

**Креминский В. И.**  
**ОСОБЕННОСТИ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО**  
**ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

### **1. Герменевтика как теория.**

Неоднозначность и многомерность смысла в жизни, науке, искусстве породила потребность в том, чтобы создать адекватные методы, а впоследствии и целую теорию интерпретации знака, текста, художественного образа, политического события. Еще в древности жрецы пытались дать толкование метеорологическим явлениям, священным текстам, биографическим фактам царствующих особ. Однако эти объяснения носили далеко не научный характер, что объяснялось отсутствием последовательного рационального понятийного мышления. С возникновением философии появилась возможность придать искусству истолкования рациональный характер, минимизируя крайний субъективизм и произвольность толкования тех или иных смыслов.

Пожалуй, первым сочинением такого плана можно считать одну из поздних работ Аристотеля «Об истолковании» (*Peri hermeneuea*), хотя она является частью его логического корпуса, но формально это первый шаг к формированию герменевтики как философской сферы, связанной с объяснением глубоко скрытого смысла какого-либо текста (этим текстом может быть и «Книга Природы», и Священное писание, и поэтическое произведение, и театральная постановка). С самого начала развития христианской мысли появилась потребность объяснения верующим «темных» мест Библии, отсюда возникновение экзегетики – искусства истолкования священных текстов. В эпоху Возрождения теория интерпретации развивалась исходя из практических задач – переводов античных текстов и их комментирования на новоевропейские языки. Позже, в эпоху Нового времени задачи, связанные с формированием и применением юридических норм, вызвали к жизни потребность в юридической герменевтике, поскольку ни один закон не может быть истолкован однозначно для различных конкретных ситуаций.

Тем не менее, появление герменевтики как системы и совокупности методов адекватного истолкования и объяснения текстов в самом широком их понимании связано прежде всего с именем немецкого теолога и философа Фридриха Шлейермахера, близкого кружку йенских романтиков. Среди его многочисленных работ по философии, теологии, эстетике было произведение «Герменевтика», где он поставил проблему точного истолкования смысла того или иного произведения, выделив процедуру понимания в отдельную область исследования, и сделал «понимание» центральной категорией герменевтики. Если академическая философия с самого начала своего возникновения ставила основную цель – познать объект, то со времен Шлейермахера возникла альтернатива познанию объекта – понимание смысла. Отсюда интерес к «субъективности», к психологическим, а не гносеологическим принципам освоения окружающего мира. Ганс-Георг Гадамер в своей фундаментальной работе «Истина и метод»<sup>i</sup>, посвященной истории и методологии герменевтики, отмечает величайший вклад Фридриха Шлейермахера в становление философской герменевтики. «Герменевтика охватывает искусство грамматического и психологического истолкования. Детище Шлейермахера, однако, – это психологическая интерпретация. Она является, в конечном счете, дивинационным подходом, самопогружением в целостную конституцию автора, постижением «внутреннего происхождения» структуры данного произведения, произведением творческого акта. Понимание – это соотношенная с первоначальным продуктом репродукция, познание познанного, реконструкция.»<sup>ii</sup> То есть, если грамматическая интерпретация «объективирует» текст, то психологическая – заряжает его личностным содержанием, выявляя «субъективность» смысла.

В противоположной такой объективной категории, каковой является «объективная истина», герменевтика на первый план выдвигает категорию «эмпатия» (в качестве сопереживания опыта автора текста, а это может быть и произведение искусства). Согласно методологическим установкам классической теории интерпретации, «смысловые горизонты» «автора» и «читателя» должны «слиться», что позволит, собственно говоря, почувствовать, а впоследствии и понять смысл. Причем, если в традиции рационализма само собой разумеется, что познающий субъект должен быть максимально «чист», то есть освобожден от каких бы то ни было предрассудков, связанных с историческим и социальным бытием, то в герменевтической традиции предрассудок играет скорее позитивную, а не негативную роль. Дело в том, что мы всегда принадлежим какому-то событийному историческому ряду, а пред-рассудки связывают нас с историческим процессом. Поэтому они являются условиями нашего глубинного понимания и конкретного события, которое всегда есть часть исторического целого. Связующим моментом здесь является историческое предание, в которое необходимо включиться, чтобы достичь желаемого результата. «Само понимание следует мыслить скорее не как действие субъективности, но как включение в свершение предания, в котором происходит непрерывное опосредование прошлого и настоящего»<sup>iii</sup>. Эти слова принадлежат Г.-Г. Гадамеру, который «реабилитировал» предрассудок и доказал его значимость и даже необходимость для производства процедуры понимания. Хотя в течение почти 100 лет, со времен Просвещения все философы соглашались с тем, что любые нерациональные (исторические, психологические) когнитивные структуры должны быть «разоблачены» и нейтрализованы в сфере «чистого разума». Отсюда очевидна ясная связь герменевтики и таких психологизированных интеллектуальных направлений как экзистенциализм и психоанализ, центром которых является процесс понимания и самопонимания личности.

Развитие и распространение герменевтических концепций в рамках западноевропейской культуры и философской мысли в частности связано с реализацией принципов индивидуализма (что стимулирует субъективный компонент интерпретации) и конкуренции на «рынке идей» (что порождает множество

оригинальных, хотя и не всегда эвристических моделей герменевтического анализа художественных произведений). Можно смело говорить о том, что западная культура вот уже почти столетие переживает своего рода «эстетический бум». Это выражается как в разнообразии художественных объединений, направлений, манифестов (кубизм, абстракционизм, сюрреализм, дадаизм, экспрессионизм, футуризм, неопрimitивизм, поп-арт, гиперреализм, «новая вещественность», информационная эстетика и др.), так и в мозаичности стилей поведения, моде, дизайне, эрзац-религиях, музыкальных направлениях. Художники постоянно создают экзотические эстетические конструкции, а роль и задача герменевтической эстетики заключается в том, чтобы «расшифровать» замысел «творца». Мы имеем здесь своеобразную «игру в смыслы», причем связка «художник-интерпретатор» приобретает автономию и незаинтересованность в широких массах потребителей художественного производства, поскольку профессионалы-художники работают с учетом мнения узкой прослойки профессионалов-интерпретаторов. Это влечет за собой абсолютизацию феномена искусства, что находит отражение в эстетизме не только в кругах авангардного искусства, но и в теориях современных философов и искусствоведов. Например, канадский культуролог Эдвард Фаас (E.Faas) в своей резонансной работе, переведенной на многие европейские языки, «Открытые формы в авангардном искусстве и литературе. К становлению новой эстетики». (Faas E. Offene Formen in der modernen Kunst und Literatur, Zur Entstehung einer neuen Ästhetik. München, 1975) утверждает о пришествии нового типа художника, художника-авангардиста, для понимания которого необходимо по сути отказаться от традиционных мировоззренческих постулатов. «Концепция канадского теоретика может быть охарактеризована как своеобразный «панэстетизм»: художественное творчество объявляется «голосом и совестью» эпохи, а эстетика – центральной дисциплиной в осмыслении принципиальных проблем культуры и личности.»<sup>iv</sup> Эгоцентризм современного художника порождает и новые подходы в интерпретации его творений, что связано с психологизацией в ущерб историко-культурным детерминантам творчества. Поэтому логично, что с самого начала развития психоанализа возникают психологические интерпретации субъективистской направленности. Здесь можно вспомнить такую работу З.Фрейда как «Леонардо да Винчи. Воспоминание детства» 1910, работу Л.Бинсвангера «Генрик Ибсен и проблема самореализации в искусстве», 1949, книгу И.Д.Ермакова «Этюды по психологии творчества А.С.Пушкина», 1923, «Очерки по анализу творчества Н.В.Гоголя», 1924, работу И.Нейфельда «Достоевский. Психоаналитический очерк.», 1923, фундаментальный труд К.Г.Юнга «Либи́до, его метаморфозы и символы.», 1912, в котором были интерпретированы художественные произведения начиная с древних эпох вплоть до самых новейших литературных текстов.

Влияние психоаналитических методов интерпретации весьма сильно в новейших герменевтических исследованиях, особенно это явно в работах философов-постмодернистов, таких как Ж.Деррида, Ж.Делез, Ф.Гваттари, а также в работах таких известных французских философов как Г.Башляр и П.Рикер.

Картина адекватной интерпретации художественного произведения затрудняется еще и тем, что уже на уровне художественного замысла его смысл оказывается теоретически концептуализирован современным художником-теоретиком. «Одним из примечательных черт современного искусства расширения его границ заключается также в заметном повышении в нем роли «саморефлексии» художников. Практики все чаще выступают и как теоретики.»<sup>v</sup> Если раньше (до середины XIX века) художники в целом идентифицировали себя лишь с творческой, изобразительной стороной «человека в искусстве», то начиная с эпохи романтиков в моду входят «Манифесты», как теоретическое обоснование и «ключ» к интерпретации художественных произведений. Кроме того, современное произведение искусства «недействительно» без обширного философского комментария-обоснования его значимости, «некоторые направления авангардного искусства прямо предполагают теоретические комментарии, которые составляют непрменный фон, контекст их функционирования (а иногда и «включаются» в него).»<sup>vi</sup> Такая ситуация имеет двойственный эффект. С одной стороны, теоретически нагруженное произведение искусства, вероятно, становится более доступным и понятным, поскольку методы расшифровки даются отчасти самим художником, а отчасти «курирующим» его творчество теоретиком. С другой стороны, в таком «затеоретизированном» произведении исчезает его непосредственность и подлинность. Разделить эти слои дело весьма непростое, отсюда и различные, порой исключают друг друга подходы: социология искусства (Пфафф, Бодрийар), рецептивная эстетика (Вайнрих, Изер, Яусс), классическая герменевтика (Шпетт, Хайдеггер, Гадамер), марксистская герменевтика (Лукач, Лоренцер), иконология (Панофский), теологическая герменевтика (Зедльмайр), и др.

## 2. Эстетика и философия.

Само появление эстетического и изучение его возникло в Древней Греции в классическую эпоху, во времена Платона и Аристотеля. Однако в силу идеалистических установок античных философов в большей степени разрабатывались проблемы онтологии, гносеологии, этики. Философская эстетика как самостоятельная дисциплина возникает значительно позже, это, по словам Г.-Г. Гадамера, «самая молодая из философских дисциплин»<sup>vii</sup>. Ее рождение в XVIII веке связано с именем выдающегося немецкого ученого Александра Баумгартена. В немецкой классической философии эстетике посвящаются отдельные работы (см. «Критика способности суждения» И.Канта и др.). В дальнейшем «эстетическое измерение» вещей и явлений было лишь дополнительным моментом в деле их объективного познания.

Герменевтика придала эстетическому статус самостоятельной автономной сферы, а если говорить, например, о поздних произведениях Мартина Хайдеггера, то там мы можем обнаружить даже нечто большее, а именно предпочтение эстетического бытия и познания, природному. Более того, отдельные виды искусства, точнее,

отдельные произведения искусства способны вывести нас в иные измерения нашего бытия, открывая наши не выявленные до этого момента способности через акт переживания и сопереживания. Хайдеггер особую роль в процессе миропонимания отводит скульптуре, которая, на его взгляд, являет собою «телесно воплощающее произведение мест и, через эти последние, открытие областей возможного человеческого обитания, возможного пребывания окружающих человека, касающихся его вещей»<sup>viii</sup>. Следуя своему герменевтическому императиву, Хайдеггер идет еще дальше, отождествляя произведение искусства с самой истиной: «Скульптура: телесное воплощение истины бытия в ее созидающем местá про-из-ведении»<sup>ix</sup>. Следовательно, большей истиной, согласно Хайдеггеру, обладает не философ, а художник, поскольку он «ближе» к ее «истоку».

Фактически, идея исключительности художественного произведения и уникальности гения-творца еще раньше в кругу немецких романтиков достаточно глубоко прорабатывалась, но мыслителями того времени недостаточно точно был разработан терминологический и концептуальный аппарат анализа художественного творчества. Хайдеггеру удалось эти интересные идеи усилить и придать им оригинальную форму благодаря изменению философского языка. В то же время, как это имеет место в любой герменевтической теории, сам язык становится главным средством интерпретации, поскольку человек «окружен» языком и в нем «обитает», рассматривая окружающий мир сквозь призму языка. Несмотря на метафорическое изложение, присущее стилю Хайдеггера, мысль его достаточно ясна – только философам и художникам в широком смысле этого слова может быть дана истина бытия, поэтому всякое выдающееся произведение искусства содержит в себе нечто такое, что не может быть выражено в терминах рациональной философии. «Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты – хранители этого жилища. Их стража – осуществление открытости бытия, насколько они дают ей слово в своей речи, тем сохраняя ее в языке.»<sup>x</sup>

Тезис немецкого философа о том, что поэтический (шире, художественный) язык является более адекватным, чем академический философский язык в передаче глубинных смыслов бытия, можно встретить в большинстве его поздних текстов. Именно в устах поэта, кисти художника содержится та форма высказывания о мире, которая имеет подлинно герменевтическую структуру. «Высказывание у Хайдеггера – это сама форма поэтического творчества, но не сам язык... Но только поэт способен постичь силу, заключенную в языке, использовать могущество и ценность слова. Слово – это такое благо, которое дано только поэту, постигающему его тайну особым, необычным путем благодаря своей профессиональной способности, которую он получил свыше. Поэт, утверждает Хайдеггер, не только достигает знания, но и проникает в отношение между словом и вещью.»<sup>xi</sup> Можно сказать, что образный художественный язык становится наиболее «коротким» путем к любому метафизическому смыслу. Однако при анализе высказываний языка необходимо помнить о том, что сам язык имеет двойную структуру: с формальной, грамматической стороны он объективируется с помощью правил грамматики, а в плане смысла он обладает достаточной степенью свободы, что ведет к определенному противоречию внутри всякого высказывания. Современный немецкий философ и филолог Вальтер Тьюмлер в этой связи пишет: «Язык работает главным образом в чисто грамматическом режиме... Самый внешний и тонкий слой слова, его значение, превращается в поле сражения – сражения за то, чтобы оторвать слово от его значения и вернуть ему его первоначальное качество.»<sup>xii</sup> Там, где грамматическое объяснение смысла исчерпывает себя, приходит на помощь герменевтическое объяснение, позволяя выявить «скрытые» смыслы благодаря переживанию и сопереживанию. Эстетическое переживание позволяет выявлять те «незаметные» для рациональной методологии «места», которые доступны только человеческой субъективности. По мнению Гадамера, эстетическое сознание обладает универсальностью<sup>xiii</sup>, что указывает на его объективную сторону.

Попытки уравновесить объективную и субъективную стороны смысла пронизывают фактически всю проблематику в рамках герменевтической традиции. Образное и абстрактно-понятийное мышление являются относительными противоположностями, которые могут дополнять друг друга, но могут также находиться в состоянии соперничества и конфронтации. В то же время ни поэтический, ни философский способы языкового выражения не имеют вне себя однозначных критериев, поэтому нельзя говорить об их неистинности по отношению к выражаемому ими смыслу. С другой стороны, «чистой поэзии» и «чистой философии» не бывает, поскольку образы поэзии тяготеют к выражению универсальных ценностей, а философия в своих объясняющих схемах часто вынуждена пользоваться метафорами.

«У поэтического и философского способов речи есть общая черта. Они не могут быть «ложными». Ибо вне их самих нет мерила, каким их можно было бы измерить и каким бы они соответствовали.»<sup>xiv</sup> Здесь, по мнению Гадамера, таится большой риск как для поэтического, так и для философского языка, что обнаруживается тогда, когда поэтический образ становится «пустым», ничего не выражая, поскольку за словесной «шелухой» оказывается утрачен смысл, а философская речь становится схоластическим набором формальных аргументов и превращается «в пустую софистику»<sup>xv</sup>. Этот эффект «обесмысливания» языка и, следовательно, утраты его герменевтического потенциала Гадамер называет «формами распада языка»<sup>xvi</sup>, поскольку язык возможен лишь как единство знака и значения. Там же, где есть только знаки, а отсутствуют смыслы – невозможен никакая герменевтика, что подтверждает крушение идеи создания «искусства для искусства», вырождающегося в пустой формализм, а философия в этом случае становится чистой схоластикой, когда понятия рождаются из понятий, не имея никаких внешних по отношению к себе соответствий.

Внутренняя пустота языка обусловлена его отрывом от традиции, от исторической канвы развития человеческого общества. Поэтому Гадамер и его последователи постоянно подчеркивают необходимость акцентирования историчности человеческого существования и конкретного эстетического его воплощения в контексте определенной художественной традиции. «Под историчностью в герменевтической философии не

разумеется ни историческая изменчивость, ни историческая относительность. Историчность, фундаментальное определение человека, заключается не в его свойстве быть в истории, а в его свойстве быть историей... Человеческое бытие исторично – это значит, что оно имеет начало (корень, исток) и конец (то есть где-то завершается, а не вытягивается в дурную бесконечность). Это значит, что оно имеет судьбу.»<sup>xvii</sup> Этот тезис о принципиальной историчности человека является методологической установкой при исследовании любого произведения искусства, когда оно предстает перед нами и как исторически обусловленное явление, и как явление, обладающее уникальной судьбой, реализацией только ему присущего смысла при наличии в нем определенных инвариантов.

### 3. Производство искусства как объект герменевтического опыта.

Методы герменевтики имеют весьма широкое применение в области научного исследования, хотя первоначально они использовались в сфере гуманитарного знания (юридическая, историческая, филологическая, философская герменевтика). Сегодня уже говорят о физической, биологической герменевтике как о весьма плодотворных способах прояснить довольно-таки неоднозначные смысловые поля в данных отраслях естествознания. Но все же наиболее употребим сегодня герменевтический подход в области эстетики, искусствознания. Существует герменевтика литературных произведений, живописи, архитектуры, театра, кино, моды. Это указывает на богатство смыслов и богатство интерпретаций. Имена таких теоретиков и практиков герменевтики произведений искусства как Хайдеггер, Гадамер, Бахтин, Аверинцев, Барт, Рикер широко известны.

В отношении степени глубины понимания творческого замысла художника существуют диаметрально-противоположные мнения. Позитивизм, марксизм, структурализм в целом отвергают принцип «тайны» творца и творения, полагая, что «правильная» методология дает возможность прояснить все мельчайшие детали и причинные связующие звенья происхождения и существования произведения искусства. В то же время существует и противоположная точка зрения, связанная с традицией агностицизма и склоняющаяся к констатации непознаваемости произведения искусства.<sup>xviii</sup> С этой, последней точкой зрения полемизирует Гадамер в своей работе «Философия и литература». Он утверждает: «Что-то всегда понятно – если под пониманием разуметь сколько-нибудь близкое соприкосновение с источником смысла.»<sup>xix</sup> Сам Гадамер предлагает выделить в художественном произведении три слоя, составляющих смысловое ядро. «Первый слой... соответствует значению слова и функционирует в силу внутренней связности языка.»<sup>xx</sup> Второй слой соответствует «схематичности языка». «Наполнение схемы может варьироваться, при том что текст как смысловое образование остается тем же...»<sup>xxi</sup> И, наконец, третий слой это «предвосхищение совершенства», то, «что необходимо сопутствует схватыванию смысла»<sup>xxii</sup>. При этом, отмечает Гадамер, все три слоя легко обнаружить в литературных произведениях, но универсальным слоем (обнаруживающимся во всех видах искусств) может быть признан только третий: «Поскольку предвосхищение совершенства всегда сопутствует постижению смысла... постольку каждое произведение искусства встраивается в наше сознание как непреложное высказывание, благодаря чему мы оцениваем его как некое целое.»<sup>xxiii</sup>

Таким образом, можно утверждать, что несмотря на различие видов искусств, жанров, стилей, благодаря герменевтической методологии все же можно выделить некие инварианты смыслового содержания произведения искусства.

Согласно большинству герменевтических концепций каждый художник, а, следовательно, и каждое произведение искусства имеют историческую и социальную обусловленность. Поэтому, чтобы лучше понять смысл данного произведения, нужно реставрировать культурно-исторический и социальный его контекст. Более объемным контекстом служит историческая эпоха, как, например: Античность, Средние века, Возрождение и т.д. Фактор социальности более узок, это может быть семья, социальная группа, класс. Нельзя отрицать и преуменьшать социальные детерминанты природы художественного творчества. А.Я.Зись и М.П.Стафеецкая, авторы искусствоведческой работы «Методологические искания в западном искусствознании: Критический анализ современных герменевтических концепций»<sup>xxiv</sup>, рассматривают детально, кроме всего прочего, социологизаторские направления в западном искусствознании, в которых так или иначе используются герменевтические подходы. Они справедливо утверждают, что «Социально обусловлен как сам процесс творчества и исторические формы бытования и функционирования искусства, так и процесс восприятия художественного произведения. Последнее может быть воспринято и присвоено индивидом только в обществе на основе овладения им социально обусловленным художественным языком. Понимание произведения – также социальный процесс, немислимый вне социального опыта реципиента.»<sup>xxv</sup> В связи с этим определяются и ведущие функции искусства в обществе. Можно выделить, например, адекватное отражение действительности, обеспечение эмоционально-психологически устойчивой формы воспитания, эстетизация материально-предметной и социокультурной среды. В этом смысле искусство может рассматриваться не только как средство отдыха и рекреации, увеселения и развлечения, но и как формообразующая и преобразующая социальную действительность сила. Здесь есть, конечно, опасность излишней социологизации художественного процесса, его прагматизации, стремление свести его к тотальному дизайну, при этом еще и коммерциализированного типа. В то же самое время развитие общества, ускоренный характер социальных трансформаций приводит к новому типу восприятия и переосмысления реальности. В этом отношении весьма интересен герменевтический подход немецкого философа-искусствоведа Конрада Пфаффа (K.Pfaff), изложенный в его книге «Искусство для будущего» («Kunst für Zukunft». Köln, 1972), которая подвергается критическому анализу А.Я.Зиса и М.П.Стафеецкой. Современная тенденция к релятивизму в

искусстве имеет более глубокие социальные корни. «Становление современного динамического общества шло, по Пфаффу, в основном путем дифференциации социальных явлений: распространялась специализация, изменения претерпевали такие традиционные социальные институты, как семья, образование. Все абсолютное стало относительным: вместо единого порядка – множество организаций, группировок, связанных между собой самым причудливым образом. Эти процессы оказывали определенное влияние и на культурное самосознание. Вместо понятия «долг» социально доминирующим стало понятие «право». Уже не порядок, гармония и устойчивость являются социально значимыми, а критика, эксперимент, изменение. Исчезает страх перед пространством и временем, перед будущим, перед материей.»<sup>xxvi</sup> Поэтому, логика исследования художественного произведения должна двигаться в системе соответствующих историко-культурных координат, определяющих символический и смысловой строй артефактов, духовных событий, коммуникативных актов. Согласно Пфаффу, с изменением исторических эпох меняется социальная роль художника, изменяется его место в социальной иерархии, а, следовательно, и его концептуальные и эстетические подходы к творческому процессу и, как результат, трансформируется смысловая структура и целенаправленность, присущая тому или иному произведению. Пытаясь выявить специфику своего социально-герменевтического подхода, Пфафф пользуется сравнительно-историческим анализом. «Сопоставляя современность с прошлым, он обращается к средним векам, полагая, что тогда искусство выполняло функцию утверждения, эстетического и морального санкционирования существующего порядка. Художник как «творческая личность особого назначения» занимал соответствующее положение в социальной иерархии. Крушение средневекового порядка привело к тому, что он лишился своего былого назначения, само его существование стало проблематичным. Социально-политическое функционирование художественного творчества оказалось исчерпанным, поскольку в жизни не осталось ничего абсолютного в средневековом смысле, ничего, что нуждалось бы в санкционировании.»<sup>xxvii</sup> Вспомним, что лучшие архитекторы, художники, скульпторы, ювелиры в Средние века выполняли заказы Римских пап, кардиналов, епископов. А храм и монастырь являлись синтезом средневекового искусства. Поэтому художник считал себя «малым» творцом, копией, «образом и подобием» Великого Творца, а следовательно и нес на себе особую миссию, особую благодать. После постепенной десакрализации культуры в целом и искусства в частности, роль, место и значимость художника существенно изменились.

Современное авангардистское искусство с его претензией на перманентную революционность предполагает новый тип художественного мышления и художественного производства, выражаясь в тотальной критике общественной морали и идеологии, в абсолютной оппозиции к традиции и культуре. «Художник перестал быть словесным рупором абсолютного общества, его порядка и движения жизни. Он уже не артист, который утверждает существующее, придает власти внешний блеск, а бессодержательному бытию – высокий смысл. Он находит новое самосознание и встает в авангарде сопротивляющихся, бунтующих и протестующих.»<sup>xxviii</sup> Таким образом, охранительно-сакральная функция художественного произведения сменилась сегодня на критически-революционизирующую. Следовательно, понимание смысла произведения искусства должно учитывать различный социально-ролевой порядок функционирования художника и эстетическое измерение, совпадающее с соответствующим социальным измерением.

Другой характерной чертой герменевтических стратегий является стремление шокировать потенциального читателя смелостью и «оригинальностью» интерпретаций. Как говорилось выше, весьма часто используются методы психоанализа, причем объектом исследования нередко служат произведения массовой культуры. «Так, например, существует несколько вариантов истолкования вестерна. Наиболее близкое психоаналитической трактовке наделяет определенными постоянными значениями, взятыми из системы фрейдистского психоанализа, стабильные ситуации и основных персонажей. Шериф – это хороший отец, злодей – скверный отец, молодой герой – вечный сын, ранчо – мать, конь – фаллос, перестрелка – угроза кастрации и т.д.»<sup>xxix</sup> Конечно, такие упрощенные трактовки не являются единственными. Существуют и более «тонкие» средства интерпретации, каковыми являются различные формы стилистически-смыслового анализа произведений искусства. Нужно заметить, что уже в классической немецкоязычной герменевтической теории XVIII века стилистический анализ художественного произведения рассматривался в качестве одного из этапов целостной смысловой системы интерпретации.

Действительно, одно из первых приближений к смысловым глубинам является его стилистическая идентификация, хотя и само понятие «стиль» не вполне однозначно трактуется различными теоретиками теории интерпретации. «Стиль в целом является сложным и противоречивым феноменом. С одной стороны, его в известном смысле можно рассматривать как отклонения от обычного словоупотребления, с другой же – именно стиль выступает в качестве определенной нормы того или иного языкового контекста. Подчеркивание первого аспекта дает возможность раскрыть особенности текста в его единичности.»<sup>xxx</sup> При этом нужно отметить, что совершенно индивидуальные стили чрезвычайно редки, поэтому чаще интерпретаторы имеют дело с так называемыми синтетическими стилями, в которых присутствуют различные другие стили. Таким образом, любой текст (при расширительной его трактовке) представляет собой сложное переплетение различных стилей, явных и скрытых цитат, опосредований, которые должны быть подвергнуты тщательному герменевтическому анализу.

Главным средством анализа здесь должен быть язык как средство реализации стилей. Тщательно разработанную теорию интерпретации художественных стилей мы обнаруживаем у немецкого культуролога И.Андерегга (I.Anderegg) в его работе «Литературоведческая теория стилей». (Anderegg I. Literaturwissenschaftliche Stiltheorie. Göttingen, 1977). «Язык, согласно Андереггу, может и должен быть понят как некий посредник, с помощью которого говорящий и слушающий вступают как в определенные связи между собой, так и в соответствующие отношения с внешним миром. Стиль как вид и способ употребления языка есть типологический

знак вида и способа отношений, которые устанавливаются между человеком и миром. Можно сказать, что в материале языка заключено знание о характере формирования и содержания различных видов человеческой деятельности.»<sup>xxxi</sup> Более употребительным сегодня является термин дискурс. Это понятие шире, чем стиль, поскольку включает в себя не только план «выражения», но и план «производства» смыслов. Дискурсивный анализ как языка, так и способов поведения индивидов в обществе может обнаружить скрытые даже для самих авторов-художников механизмы производства произведения искусства, поскольку дискурсивный подход тесно связан с такой новейшей интерпретационной практикой как деконструкция, созданной французским философом Ж.Деррида. Он считает, что весь без исключения художественный текст состоит из антагонистических противоречий и «противоборств», которые и призвана выявить деконструкция, путем философского и лингвистического «подрыва» текста (понимаемого чрезвычайно расширительно, например, «культура как гипертекст» и т.д.). Благодаря процедуре деконструкции выявляется скорее не смысл объекта интерпретации, а скорее глубинная структура любого и всякого текста. «В тексте выделяются маргинальные, подавляемые мотивы, противонаправленные по отношению к «основному» его направлению. Текст в этом случае оказывается не мирным гомогенным единством, а пространством «репрессии». Цель деконструкции – активизировать внутритекстовые «очаги сопротивления» диктату «логоцентризма»<sup>xxxii</sup>. Такая интерпретативная позиция может быть названа неклассической, поскольку деконструкция имеет дело со знаком, а не с означаемым. Этот подход балансирует между герменевтическим «экстремизмом» и релятивизмом.

### Заключение.

Говоря о герменевтических теориях интерпретации художественных произведений, необходимо сказать об их большом разнообразии и явной или скрытой конфронтации. Предметом дискуссии является проблема объективности смысла и субъективности авторского замысла. Именно мера субъективности является индикатором, по которому интерпретатор может определить степень объективности смысла и, следовательно, вклад художника в и степень ценности произведения искусства. Центральными понятиями герменевтической теории являются язык, текст, смысл, понимание, стиль, контекст, дискурс, объяснение. Все понятия формируют каркас любой современной интерпретации. Весь спектр герменевтических подходов от позитивистско-социологических до постмодернистских отражает многомерность современной эстетической культурной среды и ее динамичность. Дальнейшее изучение феномена искусства с необходимостью будет вызывать к жизни новые интерпретации, которые будут актуализировать и акцентировать новые тенденции в сфере эстетической действительности.

<sup>i</sup> Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. Пер. с нем., М.: Прогресс, 1988. - 704с.

<sup>ii</sup> Там же, с.234-235

<sup>iii</sup> Там же, с.345

<sup>iv</sup> Цит. по Зись А.Я. Методологические искания в западном искусствознании: Критический анализ современных герменевтических концепций. – М.: Искусство, 1984. – 238с. (с.59)

<sup>v</sup> Искусствознание Запада об искусстве XX века. – М.: Наука, 1988. – 172с. (с.5)

<sup>vi</sup> Там же, с.5

<sup>vii</sup> Гадамер Г.-Г. Введение к работе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» // Актуальность прекрасного. Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – с.100-115

<sup>viii</sup> Хайдеггер М. Искусство и пространство // Время и бытие. Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – с.312-316 (с.315)

<sup>ix</sup> Там же, с.316

<sup>x</sup> Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие. Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – с.192-220 (с.192)

<sup>xi</sup> Зайцева З.Н. Мартин Хайдеггер: Язык и Время // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Пер. с нем. – М.: Высш. школа, - 1991. – с.159-177 (с.175)

<sup>xii</sup> Тюмлер В. Художественное творение и теологическое измерение // Топос №1, 2000, - Минск, 2000. с.114-125 (с.122)

<sup>xiii</sup> Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. Пер. с нем., М.: Прогресс, 1988. - 704с. (с.182)

<sup>xiv</sup> Гадамер Г.-Г. Философия и поэзия // Актуальность прекрасного. Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991, - с.116-125 (с.125)

<sup>xv</sup> Там же

<sup>xvi</sup> Там же

<sup>xvii</sup> Малахов В.С. Философская герменевтика Ганса Георга Гадамера // Актуальность прекрасного. Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991, - с.324-335 (с.333)

<sup>xviii</sup> Гадамер Г.-Г. Философия и литература // Актуальность прекрасного. Пер. с нем. – М.: Искусство, - 1991. - с.126-146.

<sup>xix</sup> Там же, с.137

<sup>xx</sup> Там же, с.138

<sup>xxi</sup> Там же, с.138

<sup>xxii</sup> Там же, с.138

<sup>xxiii</sup> Там же, с.139

---

<sup>xxiv</sup> Зись А.Я. Методологические искания в западном искусствознании: Критический анализ современных герменевтических концепций. – М.: Искусство, 1984. – 238с.

<sup>xxv</sup> Там же, с.32

<sup>xxvi</sup> Там же, с.36

<sup>xxvii</sup> Там же, с.37

<sup>xxviii</sup> Pfaff K. Kunst für die Zukunft. Köln, - 1972. s.29. [Цит. По Зись А.Я.]

<sup>xxix</sup> Карягин А.А. Неомифология и современное буржуазное искусствознание // Искусствознание Запада об искусстве XX века. – М.: Наука, 1988. – с.12-42 (с.27)

<sup>xxx</sup> Зись А.Я. Методологические искания в западном искусствознании: Критический анализ современных герменевтических концепций. – М.: Искусство, 1984. – 238с. (с.181)

<sup>xxxi</sup> Зись А.Я. Методологические искания в западном искусствознании: Критический анализ современных герменевтических концепций. – М.: Искусство, 1984. – 238с. (с.183)

<sup>xxxii</sup> Маяцкий М.А. Деконструкция // Современная западная философия. Словарь. – М.: Политиздат, 1991. – 414с. (с.87-88)