

Рассади́на С. А.

**ГЕРМЕНЕВТИКА ЧУВСТВЕННОГО ОПЫТА В ЗЕРКАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА.
ПРОБЛЕМА ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТИ**

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/6-2/55.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 6 (13): в 2-х ч. Ч. II. С. 159-162. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/6-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

нового противника отступают на второй план перед пафосом торжества победоносных и снискавших всемирную славу россиян: «На победителях лавровые венцы! / Побед их слух течет во все земли концы. / Восторгом радости он верных наполняет: / А злоба пусть себя отчаянем терзает! / Она сама своей погибели вина. / Красуйся, радуйся, Российская страна!» [Рубан 1794б: 12].

С темой торжества победителей был связан еще один ключевой компонент идеологической пропаганды – предостережение всем потенциальным противникам, указание на печальный пример Польши, сполна испытывавшей на себе, какова неотразимая сила России: «О вы, завистливы злодеи, / Брегитесь рушить наш покой, / Отриньте хитрые затеи, / Варшаву зря перед собой...» [Анонимный автор - II: 8]. Празднования по случаю покорения Варшавы перерастали в масштабное государственное торжество, являвшееся одновременно апофеозом правящей власти, утверждением величия Российской империи и провозглашением гармонии во внутренней политике страны: «Покойся, Росская держава, / Расторгнут злости хитрый ков; / Рушитель мира свержен в ров; / Твоя, монархиня! Варшава» [Шишков 1794: 154]. Поэтическая формулировка Шишкова преднамеренно стала выспренным отзвуком официального меморандума: «Сим образом низложен бунт в Польше и разрушены ковы злоумышленных» [Безбородко 1794: 96].

Имперское мышление, прочно укоренившееся в общественном сознании людей той эпохи, оперировало категориями верноподданнического единства всех граждан государства, без учета их национально-этнических и конфессиональных различий. Такой унифицирующий идеологический стандарт общего для всех порядка, целенаправленно насаждаемый правящей властью, вызвал резкий протест неизвестного автора, вынужденного скрывать свое имя. Этот политический диссидент возражал с гуманистических позиций против торжества грубой силы над вольнолюбивым духом народа, против попрания человеческой свободы, нарочито обставленного пышной и пошлой церемонией официальных торжеств: «Из жерл, Плутоном сотворенных, / Веселия раздался гром, / Во храмах, Богу посвященных, / Звучит признательный псалом. / В чертоге фурии ужасной / Сонм подлых душ подобостастный / Жжет лести гнусный фимиам. / Звон колокольный слух пронзает, / Чернь буйна громко восклицает, / И плеск несется к облакам» [Анонимный автор-III: 198]. Подробности победных празднеств в столице империи запечатлены очень точно, но саркастический тон автора создает эффект своеобразного кривого зеркала, дающего негативное отражение казенных мероприятий и официальных идеологем. Впрочем, и это тоже явилось одной из исторических форм отражения политических доктрин в общественном сознании, которое начинало постепенно утрачивать свою верноподданническую монолитность и медленно, год за годом, настраиваться на критическое восприятие окружающей действительности.

Список литературы

- Анонимный автор - I.** На усмирение польских возмутителей и на покорение Варшавы. - СПб., 1794. - 16 с.
Анонимный автор - II. Ода на взятие Варшавы. - СПб., 1794. - 8 с.
Анонимный автор - III. Ода на день торжественного празднования порабощения Польши // Вольная русская поэзия второй половины XVIII – первой половины XIX века. - Л., 1970. - С. 197 – 200.
Безбородко А. А. Меморандум о покорении Польши // Московские ведомости. - 1794. - № 96. - 2 декабря.
Завалишин И. И. Сувороида, поэма героическая. - СПб., 1796. - 66 с.
Петров В. П. На присоединение польских областей к России 1793 года // Петров В. П. Сочинения: В 3 ч. - СПб., 1811. - Ч. 1. - С. 139 – 159.
Петров В. П. На взятие Варшавы 1795 года марта 20 дня // Сочинения: В 3 ч. - СПб., 1811. - Ч. 1. - С. 160 – 165.
Рубан В. Г. Ода на всерадостный день тезоименитства ... Екатерины Второя... - СПб., 1794. - 10 с.
Рубан В. Г. Пеан, или Песнь на победы, одержанные ... Суворовым... - СПб., 1794. - 12 с.
Суворов А. В. «Царица, Севером владея...» // Суворов А. В. Письма. - Л., 1986. - С. 287.
Херасков М. М. Ода ... по случаю присоединения от Речи Посполитой к Российской империи областей... - СПб., 1793. - 12 с.
Шишков А. С. Ода на покорение Польши // Собрание сочинений и переводов: В 30 ч. - СПб., 1831. - Ч. 14. - С. 143 – 154.

ГЕРМЕНЕВТИКА ЧУВСТВЕННОГО ОПЫТА В ЗЕРКАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА. ПРОБЛЕМА ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТИ

Рассадина С. А.

Санкт-Петербургский государственный университет

Одним из лейтмотивов философии XX века был поиск интерсубъективных оснований чувственного опыта. Классическая эстетика предыдущих столетий, напомним, усматривала основания интеллигибельности художественных произведений в наличии объективных критериев восприятия и оценки. «Суждение вкуса» неизбежно должно было носить всеобщий характер, в противном случае оно приводило бы диалог к коммуникативному тупику. Наличие общих схем суждения, благодаря которым возможны герменевтика художественного творчества и осмысленная коммуникация по поводу произведений искусства, долгое время связывалось с эксплицитной деятельностью разума. Психофизиологический аспект восприятия при этом ис-

ключался из рассмотрения, поскольку индивидуальные перцептивные интенции считались, скорее, препятствием для взаимопонимания, чем его условием. Значимые концептуальные изменения в осмыслении художественных феноменов связаны с развитием философской герменевтики и феноменологии XX в. Усилиями представителей названных философских направлений сформировался интеллектуальный контекст, в рамках которого культура предстала как сфера понимания, направленного от одной жизни к другой, при этом особое значение имели работы М. Хайдеггера, видевшего в понимании не только способ познания, но и способ человеческого бытия в целом.

Нельзя не упомянуть также концепцию французского феноменолога М. Мерло-Понти, показавшего, что герменевтическая интенция заложена в самом акте восприятия, то есть актуализируется не только на рациональном, но и на психофизическом уровне. По мнению М. Мерло-Понти, никакое восприятие не является только лишь механической реакцией органа на стимул, а попытки свести аналитику чувственного опыта к выявлению априорных физиологических оснований необоснованно игнорируют мир культурных значений. «Естественная установка не в том, чтобы испытывать наши собственные чувства и потакать собственным удовольствиям, но в том, чтобы жить в соответствии с эмоциональными категориями среды» [Мерло-Понти 1999: 482]. Итак, мы наследуем определённую перцептивную традицию, в частности, традицию зрительного восприятия, которая подспудно фокусирует индивидуальное видение, настраивая его на различение значимых элементов, «фигуры» и «фона». Акт восприятия художественного произведения, таким образом, опосредован «объективным духом» – при условии, что видение художника и зрителя формировалось в рамках единой культурной парадигмы. В силу того, что восприятие несёт в себе потенцию intersubjectивности, а также имеет в своей основе бессознательные схемы различения и смыслополагания, мы можем говорить о коммуникативной природе чувственного опыта. Тем самым философия искусства XX в. сближается с философией языка и семиотикой. В этих концептуальных координатах мы и предлагаем рассмотреть развитие художественных средств эпохи модернизма.

Историко-культурологическое значение авангарда состоит в том, что он поставил под сомнение самоочевидность перцептивных элементов визуального кода. Авангард проблематизировал выразительные средства изобразительных искусств, в первую очередь живописи, и, благодаря эффекту «остранения» смысла, выявил коммуникативную природу визуальности. Примечательно, что ключевые сюжеты семиотики и герменевтики проявились в истории искусства на несколько десятилетий раньше, чем стали предметом целенаправленного философского размышления. Напомним, что «Курс общей лингвистики», фундаментальный труд Ф. Соссюра, определивший дальнейшие пути концептуального развития не только языкознания, но и философии, увидел свет в 1916 г. К этому времени художественная практика дала уже немало известных примеров авангардных стилистических решений, в основу которых было положено новое видение художественного языка. Тематизация означающего и означаемого в живописи принято связывать с именем Поля Сезанна. Его концепция «реализации» основного визуального мотива посредством «модуляции» живописного материала, нагнетания интенсивности и взаимного приспособления цветов, была противопоставлена стремлению импрессионистов к передаче сиюминутных зрительных впечатлений.

Сезанн видел задачу живописного произведения в раскрытии «объективных» аспектов реальности, однако именно поэтому в его творчестве впервые возник зазор между императивом точной передачи зрительного опыта и ощущением семантической наполненности художественного произведения. Начиная с Сезанна, искусство получает право не просто передавать данные визуального опыта, но конституировать этот опыт, ориентируя видение. Призыв Сезанна «трактовать природу посредством цилиндра, шара конуса» означеновал привнесение в художественную коммуникацию герменевтической интенции, поскольку творческий процесс, понимаемый как перекодирование данных непосредственного зрительного восприятия, должен был вызвать к жизни ответное герменевтическое усилие со стороны зрителя. Постулируя интерпретативную функцию искусства, Сезанн предвидел последующие сложности, связанные с необходимостью обнаружения новых критериев интеллигибельности художественного произведения. Он настаивал на том, что произведение искусства должно быть осмыслено онтологически и предупреждал против сведения функции живописи к созданию декоративных композиций. Подчеркнём, что в данном случае имеет значение не столько конкретная позиция Сезанна, сколько факт первичной рефлексии по поводу проблематизации коммуникативного потенциала изобразительного искусства. Например, Анри Матисс в противоположность Сезанну считал декоративность одним из смыслообразующих принципов новой живописи. Вместе с тем именно Матиссу принадлежит лаконичная формулировка кредо модернизма: «l'exactitude n'est pas la vérité». В его живописных полотнах как нельзя более ярко появились типичные устремления раннего авангарда: интерпретация реальности посредством «разработки мотива»: аранжировки живописи благодаря продуманному сочетанию композиции и составляющих её цветов.

Цвет – основа живописного семиозиса в работах Матисса. При этом Матисс выступал против «символического» понимания цвета, то есть против сложившихся конвенциональных принципов в пользу интуитивного установления означающего в творческом акте. Он писал: «Рисую осенний пейзаж, я не стараюсь вспомнить, какие цвета подходят для этого времени года. Меня будут вдохновлять ощущения, которые приносит с собой осень ... но мои ощущения могут меняться, поскольку осень может быть мягкой и тёплой ... или очень суровой с холодным небом и лимонно-жёлтыми деревьями, которые вызывают озноб и предвещают приход зимы» [Рид 2006: 53]. Подчеркнём, что Матисс является ярким представителем интересующей нас тенденции модернизма, одним из плеяды новаторов, искавших основания художественного семиозиса в

непосредственном опыте чувственного восприятия. Эта тенденция противостояла всем попыткам подчинить творческий процесс абстрактным рациональным принципам – от оптического пуантилизма Жоржа Сёра до математического конструктивизма Пита Мондриана. Убеждение в наличии спонтанной смысловозначительной интенции, заложенной в самом акте восприятия, вызвало к жизни интереснейшие эксперименты с выразительными возможностями цвета, заметно обогатившие языковой пласт изобразительных искусств. В числе наиболее показательных примеров можно упомянуть работы, в которых означаемым цвета становится движение: «Обнажённый, спускающийся по лестнице» Марселя Дюшана (1912) и «Абстрактная скорость – автомобиль проехал» Джакомо Балла (1913).

Альтернативный подход к развитию авангардного искусства представлен кубизмом. Основатели этого течения, Пабло Пикассо и Жорж Брак, также были апологетами интуитивной и чувственной природы творчества, однако в отличие от упоминавшихся выше фовистов и футуристов, представители кубизма практически отказались от работы с выразительными возможностями цвета, отдавая предпочтение визуальному анализу формы. Для раннего кубизма характерна известная скульптурность в моделировке геометрически фрагментированных, фасеточных фигур. Установка на анализ формы, определившая изначальное кредо кубизма, в дальнейшем получила нетривиальное развитие в таких работах Пикассо, как «Ma Jolie» (1911-1912) или «Aficionado» (1912), где изображение не просто дробится на основные элементы структуры, но эта структура включает в себя фрагменты, не связанные с непосредственным восприятием зримого облика главной фигуры – например, типографские элементы. Сюжет живописного полотна, таким образом, более не упорядочивается актом визуальной перцепции, его истоки обнаруживаются в продуктивном визуальном воображении, которое может заимствовать элементы из реального опыта, однако в качестве означаемого выступает не реальность, а сама ассоциативная композиция. В организации живописного полотна принимают участие всё те же базовые элементы визуального кода, цвет и форма, но в качестве семиотизирующего принципа выступает не видение, а представление. В плане развития выразительных средств искусства отсюда открывался путь к коллажу, чем увлекался, в частности, Пикассо в 1913-1914 гг., и далее к инсталляциям и технике *objet trouvé*.

Однако с позиций нашего рассуждения особенно значимой представляется возникшая корреляция между направлением творческих поисков и развитием интеллектуального контекста эпохи. Феномен ассоциативного мышления занимает важное место в ряду объектов пристального внимания культурной антропологии и психологии нач. XX в. Возможно, именно по этой причине фигура Пикассо привлекла к себе внимание аналитиков, а его работы стали поводом для применения к авангардному искусству внеэстетических интерпретативных техник. Приступая к рассмотрению работ Пикассо, К.-Г. Юнг мотивировал это следующим образом: «Его работы ... демонстрируют растущую тенденцию к отклонению от эмпирических объектов и увеличению числа тех элементов, которые не соответствуют никакому внешнему опыту и приходят из «внутреннего», расположенного позади сознания – или, как минимум, того сознания, которое, как универсальный орган восприятия, ... направлено вовне. Позади сознания лежит не абсолютная пустота, но бессознательная психика, которая воздействует на сознание изнутри... Таким образом, те живописные элементы, которые не находят никакого «внешнего» соответствия, имеют «внутренний» источник» [Юнг 1996: 86]. Тем самым Юнг, вслед за З. Фрейдом, пытавшимся дать психоаналитическую интерпретацию классических художественных произведений, формулирует новые принципы герменевтики уже в отношении современного ему искусства XX в. Предпринятая Юнгом попытка «дешифровки» работ Пикассо спровоцировала скандал, поскольку мэтр психоанализа в своих рассуждениях исходил из замеченной им аналогии между стилистикой произведений этого художника и рисунками больных шизофренией, сделанными во время терапевтических сеансов. Для нас, однако, важен не диагноз, а то, что авангардное искусство казалось непостижимым, по крайней мере, с позиций классической эстетики, и встал вопрос о поиске интерпретативных техник, адекватных новым художественным практикам. Решение, предложенное Юнгом, носило радикальный характер, поскольку в его основе лежал пересмотр концепции символа, который отныне трактовался как отражение индивидуальной истории, внутренних конфликтов и личностного своеобразия отдельного художника. С этой точки зрения, искусство эпохи авангарда утратило коммуникативную природу, а элементы визуального кода, образующие художественное произведение, надлежит рассматривать не как знаки, но как симптомы.

Опровергнуть этот приговор пробовал с позиций самого искусства Василий Кандинский. Его видение задач живописи, изложенное в теоретических работах «О духовном искусстве» (1912) и «Точка и линия на плоскости» (1926), состоит в том, что, не будучи изображением определённого перцептивного объекта, художественное произведение, тем не менее, может быть носителем объективного смысла. Апологет нефигуративного искусства, Кандинский настаивал на его коммуникативной природе, полагая, что авторская интенция может быть передана средствами визуального языка, элементами которого являются беспредметные пластические символы. Свою творческую задачу он видел в установлении конвенциональности изобразительных приёмов через выявление семантики отдельных графических и цветовых элементов. Самые выразительные живописные композиции Кандинского представляют собой примеры контекстуальной актуализации семантического потенциала цвета и линии, среди них особенно показательны «Чёрное пятно» (1912) и «Решительный розовый» (1932). Как теоретик искусства, Кандинский писал: «Цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет – это клавиш, глаз – молоточек, душа – многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу. Таким образом, ясно, что гармония красок может основываться только на

принципе целесообразного затрагивания человеческой души» [Кандинский 1992: 45]. Итак, произведение искусства может быть рассмотрено как сообщение, составленное по определённым языковым правилам, предназначенным для того, чтобы живописное полотно могло произвести эмоциональное впечатление, соответствующее замыслу художника.

Если сам Кандинский выказывал колебания относительно оснований intersубъективности художественного видения, усматривая их то в ассоциациях, то в физиологии, последующее развитие данной проблематики лежало в русле преимущественного внимания к психофизиологической стороне процесса восприятия. Типическая тенденция середины XX в. ознаменована феноменом Джексона Поллока, провозгласившего принцип бессознательного творчества. Подход Поллока отнюдь не означал приговора искусству, как поспешили провозгласить некоторые критики; Поллок демонстративно отрицал только коммуникативную функцию живописи, точнее говоря, значимость авторской интенции для последующей герменевтики художественного произведения. Творчество Поллока – парадоксальное развитие идей Кандинского: он исключает из сферы семиозиса не только реальность, но и визуальное воображение, однако «спонтанное» произведение искусства остаётся предметом осмысленного восприятия в силу психофизической нагруженности цветовых и графических стимулов. Отметим, что ко второй половине XX в. открытия авангарда в области эмоционального воздействия элементов визуального кода были подхвачены и растиражированы в самых различных сферах культуры. В 1974 году появляется знаменитый тест швейцарского психиатра М. Люшера, основанный на обнаружении «сигналов личности» посредством цветовых стимулов. В настоящее время разработки Люшера активно используются при диагностике стрессовых состояний, профориентационном и брачном консультировании, в ходе этнологических исследований, а также в дизайне и рекламе. Процедура тестирования заключается в упорядочивании цветов испытуемым по степени их субъективной приятности. В то же время методика Люшера содержит элементы общей теории цвета, приписывая ряду стимулов однозначные психофизические корреляты.

Это побуждает нас в заключение поставить вопрос о соотношении психофизиологической и культурной составляющей визуального семиозиса. Чувственные образы неминуемо многозначны в силу того, что элементы перцептивного кода обладают высокой энтропийностью, однако это не препятствует коммуникативности. Культурная семиотика цвета не исключает значимости психофизиологических аспектов восприятия, а истина личной истории не противоположна истине конвенционального высказывания. Скорее, уместно рассматривать акт восприятия визуального текста как момент своеобразного смыслового резонанса, обусловленного символическим характером перцепта. Под символом в данном случае подразумевается такая структура значения, в рамках которой один смысл (конвенциональный) означает одновременно другой смысл (психологический), который может быть понят только через первый. Художественный объект – это больше, чем знак, соотносённый с определённым означающим; благодаря своей символической природе, произведение искусства аккумулирует одновременно семантический потенциал культуры и семантический потенциал индивидуальной истории, позволяя нам «погрузиться в работу по производству смыслов, которая постоянно ведёт нас ... к творениям рук человеческих, переводящим фантазмы в мир культуры и воссоздающим их в качестве реальности, имеющей эстетическую ценность» [Рикёр 1995: 326]. И эта работа по обретению себя в поле культуры приходится не только на долю сознания, объективирующего опыт, но и на долю чувственного восприятия, абсорбирующего имманентные опыту intersубъективные смыслы.

Список литературы

- Кандинский В.** О духовном искусстве. - М., 1992.
Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб., 1999.
Рид Г. Краткая история современной живописи. - М., 2006.
Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. - М., 1995.
Юнг К.-Г. Пикассо // Психоанализ и искусство. - М.-К., 1996.

КРОССКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ КАК НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ МЕХАНИЗМ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИЧНОСТНЫХ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК БУДУЩЕГО СПЕЦИАЛИСТА

Садомова Н. В.

Саратовский государственный технический университет

В настоящее время наблюдаются вполне определенные тенденции в общественной жизни общества, связанные с усилением интеллектуальной сферы бытия. В последние десятилетия роль высшего образования вообще и университетов, в частности, становится доминирующей. В результате, все больше внимания уделяется проблеме подготовки высококвалифицированных специалистов.

Потребность общества в повышении культурного уровня молодежи и ориентация всей системы российского высшего образования на воспитание и развитие всесторонне развитой личности обучаемого, послужили причиной того, что гуманитарные дисциплины получают все больший резонанс в системе вузовского образования. В связи с чем, кросскультурное общение становится значимой, личностной характеристикой