

ТРАДИЦИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ИСКУССТВЕ

М.К. Яо

УДК 7.072.2+изобразительное искусство

Явления культуры, не вовлеченные в систему использования их человеком, существуют, но не живут (Л.Н. Гумилев). Природа искусства такова, что «потреблять» его можно только в процессе духовной работы над произведением. Для вхождения в коммуникацию с искусством необходимо, во-первых, желание зрителя, читателя, слушателя вчувствоваться в произведение, а во-вторых, знание специфики языка искусства, которое даёт ключ к пониманию художественного образа. В данной работе мы рассмотрим интерпретацию изобразительного искусства, литературы, музыки как сотворчество автора и воспринимающего (реципиента), руководствуясь позицией А. Франса: «Понимать совершенное произведение искусства – значит, в общем, заново создавать его в своем внутреннем мире». Изобразительное искусство, литература, музыка позволяют проследить изменение в восприятии и интерпретации художественного образа. У каждого из этих трех основных видов искусства есть своя специфика формирования художественного образа, обусловленная каналом восприятия (зрение или слух) и отражающаяся в системе выразительных средств и приемов, но есть и общие подходы в вопросах интерпретации искусства. Мы поместим эти искусства в общий «калейдоскоп» восприятия, чтобы рассмотреть накопленный опыт общения с искусством, как это и происходит в действительности.

Художественное произведение сложно и многослойно. Задача его интерпретации – извлечь максимум заложенных в него мыслей и чувств художника. Замысел художника воплощен в произведении и только из него может быть реконструирован. Принцип общения художника и воспринимающего называют принципом воронки: через широкую её часть

вливается весь мир, каким его воспринимает художник. Осознанный творцом, он выливается в конкретное произведение, исходя из которого, читатель должен воссоздать все богатство действительности, сконцентрированное в художественном произведении. От реципиента к произведению также направлена воронка, но уже воронка восприятия воссозданной действительности. В идеальном варианте обе широкие стороны воронок должны быть абсолютно идентичными. Однако не бывает на свете двух идентичных индивидуумов, поэтому полное совпадение невозможно [1]. Философ Г.Г. Гадамер подчеркивает, что нельзя понять объект или текст (в широком значении) без предварительного понимания того, что является традиционным и в рамках чего человек думает [3]. Читатель, зритель, слушатель вкладывают в них смысл от себя и для себя. Их интерпретация не может совпадать с авторской в силу ряда причин. В мире не найти двух одинаковых читателей, зрителей, слушателей, ведь наше восприятие избирательно. Реципиент, как правило, наделен избыточным видением, особенно это касается тех произведений, которые созданы задолго до их прочтения. Он может иметь большой или меньший запас знаний, который обеспечивает или не обеспечивает предпонимание художественного образа. В зависимости от достигнутого уровня развития может практиковаться первичная интерпретация произведения (отождествление себя с текстом) или его дистанцированное освоение. Содержание художественного произведения не переходит — как вода, переливающаяся из одного кувшина в другой — из произведения в голову реципиента. Оно воспроизводится, воссоздается им самим — по ориентирам, данным в произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, душевной, духовной деятельностью воспринимающего искусство [2, с.62].

С одинаковой вероятностью на первый план может выйти как контекст создания произведения, так и контекст его прочтения. Наконец, логика движения мысли (от общего к частному и наоборот) автора и читателя могут совпадать или не совпадать. Вне зависимости от реализации данных

условий все они отвечают правилам семантической интерпретации искусства.

Отсюда следует, что творческий результат общения с искусством в каждом отдельном случае зависит не только от состояния и достояния читателя, зрителя слушателя в тот момент, когда они приступают к общению с произведением, но и от всей их духовной биографии. Художественный образ, воспроизводимый в сознании реципиента, зависит от всего его духовного прошлого: от того, какие произведения, каких авторов, в каком контексте событий личной и общественной жизни он читал, смотрел или слушал в прошлом. Глубина этого образа зависит от общекультурного опыта - от того, какая литература им прочитана, какую музыку он слушал, какие произведения изобразительного искусства знает и видел, а также от того, с какой степенью внимания, интереса и понимания он их слушал и рассматривал. Поэтому два человека перед одним и тем же произведением — все равно, что два моряка, забрасывающие каждый свой лот в бездонное море, каждый достигнет глубины не дальше длины лота [2, с.63].

Таким образом, интерпретатор, как исследователь, постоянно и неизбежно включает свой опыт в восприятие произведения искусства, само оно при этом остается неизменным. Не изменяются и объективно наличествующие в нем сигналы, вызывающие к жизни столь разные эмоции и ассоциации, но каждый реципиент осваивает только часть из них. Философы, психологи, семиотики давно обратили внимание на то, что из бесконечного разнообразия свойств объекта человек отбирает для себя главные в данной ситуации и строит шкалу оценок и свое поведение, отталкиваясь от них. Поэтому интерпретацию можно рассматривать как сферу общегуманитарную и творческую, идя в обратном порядке от завершенного художественного образа к раскрытию замысла художника. Осознавая истинный смысл глубинных пластов произведения, повторяя путь, пройденный художником, интерпретатор не только участвует в процессе познания, но и получает доступ в творческую лабораторию художника:

воссоздает его творческую индивидуальность, пересоздает для себя отраженную реальность, приращивает опыт. Всякое самостоятельное осмысление произведений художественной культуры есть их сопереживание и переосмысление с позиций интерпретатора. Он вносит, вкладывает в них смысл от себя и для себя. Такое осмысление произведений культуры продолжает творчество их создателей и является, в сущности, сотворчеством.

«Сотворчество» - термин многозначный, его можно трактовать и как коллективную художественную работу (роспись храма или урок рисования в классе), и как воплощение зрелищных искусств (создание спектакля), где художественный образ интерпретируется, воплощается благодаря театральному цеху – режиссеру, актерам, костюмерам, бутафорам и другим специалистам. Сотворчество в исполнительском искусстве состоит в интерпретации музыкального произведения, на которой сказываются: уровень профессионализма, исполнительская школа, темперамент, личностные особенности оркестрантов, и, конечно же, трактовка дирижера. Так или иначе, но сотворчество присутствует и в реставрации, и в реконструкции, и в репликации (воспроизведении оригинала с возможным изменением деталей), в переводе с одного языка искусства на другой (как, например, в иллюстрировании), в посреднической работе между аудиторией и художественными произведениями искусствоведов, педагогов, библиотекарей и т.д. Сотворчество выступает культурной прививкой обществу, так как культура не может существовать без творчества.

Художественное творчество, с одной стороны, конструирует (синтезирует) новые формы и структуры, а с другой стороны, осваивает (анализирует) культурное наследие. Акт художественного творчества синкретичен (неразделим) в своей природе, поэтому аналитическое и синтетическое начала переходят друг в друга и тесно взаимосвязаны. В. Власов, автор «Большого энциклопедического словаря по изобразительному искусству» (СПб, 2000), отмечает, что особое значение аналитическое и синтетическое начала приобретают в сфере восприятия произведения

искусства. «Путь художника-аналитика запутан и не всегда приводит к ясным убедительным результатам» [3]. Аналитическое искусство ставит своей целью расчлнить форму, разрушить внешнее подобие, что раздражает и тревожит зрителя, мы можем наблюдать это, например, в изобразительном искусстве – в творчестве В.Кандинского или П. Пикассо, в литературе у В.Хлебникова или Е.Гуро, разрушение мелодии как целого в музыкальном творчестве «новой венской школы» Шёнберга, Берга, Веберна и др. Аналитическое искусство требует зрительской подготовки, его считают «искусством для искусства» - элитарным творчеством для узкого круга знатоков. Художники – аналитики со своими зрителями являются пионерами в искусстве, они находят материал и проращивают ростки новых стилей, но «вся слава за их воплощение» достается синтетикам. Поэтому была так горька судьба Микельанджело, Ван-Гога и Сезанна и так легка и безоблачна у Рафаэля. Синтетическое искусство в целом понятнее, приятнее и доступнее для зрителя. Синтетизм успокаивает своей гармонией и видимым отсутствием противоборствующих, разрушающих эту гармонию, сил. Чаще это поверхностный синтез, обман, обеспечивающий подобие, сходство изображения с действительностью; такое искусство «не беспокоит», оно легко воспринимается даже мало подготовленным зрителем.... Не раздражает новизной, необычностью, субъективизмом. Чаще именно здесь происходит подмена искусства неискусством» [3, с. 221] В поле неискусства лежит массовая культура. Массовая культура проста, адресована миллионам как «семиотический образ реальности, которая не претендует на сложные обобщения и философские осмысления» [4], более того с наглостью нувориша она противостоит не только элитарной культуре знатоков и ценителей, но часто враждебна искусству авангарда и модернизму в целом. Она заменяет миллионам традиционное народное искусство. Будучи лишенным глубокой структуры, логики это явление вытесняет в сознании типичного обывателя отшлифованные веками формы, образы и традиции народного искусства, не только обедняет внутренний, духовный мир

человека, но и полностью нивелирует его, превращая в безликую статистическую единицу. Эта единица удобна властям, ею легко манипулировать, она беспринципно склонна к компромиссам. Она – то социальное «ничто», которое является гарантом благополучия власти вообще, и тоталитарной особенно. Таким образом, массовая культура является не только порождением индустриального и постиндустриального общества, следствием оскудения интерпретаций культуры, но и оружием властей. Можно сказать, что массовая культура любима властями и взращивается ими. Этот факт нельзя объяснить только низкой культурой тех, от кого зависит существование искусства в целом. Такое объяснение не дает возможности понять скорость распространения массовой культуры, суть которой в принципиальном отсутствии иерархии вкусов. В обществах самых разных систем понимают и убеждаются в легкой управляемости людей, вовлеченных в массовую культуру. Это было понятно еще Древнему Риму, провозгласившему девиз: «Хлеба и зрелищ» [5].

В основе положительного восприятия массовой культуры его адептами лежит невежество, незнание, которое мимикрирует в свои противоположности - знание и компетентность. Вот почему так часто в сюжете массовой культуры присутствуют композиции, словно иллюстрирующие несуществующие художественные произведения, например, «Человек с филином» К.Васильева. Массовая культура порождает кич. Определенные виды массовой культуры живут в киче так же, как кич является неотъемлемой частью массовой культуры. Крайне негативным последствием этого союза становится нарушение самой природы искусства, как формы творческого процесса интерпретации действительности. Искусство уже не рассказывает о мире, страстях и чаяниях художника, его круга, его общества, страны и мира в целом. Функция кича сосредотачивается на узнавательной, рекреативной функции, это уже не интерпретация, а угодливое отображение желаний заказчика. Кичу свойственна неразвитая культурная база, поэтому одним из его проявлений

является агрессия по отношению к другим формам культуры. Кичу не нужна глубокая интерпретация сложностей мира, ведь он лишь прокламирует их отражение. Массовая культура подменила духовность, страсть, поиск – прагматизмом, чувства – грубыми рефлексам, красоту – красотой, эротику – порнографией. Кич не приемлет настоящего новаторства, однако, развиваясь, кич приобретает сложную структуру. Художественный образ ставит перед собой большие задачи, чем зеркальная интерпретация действительности. Он призван «запечатлеть особый характер современной жизни с её динамикой общественных событий, конфликтами и противоречиями, напряженностью человеческих чувств и переживаний, приводящих к тесной связи искусства с действительностью» [5]. Тотальная визуализация всех сторон жизни человека упрощает и обедняет интерпретацию как сиюминутных событий, так и мировоззренческих позиций, когда смыслы раскрываются не в текстах, а в картинках. Несколько утрируя, можно сказать, что изложение «Войны и мира» Л.Н.Толстого в комиксах – это проект недалекого будущего. Подмена искусства массовой культурой приводит к появлению «человека потребления», для которого вопросы интерпретации культуры и искусства становятся лишними.

В создании художественного образа всегда играет важную, а иногда определяющую роль Знаток – им может быть литературовед или библиотечарь, музыковед, искусствовед и т.д. В триаде автор – образ – реципиент он занимает место геометрического центра этого треугольника, т.к. его задача быть равноудаленным от автора, его образа и зрителя. Если его положение смещается в ту или иную сторону, он не сможет быть тем увеличительным стеклом, которое помогает рассмотреть образ, созданный автором. Историк, ушедший в эпоху рождения произведения, порой не воспринимаем современным реципиентом, ему не хватает современной лексики и аргументации. Социолог от искусства, знающий психологию современного реципиента, не способен раскрыть систему ценностей автора произведения, так как ему не хватает заинтересованности в историческом

контексте и знания системы ценностей того общества. Вот почему наиболее эффективен знаток, который одновременно погружен в мир искусства и способен понимать современного читателя, зрителя, слушателя. Именно такого знатока можно по – настоящему назвать Интерпретатором искусства, без его сотворчества практически невозможно глубокое, многогранное раскрытие художественного образа. Главной специфической особенностью его творческого труда является отсутствие желания навязывать свои взгляды и оценки. Схема творческого процесса знатока одинакова для всех видов искусства – это погружение зрителя в исторический, духовный мир автора, обстоятельства его жизни и творчества и на основании этого выявление тех нравственных, духовных и художественных ценностей, которые были свойственны создателю художественного произведения. Следующий этап – это соотношение этих ценностей с аналогичными ценностями современного человека. Структурно важной частью является анализ того, какими художественными средствами и как автор создает художественный образ, интерпретирующий философские и эстетические представления творца. И только в заключении, аргументируя каждое свое слово, знаток может и должен сделать вывод о значимости произведения, при этом подчеркивая, что этот вывод есть только его вывод, а принимать или не принимать его дело реципиента.

Литература:

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: учеб. пособие /Н.А.Яковлева, Е.Б.Мозговая, Т.П.Чаговец и др.; Под ред. Н.А. Яковлевой.- М.: Высшая школа, 2005.- 551 с.
2. Власов, В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. / В.Г.Власов – СПб.: Лита, 2000.
3. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного /Г.-Г. Гадамер. М.: Искусство, 1991. –С.126-146.

4. Мировое искусство. Иллюстрированная энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней / Сост. И.Г. Мосин.- СПб: ООО «СЗКО «Кристалл»,2006. – 192 с., ил.
5. Яо, М.К. Искусство, массовая культура, кич – индикаторы духовного развития общества /М.К. Яо // Здоровье как социальный феномен: материалы Междунар. науч.-практ. л. Конф., Казань 1 сентября – 1 декабря 2010 г. / Казан. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та культуры и искусств, 2011. – С. 112-119.

О ПОСТИЖЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА С ПОЗИЦИЙ СЕМИОТИКИ

Еманова Ю.Г.

УДК культура+изобразительное искусство+книговедение

Если художественное произведение обладает непреходящей культурной ценностью, его считают классикой. Классическое искусство «сильно, свежо, радостно и здорово», - писал Гёте. Классичность – это оценка произведений искусства «как результата интуитивного, врожденного отношения к творчеству – откровению о высших ценностях жизни... Основное свойство классического произведения изобразительного искусства – «пондерация – уравновешенность всех компонентов художественной формы как результат гармоничной соотнесенности со своим временем... Наивысшая точка развития любого исторического художественного стиля» [2]. Классика естественна и органична, она развивается и приносит плоды, отличается актуальностью и жизненностью - по Гегелю - «всех точек, форм, поворотов, движений, членов. Тут нет ничего незначительного и невыразительного, а все деятельно и обнаруживает движение, пульс свободной жизни с каких бы точек зрения мы не рассматривали художественное произведение». Классическое искусство является антагонистом массовой культуры и в целях, и в средствах (см. таблицу 1).

Таблица 1

Классика	Массовая культура
Отражает прорывы духовного поиска, закладывает основы традиции	Имитирует традиции
Входит в устойчивое ядро культуры	Способствует периферической экспансии и тиражированию культуры
Архетипически структурирует культуру	Выступает «наполнителем» различных псевдокультурных форм
Входит в самосознание личности, обеспечивая культурную идентичность	Обеспечивает внешнюю маркировку социализации

Ориентируется на внутренний мир	Ориентируется на внешнюю атрибутику
Явно выражает авторскую позицию	Явно выражает установку на массового читателя, зрителя, слушателя
Преимущественно национальна по форме и содержанию	Преимущественно универсальна и стандартизирована по форме и содержанию

Классическое произведение является синонимом совершенства, эстетическим идеалом, нормой в определенном историческом стиле – и отличается целостностью, законченностью формы, ясностью, гармонией формы и содержания, рационального и эмоционального начал, традиции и новаторства [2]. И все же классика не вечна, от эпохи к эпохе меняются представления об абсолютной, завершенной, устойчивой гармонии, согласно мнению бразильского писателя XX века Х.Л.Борхеса, по мере постижения классических произведений, обеднению интерпретаций «они поглощаются временем, психологически изнашиваются». Иногда происходит парадоксальное слияние классики с массовой культурой. Достаточно вспомнить, что ещё в начале XIX века при Наполеоне Бонапарте «Джоконда» Л. да Винчи была лишь одним из ценных, но не экстраординарных произведений, хранящихся во дворце Тюильри. Так было до того самого момента пока его не похитили в начале XX века из Лувра, что привлекло к картине пристальное внимание. Публикация романа Д.Брауна «Код да Винчи» вызвал новый виток интереса к творчеству Леонардо да Винчи, возводя его в ранг сверхгения, а его произведения в разряд «суперклассики». Показательно, что Л. да Винчи ни разу не упоминается А.С.Пушкиным, который чутко интерпретировал действительность, хотя он упоминает Антониса ван Дейка, Рафаэля Санти.

Разницу в восприятии классического и современного произведения с позиций семиотики (кодирования/декодирования) рассмотрел советский культуролог и литературовед Ю.М. Лотман [3]. (Напомним, что в теории коммуникации – кодирование и декодирование – это процесс представления идеи коммуникации, которая передается целевой аудитории посредством

текстов, символов, образов, которые изучаются в рамках семиотики - науки, исследующей свойства знаков и знаковых систем, их строение и функционирование, коммуникативные свойства. Основные положения семиотики изложены в трудах таких ученых, как Р.Барт, А.Ф. Лосев, Ю.М.Лотман, Ф. де Соссюр, У.Эко и др. С позиций теории коммуникации, интерпретация художественного образа – это декодирование с языка автора на язык собственного «я».)

Когда мы говорим, что один из механизмов декодирования, иными словами интерпретации — это культурная традиция, то следует иметь в виду: «традиция» как код отличается от «современности». «Современность», кодирующая (интерпретирующая) текст, как правило, реализуется в форме языка, то есть норм, правил, запрещений, ожиданий, предписаний, по которым должны создаваться (или интерпретироваться) еще не созданные (или «неправильно» интерпретированные, с позиции «современности») тексты. «Современность» обращена к будущему. «Традиция» выступает всегда как система текстов, хранящихся в памяти данной культуры, или субкультуры, или личности. Она всегда реализована как некоторый частный случай, рассматриваемый как прецедент, норма, правило. Поэтому «традиция» поддается более широким интерпретациям, чем «современность». Текст, пропускаемый сквозь код традиции,— это текст, пропускаемый сквозь какие-то другие тексты, выполняющие роль интерпретатора. Но поскольку художественный текст не может однозначно интерпретироваться в принципе, то здесь некоторая множественность истолкований пропускается сквозь другую множественность, что приводит к новому скачку возможных интерпретаций и новому приращению смыслов. При этом тексты, входящие в «традицию», в свою очередь, не мертвы: попадая в контекст «современности», они оживают, раскрывая прежде скрытые смысловые потенции. Таким образом, перед нами живая картина органического взаимодействия, диалога, в ходе которого каждый из участников трансформирует другого и сам трансформируется под его

воздействием; не пассивная передача, а живой генератор новых сообщений. Проиллюстрируем сказанное из У.Эко: соотношение среднего веса человека, силы притяжения земли и вертикального положения тела привели к возникновению универсального для всех человеческих культур противопоставления верх/низ с разнообразными содержательными интерпретациями (религиозными, социальными, политическими, моральными и т.д.). Можно сомневаться, что выражение: «он достиг вершин», понятное человеку любой культуры, было бы столь же не нуждающимся в комментарии для мыслящей мухи или человека, выросшего в условиях невесомости. У этого вопроса есть и другой аспект. Казалось бы, что текст, проходя через века, должен стираться, терять содержащуюся в нем информацию. Однако в тех случаях, когда мы имеем дело с текстами, сохраняющими культурную активность (классикой), они обнаруживают способность накапливать информацию, то есть способность памяти. Ныне «Гамлет» — это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого произведения и, более того, память о тех вне текста находящихся исторических событиях, с которыми текст Шекспира может вызывать ассоциации. Мы можем забыть то, что знал Шекспир и его зрители, но мы не можем забыть то, что мы узнали после них. А это придает тексту новые смыслы. То же самое мы можем встретить и в изобразительном искусстве, например, в «Пейзаже с Полифемом» Н.Пуссена, далеко не каждый зритель может знать трагические обстоятельства существования Пана или Полифема и судьбу нимфы Сиринги. Однако, зритель не может не почувствовать удивительную гармонию между природой, человеческим созданием и музыкой, наполняющей полотно, созданной языком изобразительного искусства.

Итальянский философ, семиотик, культуролог и писатель XX в. У.Эко также рассматривает культуру как процесс коммуникации, где произведение — это сообщение автора, книга — канал связи, а читатель — это адресат (реципиент). Главная мысль У.Эко в произведении «Роль читателя» (1979) —

любое произведение искусства независимо от поэтики открыто для бесконечного ряда прочтений, в каждом из которых оно получает новое бытие. Каждый текст содержит библиотеку интерпретаций и каждый читатель выбирает, что именно и как интерпретировать. Ключевым вопросом становится доля свободы читателя. Откуда берутся смыслы, которых не ожидал сам автор? Изучение текста с позиций семиотики означает поиск в нем условий, обеспечивающих возникновение смысла (этих—то условий как раз и нет в киче, который всеми интерпретируется однозначно). Каждый автор оставляет в своем произведении определенные знаки, помогающие отсортировать своего читателя. Например, такое острое и субъективное произведение русского писателя И.А. Бунина, как «Окаянные дни» в советский период (если бы его разрешили к печати) свидетельствовало бы о трагедии большого художника, не понявшего сути исторических событий. Сегодня оно говорит иное – о трагедии страны и общества. В этом произведении, как и в любом другом, оставлены знаки для читателя, по ним можно составить его идеальную модель. На примере «Окаянных дней» легко можно представить, что как идеальный читатель один и тот же человек способен к трансформации, это подтверждает истину, что смысл текста не существует вне контекста.

Восприятие произведения искусства включает в себя интерпретацию, которую можно разбить на три порядка: «1) раскодирование информации, заключенной в ткани самого произведения (работа с «текстом»); 2) аналитическое исследование процесса и обстоятельств создания произведений искусства, помогающее углубить и обогатить его понимание («текст» в контексте); 3) изучение исторической динамики художественного образа произведения в индивидуальном и коллективном восприятии» [1].

Собственно восприятие реципиентом произведения искусства, возникающее при непосредственном контакте, включает в себя этапы декодирования/интерпретации художественного произведения, основанные на мыслительной активности (см. таблицу 2). Для этой цели в классической

литературе используются особые средства, получившие наименование спиралевидности развития художественного образа, объективации действительности, создания треугольника «автор-образ-читатель».

Таблица 2.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Порядок интерпретации	Интерпретируемые знаки	Получаемая информация
Первичная интерпретация	Отдельные элементы художественного языка. Все элементы произведения	Время. Место. Действующие лица. Ситуации. Поступки.
Интерпретация второго порядка	Сюжет. Фабула. (Информация, полученная в ходе первичной интерпретации)	Художественные образы.
Интерпретация третьего порядка	Образы-типы. Информация, полученная в ходе предшествующих этапов.	Идея. Тема. Проблематика
Реинтерпретация	Образы. Сюжет. Композиция. Идея. Тема. Проблематика.	Эстетический идеал.

Анализируя историю создания и бытования произведения искусства - «текст в контексте» - искусствоведы изучают следующие уровни: контекст творчества мастера, историю создания конкретного произведения и шире, творческий и жизненный путь автора, отображение обстоятельств жизни в изучаемом произведении; художественный контекст, который раскрывается в сопоставительном анализе с произведениями современников, последователей и предшественников в рамках одной жанровой системы, стиля, а также в сопоставлении с другими видами искусства; в контексте духовной и материальной культуры, в связи с теологическими, философскими, эстетическими, нравственными идеями своего времени; в связи с социально-исторической ситуацией, оказавшей влияние на произведение искусства и определившей характер художественного образа; в контексте природной среды [1]. В описании единичного случая автор воплощает замысел, имеющий более общее значение. Проникновение в духовный мир автора представляет собой диалог с ним, выявление подтекста, поиск смысла,

анализ того, насколько удалось воплотить общезначимый замысел в художественно сконструированном единичном случае. Объективное познание объекта искусства как исторического факта требует сопоставления его с другими произведениями, оценки в свете исторических данных. Справедливы слова русского библиотековеда Н.А.Рубакина о том, что «история литературы не есть только история писателей и их произведений, несущих в общество те или иные идеи, но и история читателей этих произведений» [4]. Без зрителя, способного интерпретировать художественное произведение, нет самого художественного произведения. Примером тому может служить тот факт, что художник входит в историю искусств спустя несколько столетий после его смерти. Достаточно вспомнить Флемальского мастера (Робера Кампена) и художника из Люневиля Жоржа де ля Тура.

Литература:

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: учеб. пособие /Н.А.Яковлева, Е.Б.Мозговая, Т.П.Чаговец и др.; Под ред. Н.А. Яковлевой.- М.: Высшая школа, 2005.- 551 с.
2. Власов, В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. / В.Г.Власов - СПб.: Лита, 2000.
3. Лотман, Ю.М. Семиосфера/Ю.М. Лотман.-СПб.:Искусство,2010.- 703с.
4. Рубакин, Н.А. Этюды о русской читающей публике // Н.А. Рубакин. Избранное: В 2-х т. — М. : Книга, 1975. — Т. 1. — С. 35—104.

ГУМАНИТАРНЫЙ И НАУЧНЫЙ ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА

С.Д. Бородина

УДК культура+библиотекосведение

Огромный массив накопленной человечеством информации - по А. Молю «книжная стена» - выводит на первый план проблему отбора и правильного понимания текста. (Мы используем понятие «текст» в широком понимании – «текст» как смысловая структура). Основным здесь является то, что интерпретация – это единственный способ бытия любого текста. Назначение текста и мотивация к его прочтению определяют два подхода к его пониманию и оценке: гуманитарный и научный.

Гуманитарному подходу к интерпретации текста искусства (постижению логики автора, его мыслей, переживаний и чувств), посвящено наше исследование. Искусство есть творческое воспроизведение действительности. Даже мастер-реалист берет из действительности только те элементы, какие ему нужны для воплощения художественного замысла. Современный уровень репродуктивной техники позволяет помещать в газетах много репродукций, внешне схожих с фотографиями, при этом можно безошибочно отличить заснятую на пленку сцену из спектакля, кинокадр или репродукцию картины от реалистической фотографии. В чем тут дело? В чрезмерной реалистичности. Реальность никогда не бывает столь реальной. Эти изображения столь сильно сгущены и напряженно скомпонованы, что трудно ошибиться и принять искусственно уплотненное изображение за удачно заснятое событие [4]. Хайдеггер заметил, что в искусстве все впервые выступает в своем истинном виде. Краски нигде в большей мере не являются красками, чем в цветовой системе великого живописца; камень нигде в большей мере не камень, чем тогда, когда он в составе греческой колонны несет на себе архитрав. «Жизнь пошла не сейчас. Искусство никогда не начиналось. Оно бывало постоянно налицо до того, как становилось. Оно бесконечно. И здесь, в этот миг за мной и во мне, оно –

таково, что как из внезапно раскрывшегося актового зала меня обдаёт его свежей и стремительной повсеместностью и повсевременностью, будто это: приводят мгновение к присяге. Ни у какой истинной книги нет первой страницы. Как лесной шум, она зарождается бог весть где, и растёт, и катится, будя заповедные дебри, и вдруг, в самый тёмный, ошеломительный и панический миг, заговаривает всеми вершинами сразу», - писал Б. Пастернак.

Для произведений литературы и музыки, где образ развивается во времени, т.к. это временные виды искусства, характерна спиралевидность генезиса художественного образа. Музыка – искусство интонируемого смысла (Б.В.Асафьев), она родственна словесным искусствам, так как и то, и другое берет начало в эмоциональной речи древних людей. (Основой художественной образности и выразительности в музыке является звук, лишенный смысловой конкретности слова, в художественной литературе – речь, в изобразительном искусстве - воспроизведение видимых картин мира).

Чем тоньше образное мышление автора, тем уловимее малейшие оттенки движения психики персонажа. Наглядное представление о характере движения образа, определение момента, когда в развитии персонажа/темы появляется новый оттенок, лучше всего передает упомянутое выше понятие спиралевидности – изменения, различия, развития, перехода к чему-то иному. В художественном произведении «спиралевидными» могут быть мысли, эмоции, действия персонажа. Вот как думает о смерти Василий Теркин:

Смерть есть смерть. Ее прихода
Все мы ждем по старине.
А в какое время года
Легче гибнуть на войне?

Летом солнце греет жарко,
И вступает в полный цвет
Все кругом. И жизни жалко
До зарезу. Летом – нет.

В осень смерть под стать картине,
В сон идет природа вся.
Но в грязи, в окопной глине
Вдруг загнуться? Нет, друзья...

А зимой – земля, как камень,
На два метра глубиной,
Привалит тебя комками, -
Нет уж, ну ее зимой.

А весной, весной... Да где там,
Лучше скажем наперед:
Если горько гибнуть летом,
Если осенью – не мед,
Если в зиму дрожь берет,
То весной, друзья, от этой
Подлой штуки – душу рвет.

Поверхностному читателю свойственно многое упрощать. И ранее всего упрощению подвергается характер человека. Чаще всего такой читатель не приемлет логики классического произведения с его объективацией действительности. Почему в романе «Война и мир» гибнут Андрей Болконский и Петя, а не Берг и Друбецкой? Как может хладнокровный убийца Половцев в «Поднятой целине» любить кошек? Гегель писал, что человек не только носит в себе противоречие многообразия, но и переносит это противоречие и остается в нем равным и верным самому себе. Гордый Троекуров вполне мог бы помириться со старым своим соседом и другом, если бы тот не умер; пошатнулась душевная сила Остапа и крикнул он: «Батько! Где ты? Слышишь ли ты все это?»; Наташа соглашается бежать с Курагиным, не раздумывая, буквально накануне приезда князя Андрея и т.д.

Необычайная сложность и глубина человеческой природы, а, следовательно, и художественного образа, внешне проявляются едва заметно, в тончайших нюансах; иногда же в поведении персонажа наблюдается заметный сдвиг, неожиданный скачок. В произведении В. Богомолова «Иван» спиралевидность главного персонажа задается его

внутренней динамикой от солдата к двенадцатилетнему мальчику и наоборот. Холодная ненависть к врагу, бесстрашие и детски острое желание иметь понравившуюся ему вещь, готовность идти на смертельный риск и обида, что не все смогли проводить его и т.д. В значительных произведениях искусства всегда заложены предпосылки для творчества читателя в постижении «спиралевидности» персонажа. Отсюда готовность следить за каждым оборотом спирали и умение определить тенденцию развития образа. Изменчивость персонажа вызывает напряжение внимания читателя, обеспечивает ему радость познания, открытия, сопереживания, общения с настоящим искусством.

Кадры изображенной жизни проходят в сознании читателя в определенной и необратимой последовательности. В них все движется. Герои действуют, борются, спорят. Одни появляются, другие исчезают — на время или навсегда. Характеры, как бы ни было целостно и определено впечатление от них уже при первом их появлении, не даны читателю «сразу», «целиком». Они «раскрываются» перед читателем в своих поступках, мыслях, чувствах, письмах, во впечатлениях и суждениях о них других действующих лиц и т. д. Больше того, характеры эти не только узнаются и раскрываются. Они, кроме того, оцениваются читателем, вызывают в нем чувство любви, восхищения, участия или ненависти, презрения [2, с.60].

Объективация действительности заключается в том, что автор (в меру своего таланта) ничего не добавляет от себя, а только рисует эскизы реальности, пробуждая в читателе деятельность мозга (Д.И. Писарев), наталкивая его на известный ряд идей, чтобы читатель, следуя этому импульсу, сам формулировал бы для себя окончательные выводы. Художник в своем произведении должен показать нечто адекватное действительности (даже если это фантастическая действительности неизвестной планеты), потребность его вмешательства в жизнь персонажей сама по себе отпадает, если то, что происходит с необходимостью вытекает из психических особенностей персонажа, детерминированных социальной

действительностью и связанных с данной непосредственной ситуацией (Татьяна Ларина взяла, да и, «неожиданно» для А.С. Пушкина, вышла замуж). Эмоция читателя возникает при созерцании конкретного, авторский голос вместо прямого показа дает (если дает) очень слабый эффект. Поэтому образы Лизы Калитиной, Марфы Тимофеевны, Лемма из «Дворянского гнезда» И.С. Тургенева сильнее воздействуют на читателя, чем главный герой Лаврецкий. В абсолютной конкретности - сила произведений П. Федотова, он не потешается над обедневшим аристократом, не обличает офицера в картине «Анкор, еще анкор», не плачет над вдовушкой. Ничего не навязывая и не проповедуя, он только показывает, в обыденном и повседневном видит глубокий смысл, из мещанского извлекает общезначимое, что и требуется от классического искусства.

В художественном произведении тенденция действует, если она скрыта. Объективация действительности требует величайшей сдержанности писателя. Например, прекрасный военный поэт С. Гудзенко так рисует чувства солдата перед атакой:

Перед атакой

Когда на смерть идут, — поют,
а перед этим можно плакать.
Ведь самый страшный час в бою —
час ожидания атаки.

Снег минами изрыт вокруг
и почернел от пыли минной.
Разрыв — и умирает друг.
И, значит, смерть проходит мимо.

Сейчас настанет мой черед,
За мной одним идет охота.
Ракеты просит небосвод
и вмерзшая в снега пехота.

Мне кажется, что я магнит,
что я притягиваю мины.
Разрыв — и лейтенант хрипит.
И смерть опять проходит мимо.

Но мы уже не в силах ждать.
И нас ведет через траншеи
окопавшая вражда,
штыком дырявящая шею.

Бой был коротким.
А потом
глушили водку ледяную,
и выковыривал ножом
из-под ногтей я кровь
чужую.

Страшный час ожидания атаки воссоздается за счет нестерпимых картин реального боя, «менее страшного» для солдат, чем его ожидание. Сдержанно Лев Толстой передает силу материнских чувств Анны Карениной, которая так и не отдала Сереже игрушки, с такой любовью выбираемые накануне в лавке. Потрясенная свиданьем с сыном, Анна вспоминает о них только дома и читатель узнает об этом тогда же. Мастерство Толстого позволяет читателю забыть об авторе, создает иллюзию, что автора нет, есть только изображаемая действительность. Автор стремится, чтобы читатель сам решал вопросы, выносил приговор, определял свое отношение к персонажам и т.д.

Слово нигде в большей мере не является словом, чем в произведении художественной словесности. Как может одно слово стать более словом, чем другое, поэтическое слово — более словом, чем слово, вплетенное в повседневную речь? Здесь уместно привести пример, наглядно отражающий проблему; речь идет о непереводаемости лирики. Искусство интерпретации при переводе с одного языка на другой требует особого рассмотрения. «Век может идти себе вперед, науки, философия, гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, - но поэзия остается на одном месте. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими – произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно живы», - утверждал А.С. Пушкин.

В лирическом стихотворении единство смысла и звучания, очевидно, коренится столь глубоко, что на почве другого языка возможно достичь лишь относительного приближения к оригиналу или заменить его совершенно новым стихотворением. Хорошее стихотворение являет собой столь неразрывное переплетение, итог столь тесного содействия звука и значения, что даже незначительные изменения в тексте могут испортить целое.

Научный подход к интерпретации предполагает отношение к тексту как к массиву информации, из которого необходимо отобрать главное. Для этого следует установить степень достоверности содержащейся в нем информации и увидеть «за» текстом «подлинную» реальность, которую он отображает. Этим объясняется, почему наука постоянно переписывает прошлое, а искусство и наука - это два разных способа постижения мира. Оба подхода нужны, они дополняют друг друга как два способа освоения человеком мира.

Проблемное поле образует интерпретация текста, которая получила наименование подменяющего чтения (или подменяющего суждения - я оперу не слушал, но её не люблю). Немецкий писатель, публицист и ученый XVIIIв. Георг Лихтенберг высказал удивительно современное суждение: «К числу величайших открытий, к которым пришел человеческий ум...принадлежит искусство судить о книгах, не прочитав их» [3]. Непонимание, искажение текста и тенденциозная на этом основании его трактовка есть явление «подменяющего» чтения (Г.Г. Агеносов). Тенденция объяснять все с утилитарных позиций приводит к упрощению, профанации высокохудожественной образности. Парадокс Фридриха Ницше: «То, что каждый имеет право учиться читать, портит надолго не только писание, но и мысль» получает все большую актуальность. Чрезвычайно важен педагогический аспект интерпретации текста. Все люди читатели, но понимать, извлекать заложенные в тексты смыслы, целостно оценивать художественное произведение умеют далеко не все. Читателю необходимо помочь обучиться чтению как специфическому виду познавательно-эстетической деятельности.

Современная система образования снабжает субъектов умением оценивать и отсеивать информацию, то есть определенным мировидением, умением ориентироваться в информационном потоке, чтобы не получать одностороннюю информацию, и способностью воссоздавать целостную картину происходящего на основе фрагментарных сообщений [4, с.85]. Мысль немецкого писателя Германа Гессе о том, что в средней и высшей школе необходимо запретить чтение Гете и разрешать знакомство с ним как награду самым лучшим, самым достойным, для которых он может быть товарищем в поисках духа прямо относится к российской школе. Изучение «Ромео и Джульетты» В.Шекспира в 7-м классе, а «Горя от ума» А.С. Грибоедова в 9-м создает благодатную среду для подменяющего чтения. Точность прочитанного подменяется тем, что остается в памяти фиксирующего внимания, а остается близкое опыту и мышлению читающего. Таков механизм подменяющего чтения. Не поняв, а еще хуже, поняв превратно великое произведение, читатель хранит в своей памяти его неадекватный слепок и никогда больше к нему не возвращается. Общеизвестен факт, что в библиотеке Спинозы насчитывалось 60 книг, но это не мешало ему находиться на высоте философской мысли своего времени. Все дело в том, как он их читал и сколько раз перечитывал. Обращаясь к будущим филологам, Ф.Ницше рекомендовал им выучиться хорошо читать, то есть читать медленно, а Монтескье предупреждал: «Никогда не следует исчерпывать предмет до того, что уже ничего не останется на долю читателя. Дело не в том, чтобы заставить его читать, а в том, чтобы заставить его думать» (О духе законов).

Литература:

1. Асмус, В.Ф. Чтение как труд и творчество /В.Ф. Асмус // Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Издательство «Искусство», 1968. – 654 с. - С.55-68.

2. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного /Г.-Г. Гадамер. М.: Искусство, 1991. -С.126-146.
3. Лихтенберг, Г.К. Афоризмы /Г.К. Лихтенберг.- Калининград:Янтар.сказ.,2000.-94с.
4. Плющ, А.Н. Об информационном влиянии политических субъектов на электорат /А.Н. Плющ // Социс.-2010.-№1.-С.77-86.