенной на черном фоне «открытке» мы в одном случае угадываем лик мадонны с младенцем, символизирующей рождение (рис. 3), в другом – очертания смерти, которая опознается в образе Урса (рис. 4). Как пишет Д. Шевалье, «Урс – рогатый круглоголовый сказочный зверь, наполовину вол, наполовину медведь, персонификация брутальной силы, бессмысленной всеокрушающей мощи, пришедший на землю из глубины веков» [8. С. 80].

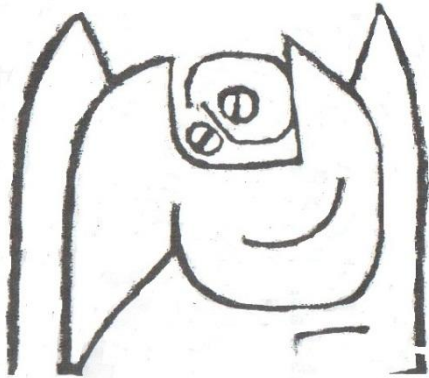


Рис. 3



Рис. 4

Примечательно, что мысль о рождении, возникающая при взгляде на символически изображенную мадонну, менее всего соотносится с прошлым художника, который, подобно режиссеру, расставляет изображаемые им вещи по местам с определенным смыслом. Дело в том, что мать с младенцем предстают перед нашим взором в зеркальном отражении, о чем свидетельствуют наклон ее головы, а также расположение дитя: не справа по отношению к зрителю, а слева. Поскольку же, согласно о. Павлу Флоренскому, зеркало являет собой «окно в горний мир» [5], можно предположить, что рождение случится не ранее, чем наступит смерть.

О присутствие смерти «здесь и сейчас» говорит, на наш взгляд, ее наступательное движение со стороны, в которой пульс отведенного для жизни времени определяется ударами нашего сердца. Не случайно в лапах Урса находится предмет, напоминающий по форме крыло ангела с черным крестиком, расположенным на месте предплечья. Другими словами, физическая смерть оказывается той первой реальностью, за которой только и может последовать торжество духа – воскресение из мертвых. Соответственно, анализируемый фрагмент может рассматриваться как воплощение единства смерти и рождения, плоти и духа, земли и неба.

В свою очередь, расположенные в верхнем левом углу картины предметы могут позиционировать собственно мужское в противоположность женскому, которое связывается

нами с предметами, находящимися в нижнем правом углу картины. При этом луна, форму и цвет которой повторяет поднос, является, с одной стороны, знаком целостности, с другой – символом бесконечных перемещений (превращений), о чем свидетельствует форма круга [1. С. 42–43].

О правомочности подобного предположения говорит, во-первых, тот факт, что верхнюю часть холста заполняют преимущественно продолговатые формы, выписанные вертикально, причем самый крупный из них – синего цвета. Напротив, в нижней части холста преобладают округлые формы, в которых угадываются очертания женского торса и груди. Здесь один из базовых цветов – зеленый. Обращая внимание читателя на базовые цвета, которые задают оппозицию неба и земли, напомним, что, согласно М.М. Маковскому, понятие «фаллос» выступает синонимичным понятию «небо» точно так же, как понятие «женщина» синонимично понятию «земля» [3]¹.

Продолжая разговор о присутствующей в картине симметрии, остановимся на еще одной интересной подробности. Расположенные в верхнем левом углу картины живые цветы становятся украшением поверхности подноса, выполняя функцию замысловатых узоров, которые напоминают тайные письмена. Другими словами, подверженная увяданию вещь преобразуется в нетленный шедевр. По всей видимости, за подобными метаморфозами скрывается мысль о том, что «жизнь коротка, искусство вечно».

Отдельного внимания заслуживает и тот факт, что большинство предметов, расположенных на картине – это емкости для хранения жидкости (воды). Действительно, все эти вмещающие в себя влагу вазы, кувшины, чайники едины в своем предназначении. По всей видимости, благодаря подобным предметам мы можем говорить также и о симметрии, возникающей между поверхностями сосудов и «открыткой», которая видится зрителю в зеркальном отображении. Не случайно в представлениях древних такие понятия, как «зеркало», «водная поверхность», «кристалл» выступали синонимами. С этой точки зрения художественный опыт П. Клее вполне отвечает ситуации, согласно которой «некоторые люди смотрят в зеркала или сосуды, наполненные водой... Смотрят пристально и до тех пор, пока не начинают видеть образы. Созерцаемый предмет исчезает, и затем между наблюдателем и зеркалом протягивается завеса, похожая на туман. На этом фоне вырисовываются образы, которые он в состоянии воспринимать, а затем описывать то, что видит. В этом состоянии видят не с помощью обыкновенного зрения, а душой» [4. С. 8].

Примечательно, что мастерство художника позволяет каждому из зрителей приобщиться к подобному опыту, овладев искусством видеть. Так, будучи скованными некоей программой, в качестве которой выступает заголовок, нацеливающий каждого из нас на восприятие статичной мертвой, безгласной вещи, мы вдруг замечаем, как возникающее между названием картины и живыми цветами, изображенными на холсте в емкостях с водой, противоречие приводит в итоге к ощущению целостности бытия. Бытия, в котором человек и все, что его окружает, одинаково сливаются за линией горизонта, в равной степени причастные к вечности. Осознав это однажды, мы продолжаем жить, мысленно благословляя окружающий нас мир предметов – очевидное свидетельство того, что есть некое иное существование, не похожее на наше, с которым мы, однако, непременно пересечемся там, в зазеркалье, «где-нибудь, когда-нибудь, наверно...».

Продемонстрировав опыт согласования противоречий между представленными в картине П. Клее невербальными (визуальными) элементами, которые, став частью индивидуальной концептуальной системы автора настоящей статьи, были кодированы посредством вербализации, представленной на уровне письменной речи, предлагаем отличный от нашего опыт. Имеются в виду поэтические строки Омара Хайяма, которые удивительно созвучны

¹ Предположительно, что единство мужского и женского просматривается не только в цветовом решении, согласно которому зеленые сосуды оказываются в тесном соседстве с сосудом синим (имеются в виду изображения, расположенные в левом верхнем углу картины). На крайнем из них мы угадываем очертания треугольника, расположенного вершиной вниз, что прямо отсылает нас к знаку пассивного женского начала в противоположность активному мужскому, который изображался треугольником, расположенным вершиной вверх. См.: [1].

настроению картины Пауля Клее. Выстраивая свою композицию, художник словно вторит словам восточного мудреца:

*Та ваза, что здесь на гончарном круге была,
При жизни в объятьях любовной вьюги была;
А ручка, что видишь у горлышка этой вазы, –
Рука, что когда-то на персях подруги была* [б. С. 119]

Допустимость связать в диалогическом взаимодействии имена Пауля Клее и Омара Хайяма – представителей разных культур, разных временных пластов, отличающихся друг от друга не только языковой картиной мира, но и теми способами, к которым каждый из них прибегает с тем, чтобы донести свои мысли до современников и потомков, видится возможной в силу следующего обстоятельства. Оба автора сосредоточены на одной теме, которая вбирает в себя вечные философские вопросы, в числе которых бытие и небытие, мужское и женское, жизнь и искусство. Именно поэтому пространство картины может рассматриваться как точка схождения художника и поэта, символизируя бесконечность всякого диалога.

В данном контексте уместно вспомнить еще одно имя – Астор Пьяццолла. Его «Свободное танго» («Libertango») – образец единства и борьбы двух противоположных начал – мужского и женского, чье гармоничное сосуществование возможно исключительно в состоянии деятельного участия, обеспечивающего искомую целостность. Устремленные навстречу друг другу сосуды, а также переплетение линий на «открытке» как нельзя более отвечают этимологии лексемы танго. По одной версии, данная лексема в переводе с африканского означает «замкнутое пространство», по другой – берет начало от португальского (или латиноамериканского) слова «tanguere», что значит «прикасаться». Познакомившись с «Libertango» Астора Пьяццоллы, мы обретем возможность по-новому увидеть «Натюрморт» Пауля Клее, испытывая потребность вновь вербализовать полученный в процессе прослушивания невербальный опыт, который, в свою очередь, некоторым образом декодировал строки Омара Хайяма. Подобный опыт – ярчайшее свидетельство бесконечности всякого диалога при условии соблюдения одного единственного правила: выслушав полностью речь говорящего¹, слушающий меняется с ним ролями и выстраивает свою речь на ту же тему и по тем же смысловым правилам. Не случайно поэтому в итоге диалог, являющий собой опыт по согласованию противоречий (речь говорящего против речи слушающего), получил название гармонизирующего диалога. Имеется в виду тот факт, что в результате диалогического взаимодействия каждый из собеседников обогащается вследствие приобщения к тому знанию, которое было достоянием другого.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что актуализируемый посредством искусства диалог сознаний закладывает фундамент для становления сугубо человеческой природы. Отличительной особенностью последней становится следующий факт. В противоположность целесообразному, автоматически запущенному природой процессу накопления и переработки информации, функционирование которого реализуется на уровне рефлексов (инстинктов), собственно человеческая природа определяется уровнем рефлексивных способностей выступающей полноправным хозяином своей речевой собственности личности.

Использованные источники

1. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М., 2000.
2. Гениева Е. Правда факта и правда видения // В. Вульф. Избранное. – М., 1989.
3. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – М., 1996.
4. Росциус Ю. Гадание: суеверие или?.. – М., 1991.
5. Флоренский П. Иконостас // П. Флоренский. Избранные труды по искусству. – СПб., 1993. [Электронный ресурс]. Режим доступа: biblio.sfi.ru/cgi-bin/irbis64r_01/cgiirbis_64.exe?..
6. Хайям О. Рубай // Ирано-Таджикская поэзия: Библиотека всемирной литературы. – М., 1974.

¹ Напомним, что как музыка, так и живопись являют собой образец невербальной художественной речи.

7. Шаховский В.И., Волкова П.С. Эмотивность как принцип познающей и смыслообразующей деятельности сознания // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. 2017. № 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.tverlingua.ru/>
8. Шевалье Д. Пауль Клее. – М., 1995.

The used sources

1. Bauer W., Dymotts I., Golovin Page. Encyclopedia of symbols. M., 2000.
2. Geniyeva of E. Truth of the fact and vision truth//V. Woolf. Favourites. M., 1989.
3. Makovsky M. The comparative dictionary of mythological symbolics in the indoyevpropeyskikh languages. Image of the world and worlds of images. M., 1996.
4. Rostsius Yu. Guessing: superstition or ...? M., 1991.
5. Florensky P. Ikonostas//P. Florensky. The chosen works on art. SPb., 1993. [Electronic resource]. Access mode: [biblio.sfi.ru >cgi-bin/irbis64r_01/cgiirbis_64.exe? ...](http://biblio.sfi.ru/cgi-bin/irbis64r_01/cgiirbis_64.exe? ...)
6. Khayyam O. Rubai//Irano-Tadzhiksky poetry: Library of the world literature. M., 1974.
7. Shakhovsky V. I., Volkova P. S. Emotivnost as the principle of the learning and smysloobrazuyushchy activity of consciousness//the World of linguistics and communication: electronic scientific magazine. 2017. No. 4. [Electronic resource]. Access mode: <http://www.tverlingua.ru/>
8. Chevalier D. Paul Klee. M., 1995.

P. Volkova

DIALOGUE OF CONSCIOUSNESSES IN ASPECT OF PHILOSOPHY OF ART: VERBAL AND NONVERBAL

Article is devoted to dialogue rational and irrational as to one of the basic principles of full activity of consciousness of the myslyerechey subject. Making a start from traditions of the domestic humanity (M. M. Bakhtin, Ya.E. Golosovker, A.F. Losev), the author puts in the center of article judgment of art creation as experience of philosophy of art. Reasoning thought according to which integrity of mental life of the subject is defined by unity rational and irrational as unity discrete and continual, verbal and nonverbal, the author addresses to a picture P. Still life glue and A. Piazzolla's composition of "Libertango".

Keywords: dialogue, individual conceptual system, nonverbal concepts, verbal concepts, philosophy, painting, music.