

РЕЦЕПТИВНАЯ ТЕОРИЯ И ГОРИЗОНТЫ ЕЕ ПРИМЕНЕНИЯ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Предложен краткий экскурс в историю и теорию рецепции. Впервые изложены методологические основания, разработан терминологический аппарат, очерчены контуры теории рецепции и осмыслены ее полномочия в области теории изобразительного искусства.

Статья предназначена для искусствоведов, научных работников музеев.

Искусство XX, а вслед за ним и начала XXI в., неоднозначное, эклектичное и противоречивое, отстаивавшее право на собственно индивидуальное, авторское восприятие, истолкование и художественное воплощение всего многообразия идей, сюжетов и образов, закономерно породило множество методов его осмысления и изучения (историко-культурный, иконографический, иконологический, семиотический, психоаналитический и др.). При определенной самодостаточности каждого из вышеозначенных методов комплексное прочтение текста того или иного художественного произведения требует от исследователя комплексного искусствоведческого подхода, и как творчество художника, так и мысль “человека воспринимающего” не должна быть ограничена рамками существующих авторитетных методик анализа. Сегодня своевременно встал вопрос о правомерности индивидуального, опирающегося более на интуицию и эмоции, нежели на традиционную рациональность, восприятия зрителем произведения изобразительного искусства, восприятия, свободного от предопределяющего мнения многочисленных посредников-критиков. Именно эти научные идеи послужили импульсом к возникновению и становлению новой научной теории в искусствоведении – теории рецепции (от лат. *receptio* – принятие), провозглашающей свободу субъективного (индивидуального) художественного восприятия. Несмотря на то, что история становления теории рецепции (в литературоведении) является сегодня фактом уже состоявшимся [1; 2], все же видится необходимым обозначить основные этапы ее эволюции в соответствии с авторскими ремарками и дополнениями.

Своими корнями истоки рецептивной теории восходят к рассуждениям об эстетическом восприятии, о катарсисе, сопоставлении и противоположности между мышлением и восприятием философов античности: Платона (427–347 до н. э.), Сократа (ок. 470–399 до н. э.), Гераклита (ок. 520 – ок.460 до н. э.), Парменида (р. ок. 515 до н. э.).

В XVII ст. проблема восприятия нашла свое отражение в рационалистических трудах Г.В. Лейбница (1646–1716). Ему принадлежит заслуга введения в науку дефиниций *перцепция* (лат. *perceptio* – представление, восприятие) и *апперцепция*. Первая обозначает смутное и бессознательное восприятие в противоположность ясному его осознанию (осознанному восприятию), определяемому как апперцепция. Согласно теории Г.В. Лейбница, реальный мир состоит из бесчисленных деятельных психических субстанций, неделимых первоэлементов бытия – монад, которые по изначальной установке Бога находятся между собой в отношении предустановленной гармонии. Монады образуют восходящую иерархию согласно тому, насколько ясно и отчетливо они представляют мир. В этой иерархии особое место занимают монады, которые способны не только к восприятию, перцепции, но и к самосознанию, апперцепции. К ним Лейбниц относил души людей. В подтверждение вышеотмеченных идей видится закономерной уже вошедшая в теорию рецепции хрестоматийная ссылка [1, с.13; 2, с. 6] на суждение В.П.Зубова относительно учения Лейбница, согласно которому «каждая индивидуальная монада видит мир под своим углом зрения, и отсюда бесконечное разнообразие его “отображений”, подобное тому, которое получается, когда смотрят на один и тот же город с разных точек или изображают в различных ракурсах один и тот же предмет» [3, с. 439].

В XVIII ст. проблемой изучения восприятия (перцепции – апперцепции) занимался А.Г. Баумгартен (1714 – 1762), известный как родоначальник эстетики как особой философской дисциплины. Именно чувственное познание, основанное в равной степени на опыте и на внутренних эмоциях, теорию которого Баумгартен назвал “эстетикой”, оказалось одновременно и теорией прекрасного, поскольку чувственное, неотчетливое восприятие совершенства связывалось им с наслаждением прекрасным. К этому же историческому периоду сложения фундамента рецептивной теории относятся труды Иммануила Канта (1724–1804): его диссертация “О форме и

принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира”, научные работы “Критика чистого разума”, “Критика практического разума” и “Критика способности суждения”. По представлениям Канта, “опыт есть познание через связанные между собой восприятия”, а трансцендентальная апперцепция определяется как изначальное единство сознания и познающего субъекта, которое и обуславливает единство опыта. Вслед за Кантом Г.В.Ф.Гегель (1770–1831) сформулировал ставшую афористической и знаковой для теории рецепции мысль, согласно которой “любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком” [4, с. 396]. Затем Вильгельм Дильтей (1833–1911) в своих трудах призвал “понять жизнь, исходя из нее самой” [5, с. 4], используя для этой цели метод “понимания” как непосредственного постижения некоего целостного переживания. Понимание, родственное интуитивному проникновению в жизнь (по Дильтею), противопоставляется методу “объяснения”, имеющему дело с конструирующей деятельностью рассудка. Понимание же собственного внутреннего мира, согласно теории, достигается с помощью самонаблюдения, понимание чужого мира – путем “вживания”, “сопереживания”, “вчувствования”. Так, понимание, достигнутое путем вживания, предполагает перенесение субъекта в объект (или превращение субъекта в объект), в то время как вчувствование является обратным процессом, когда происходит перенесение на предмет вызываемых им чувств и настроений (или превращение объекта в субъект). Применительно к разрабатываемой рецептивной теории в изобразительном искусстве последний тезис видится особо значимым.

Отличительно качественным моментом эволюции знаний в области восприятия является тот факт, что особо пристальное внимание разработке этого феномена и дефиниции уделяли именно немецкие ученые (И.Фихте, И.Гердер, И.Герbart, Г.Гадамер и др.), пришедшие к заключению, что восприятие того или иного индивида зависит от специфики его ментальности, мировоззрения, системы убеждений, самооценок. И именно в немецком университете города Констанца в 1967 г. профессором Х.Р.Яуссом (1893–1970) было провозглашено рождение принципиально новой теории (теории рецепции) и нового направления (так называемая констанцкая школа) в области литературоведения.

Некоторые ученые сегодня полагают, что основоположником рецептивной эстетики был польский философ и эстетик Роман Ингарден (1893 – 1970), разрабатывавший идеи философского направления феноменологии в контексте методологического основания литературоведческого анализа. В частности, заслугой Р. Ингардена является научная разработка таких основополагающих понятий, как “коммуникативная неопределенность”, “конкретизация”, “актуализация”, “эстетический опыт”. Отдельные положения эстетической теории Ингардена были переосмыслены и развиты в трудах французских ученых-структуралистов Ф.Водички и Я.Мукаржевского [6, с.62]. Однако традиционно принято считать, что наиболее последовательное развитие теория рецепции получила именно в трудах ученых констанцкой школы.

В 1963 г. Ханс Роберт Яусс возглавил исследовательскую группу “Поэтика и герменевтика”, результатом деятельности которой стало вышеозначенное событие 1967 г. Лекция, прочитанная Яуссом [7], вызвала широкий резонанс в научных кругах и с этого момента стала основным методологическим базисом рецептивной теории, на основании которого последователи ученого (особенно В.Изер [8], а также Р.Варнинг, К.Штирм) продолжали развивать научные идеи.

Согласно теории рецептивной эстетики, читатель, наряду с автором и произведением, является полноправным участником творческого акта, ибо тоже (по Изеру) в известном смысле является производителем, поскольку он конституирует произведение – укладывает его в доступную его пониманию форму. Именно он наделяет это произведение определенным смыслом и наполняет его определенным содержанием. До момента прочтения и восприятия произведение представляет собой своеобразный “пустой сосуд”. Таким образом, главная идея новой теории заключалась в осознании исторической изменчивости смысла произведения, который является результатом взаимодействия воспринимающего текст субъекта (реципиента) и автора. При этом и Изер, и Яусс полагали, что идеальной модели произведения не существует, как и не существует идеального читателя. Гипотетически можно предположить, что идеальным читателем может быть сам автор, но лишь в момент создания произведения.

По мере становления теория рецепции, плодотворно воспринявшая и последовательно применявшая принципы философской герменевтики Хайдеггера – Гадамера, а также идеи феноменологии, обогащала свой терминологический аппарат. Были введены в научный обиход понятия: имплицитный/ эксплицитный читатель (В.Изер), конкретизация текста (Р.Ингарден),

коммуникативная определенность/неопределенность (Р.Ингарден), интеракция (В.Изер), горизонт ожидания (Х.Р.Яусс и В.Изер) и др. Эти понятия будут рассмотрены несколько позже и в контексте искусствоведения.

Новое слово в рецептивной эстетике сказано в 1999 г., когда была опубликована монография доктора филологических наук, профессора О.В.Червинской “Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа” [1], в которой изложены и практически применены принципы рецептивной поэтики в виде индивидуального “опыта прочтения” классических текстов. В частности, была предложена абсолютно новая рецепция сюжетики “Евгения Онегина”. Затем, в 2001 г., было издано учебное пособие О.В.Червинской “Рецептивна поетика. Историко-методологічні та теоретичні засади” [2], в котором излагалась история становления и развития рецептивной теории, были осмыслены и раскрыты основные ее положения и терминология. Автор этих исследований переосмыслила (а по сути дела ввела в научный обиход) понятие “рецептивная поэтика”, определяемое как “обусловленный специфической формой литературы как вида искусства практический раздел рецептивной эстетики, такой тип исследования, где субъективность (как феноменологическое свойство рецепции) осознанно проявляет себя в выборе объекта исследования, в постановке литературоведческой задачи, в методологических принципах, ею определяемых, а также в профессиональном опыте исследователя” [1, с. 48], что предполагает «прочтение текста с позиции “имплицитного” (встроенного) читателя» [1, с. 53], в соответствии с “индивидуально определяемым исследовательским углом зрения” [1, с. 47]. Комплексно воспринятая и практически апробированная теория рецепции в изложении О.В.Червинской побудила автора статьи иначе (уже с рецептивной точки зрения) воспринять произведения изобразительного искусства и осознать, что, возможно, так начинаются новая история и новая теория.

Особое методологическое значение для осмысления теории рецепции и оценки ее полномочий (правомерности применения) в области изобразительного искусства имела научная работа Е.И.Ляпушкиной, изданная Санкт-Петербургским университетом в 2002 г. [6]. Несмотря на то, что значительное место в данном исследовании занимает анализ литературоведческих идей и концепций, это видится оправданным. Так исторически сложилось, что литературоведческие школы традиционно лидируют в генерировании новых научных идей и формировании новых направлений. Что же касается теории изобразительного искусства, то надо признать, что еще со времен “академизма”, выработавшего нормы (каноны) как изображения, так и способа анализа художественного произведения, мало что изменилось, в чем, несомненно, проявляется определенный консерватизм. Теория рецепции сегодня дает уникальную возможность, экстраполировав ее основные идеи на область изобразительного искусства, соотнести уже существующие методологии, а также использовать то ценное, что ими уже теоретически и практически наработано, т.е. совместить в исследовательской деятельности комплементарные ракурсы и подходы. Однако прежде чем перейти к собственно теоретическим рассуждениям, необходимо отметить, что теория рецепции сегодня уже привлекла внимание культурологов (В.М.Живов, С.С.Хоружий, В.Юнг и др.) и музыковедов (Г.К.Газдюк, Е.О.Польдяева, Е.Ходорковская, И.Ш.Юносов, Ф.Хельцер и др.). Что же касается теории изобразительных искусств, то проблеме рецепции русского искусства на Западе посвящена статья Д.-С.Маркаде [9]; рецепции произведений дадаистов и сюрреалистов – статья Д.А.Халлей [10]; рецепции живописи в контексте социологии искусства посвящена статья, автор которой А.Матушняк-Красуска [11]. Комплексного исследования, как, впрочем, и достаточно разработанной рецептивной теории в области изобразительного искусства, пока еще искусствоведами предложено не было.

Таким образом, “рецептивная свобода” сегодня позволяет переместить традиционный аспект искусствоведческих исследований (в триаде “художник–произведение–зритель”) с традиционной позиции “художник–произведение” на “произведение–зритель”, тем самым непосредственно актуализируя позицию “художник–зритель”. А это, в свою очередь, позволит осознать историческую изменчивость смысла произведения, который является результатом взаимодействия воспринимающего субъекта (реципиента) и автора. Художественная среда, в частности искусствоведческая критика, могут предложить образцы рецептивного прочтения того или иного произведения изобразительного искусства (например, рецепция В.Липатова группового портрета папы Павла II с Алесандро и Оттавио Фарнезе; рецепция И.Н.Крамского картины И.Е.Репина “Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.”), так как потребность мыслить иначе ощущалась знатоками и исследователями искусства на протяжении всего периода развития научной мысли и

являлась движущей силой ее эволюции. Другое дело, что все эти суждения так и не вылились в стройную методологическую систему.

Фигура зрителя долгое время оставалась практически на периферии искусствоведческих исследований. Его основной задачей нередко мыслили последовательную интерпретацию “изобразительной неизменности” (канона), раз и навсегда заложенной художником. Отныне, вслед за констанцами, следует признать правомерность зрительской проекции в художественное произведение, которое до зрительской рецепции, по сути, не является собственно произведением и представляет собой визуальное сообщение художника, своеобразный код (текст), подлежащий расшифровке. Именно он, зритель, наполняет произведение содержанием, является источником смыслообразования, и именно на этом уровне осуществляется коммуникативная функция изобразительного искусства.

Художник, создавая произведение искусства, всегда ориентирован на условного или имплицитного зрителя. В определенной степени, следуя установкам В.Изера, под имплицитным зрителем подразумевается заданная композиционной и смысловой структурой произведения изобразительного искусства направленность сознания зрителя, на восприятие которого это произведение рассчитано. Именно благодаря ориентированности произведения на зрителя становятся возможными так называемое вживание в изображенную “материю”, своеобразная “вера в предлагаемые обстоятельства”, а отсюда и эмоциональное сопереживание и в конечном итоге окончательное рецептивное прочтение изображенного. “Трогай меня, удивляй меня, терзай меня; заставь меня плакать, дрожать, негодовать; удовольствие моим глазам ты доставишь после, если сумеешь”, – требовал от первого впечатления, которое обязано заряжать силой творческого переживания, французский философ и знаток искусства Дени Дидро [12, с. 3]. Иногда, следуя собственной драматургии изображенного, художник вводит в создаваемую картину образ эксплицитного зрителя, наиболее ярко представленного в случае автопортретного изображения, тем самым как бы контролируя и конкретизируя процесс восприятия (например, “Менины” Д.Веласкеса, “Неравный брак” В.Пукирева), выступая при этом в роли своеобразного “идеального зрителя”.

Таким образом, в процессе рецепции произведения изобразительного искусства доминантой обозначается не более или менее удачная интерпретация идеи художника, а сложный многоуровневый процесс, изменяющийся как в пространстве, так и во времени. Художник в процессе создания картины или скульптуры проходит свою часть пути – это реализация его идей, фантазий, образов etc. Зритель, воспринимая произведение искусства, проходит свою часть пути, результатом чего становится своеобразная внутренняя беседа, возможно спор, но всегда диалог с автором, диалог, который превращает созданное художником в произведение искусства и дает в дальнейшем ему жизнь.

Для того чтобы рецептивно воспринять содержание, реципиенту необходимо в первую очередь актуализировать в своем сознании предложенную ему художественную реальность, т. е. осуществить так называемую конкретизацию текста (по Р. Ингардену), что достигается благодаря работе воображения. Здесь нельзя не согласиться с мнением исследователя Джулио Карло Аргана, согласно которому “зрительное восприятие напрямую связано с воображением, от воображения зависит весь ход человеческой цивилизации (и что принципиально важно. – *Н.П.*), оно не противоречит рациональному мышлению и научному познанию, но не совпадает с ним” [13, с. 6].

Поскольку изображенное не исчерпывает своего смысла конкретно представленным изображением, а есть только “сосуд”, который необходимо наполнить содержанием, осмыслить и принять, одна из главных функций зрителя состоит в способности соединить тематизированную (заявленную) и нетематизированную (опосредованно присутствующую) информацию предложенного визуального ряда. Отчасти из этой способности (неспособности), а также из-за исторической трансформации смысла и вытекает варибельность (термин К.А.Кнаута) интерпретаций определенного художественного произведения (например, “Святое семейство” Рембрандта). Так, примером удивительной, где-то даже интуитивной рецепции является восприятие Джозефом Хеллером живописного полотна Рембрандта ван Рейна “Аристотель, размышляющий над бюстом Гомера”, из которой цитируется одна, но весьма красноречивая фраза: “Размышляя над бюстом Гомера, Аристотель, пока Рембрандт погружал его в тени и облачал в белый саккос Возрождения и черную средневековую мантию, часто размышлял о Сократе” [14, с. 6]. При этом важно иметь в виду, что ни одно произведение искусства не подразумевает исчерпанность своих интерпретаций. Процесс постоянного смещения акцента с

собственно изображенного (коммуникативной определенности) на подразумеваемое, но не изображенное (коммуникативную неопределенность) при четком следовании заявленной художником структуре представляет сегодня обширный горизонт для исследовательских потенций (например, рецепции “Черного квадрата” К. Малевича).

В процессе рецепции зритель может изменить свою точку зрения или принять мнение “иного” (“со-рецепция”. – *Н.П.*). В этом обнаруживаются закономерная открытость и незамкнутость смысла инвариантного в пространстве произведения изобразительного искусства. Однако, допуская факт возможности бесчисленных интерпретаций, следует принять за аксиому, что любая из этих интерпретаций всегда контролируется структурой коммуникативной определенности. Произведение искусства (как и его ценность) представляет собой в свете рецептивной теории специфический конгломерат коммуникативных определенности и неопределенности, требующий расшифровки (посредством конкретизации), творчески воспринимаемый и осмысляемый зрителем. Здесь также следует обозначить тот факт, что видится очевидной невозможность достижения полной идентификации смысловой информации изображенного и ее конкретизации реципиентом, сообщаящим ей определенную долю субъективности (например, рецепция “Женской статуэтки из Иллиндорфа”, или “Палеолетическая Венера”).

Изучение диалогического общения художника и зрителя посредством конкретизации произведения изобразительного искусства, согласно идее рецепции, базируется сегодня на достижениях феноменологии, герменевтики и непосредственно связано с осмыслением взаимодействия горизонтов ожидания художника и зрителя. Согласно дефиниции, под горизонтом ожидания понимается совокупность социальных, культурно-исторических, психологических, философских, эстетических и других представлений, предопределяющих взаимоотношения между художником (опосредованно), произведением изобразительного искусства (непосредственно) и зрительской аудиторией. Художник обладает своим горизонтом ожидания, зритель, соответственно, своим. Именно от взаимодействия зрительского горизонта ожидания с горизонтом ожидания художника (притяжение/непритяжение; совпадение/несовпадение) зависит успех или “провал” того или иного произведения, той или иной изобразительной концепции, той или иной выставки. Ранее отмечалось, что восприятие – категория историческая. Современным искусствоведением принимается уже как данность (постулат) неспособность исследователя (зрителя) полностью декодировать смыслы символов предшествующих эпох. Эти смыслы утрачены. И, более того, как справедливо отметила О.В. Червинская, “все увеличивающаяся дистанция между текстом и его восприятием (что закономерно. – *Н.П.*) заполняется новым опытом, в значительной мере изменяющим восприятие старых образцов (аксиологический аспект)”, вследствие чего “потомки чаще всего ценят произведение не за то, за что его любили современники” [1, с. 27]. Именно поэтому, совмещая социально-исторические и формально-эстетические принципы анализа художественного произведения, рецептивисты, следуя требованию “историзма восприятия”, сочетают в рамках единой методологии два основных подхода к интерпретации произведения: синхронический и диахронический. Синхронический предполагает проведение структурного анализа, диахронический – анализа в контексте исторического процесса, когда имплицитный зритель, отождествляя себя с современником художника, проводит адекватное декодирование изображенного согласно историческому горизонту ожидания и анализирует соотношение коммуникативной определенности и неопределенности в историческом контексте.

Для максимального “совпадения горизонтов ожидания” художника и зрителя необходимо соблюдение определенного ряда условий, например таких, как: 1) автор и реципиент должны быть современниками; 2) в определенных ситуациях (например, в случае рецепции символики изображенного) важен факт принадлежности к одной национальности (менталитету); 3) совпадение философских и эстетических взглядов; 4) совпадение системы ценностей; 5) совпадение уровней образования; 6) отсутствие несанкционированных изобразительных “неожиданностей” etc. Конечно, это могла бы быть своего рода идеальная система, обеспечивающая полное совпадение ожиданий, но, как не существует идеального художника и идеального зрителя, так и эта идеальная система, в силу невозможности одновременного синтеза всех условий, сегодня не может быть полностью реализована. При этом увеличение ряда совпадающих положений, вне сомнения, сближает творческие и зрительские горизонты ожиданий.

Наиболее прогнозируемыми на совпадение ожидаемого и осуществляемого восприятия, по понятным причинам, являются рецепции произведений так называемого “нормативного” (академического) искусства (например, “Последний день Помпеи” К. Брюллова, “Медный змий”

Ф.Бруни). Самыми же непредсказуемыми (предполагающими как совпадение, так и полное несовпадение) представляются рецепции изобразительных произведений, созданных как в переломные моменты истории культуры и искусства (например, многие произведения И. Босха, “Снятие пятой печати” Эль Греко), так и в кризисные для художника времена (например, “Ночной дозор” Рембрандта).

В случае, когда художником в произведении предусматривается элемент неожиданности, некоей эпатажности, совпадение/несовпадение горизонтов ожиданий также только гипотетически может поддаваться прогнозированию (например, рецепции многих произведений С.Дали, П.Пикассо и др.). В этом случае художник рискует получить не рецепцию имплицитного зрителя, а игнорирование реципиента, чье сознание не подготовлено к восприятию подобного рода произведения. История изобразительного искусства просто изобилует примерами несовпадений горизонтов ожидания.

Возможно, самым продуктивным процессом взаимодействия горизонтов ожидания является тот, в результате которого художнику, оперирующему элементами изобразительной “узнаваемости”, удается “убедить” зрителя в якобы правильной рецепции произведения, чтобы затем открыть обман, с помощью которого он трансформировал и расширил горизонт ожидания зрителя (например, “Мона Лиза” Леонардо да Винчи, “Анатомия доктора Тулла” Рембрандта, “Завтрак на траве” Э.Мане). Именно так, по мнению рецептивистов, опыт автора (чужого) превращается в собственный (свой) опыт зрителя. Именно так происходит процесс его самопознания. Именно так происходит эволюция эстетического опыта реципиента, что, в сущности, и является одной из главных целей настоящего произведения искусства.

Однако если бы задача художника сводилась только лишь к стремлению быть понятым зрителем, то изобразительное искусство либо прекратило бы свое существование, либо перешло в сферу сугубо утилитарного потребления. А между тем эволюция искусства продолжается, и своеобразным гарантом ее выступает постоянное расширение горизонта зрительского ожидания, т. е. круга тех стереотипов, которые зритель привык (приучен) искать и находить в изобразительном произведении. Именно это положение инициирует констатацию возрастания роли зрителя в современном искусстве. Так, результаты непредсказуемых экспериментов художников в полной мере уравниваются свободой зрительской интерпретации (со времени “Черного квадрата” К.Малевича), когда реципиенту приходится самому творчески додумывать, фантазировать, вживаться и соучаствовать. Произведение искусства, таким образом, все более становится интерактивным по отношению к воспринимающему его зрителю. Итак, в процессе рецепции сознание зрителя оказывается тем пространством, где в постоянном взаимодействии и взаимовлиянии (interaction) находятся горизонт ожидания автора и горизонт ожидания собственно зрителя.

Сегодня еще не время делать какие-то окончательные выводы, ибо теория рецепции находится в стадии формирования. Еще неокончательно сформирован терминологический аппарат. Согласно мнению Е.И.Ляпушкиной, рецептивисты, очерчивая круг стоящих перед ними задач, “настаивают, во-первых, на необходимости разработки аналитических, сциентистских методов, в соответствии с которыми должен осуществляться контакт реципиента с текстом, и, во-вторых, на том, что результаты рецепции должны поддаваться систематизации, систематическому описанию – в противном случае их нельзя рассматривать как общезначимые, закономерные результаты, обусловленные исторической объективностью” [6, с. 72–73] (ведь именно ею, с точки зрения рецептивистов, и определены возможности текста и зрителя, их горизонты ожидания).

Также принципиальным моментом теории рецепции является адекватное (верное) понимание исследователями и зрителями так называемой “рецептивной свободы”. Необходимо подчеркнуть, что предложенная школой рецептивистов конкретизация заявленной информации (в рассматриваемом случае – визуального ряда) не допускает произвола в возможных интерпретациях, ибо структура произведения “выстраивает смысл” и контролирует направленность восприятия именно в том контексте, который изначально был задан самим художником. Введение и теоретическое обоснование таких понятий, как “имплицитный читатель”, “коммуникативная определенность / не-определенность” информации, “горизонты ожидания” etc. – все это есть результат поисков надежной платформы (методологической базы), которая придает теории статус строгой науки.

Определяющей в процессе восприятия и рецептивной интерпретации произведения искусства, согласно мнению автора, должна стать позиция, сформулированная О.В.Червинской, в

соответствии с которой «долг профессионала – не уничтожить автора, а воскресить его. Поэтому, когда мы подбираемся к “авторскому письму”, сотворяя из него некое рецептивное “производное”, в первую очередь следует честно ответить на вопрос: мы хотим понять то, что сказано автором, или для нас важнее то, что видим мы? Безусловно, рецепция – это в какой-то степени и автопортрет, где роль зеркала играет чужой текст. Но в идеале, скорее всего, речь может идти не о предпочтении одного из этих сюжетных моментов рецепции, а лишь о совпадении направления вектора нашего понимания с вектором авторского замысла» [1, с. 54].

Полагаем, что предложенный краткий экскурс в историю и теорию рецепции может актуализировать научное осмысление ее полномочий в области теории изобразительного искусства, которое, в свою очередь, может породить целый ряд научных исследований, определяющих и уточняющих дефиниции, а также инициировать полноценное применение основных положений теории рецептивного восприятия непосредственно на практике в качестве методологии искусствоведческого анализа произведений изобразительного искусства.

Исходя из вышеизложенного следует, что история изобразительного искусства есть сумма накопленных рецепций, каждая последующая из которых учитывает опыт всех предшествующих (на уровне со-рецепций), ибо, как отмечал в статье “Об Иванове” (1880) И.Н.Крамской, “высшую судебную инстанцию для художника всегда было и будет то впечатление, которое выносят тысячи зрителей от картины” [15, с. 41].

1. Червинская, О. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа / О.Червинская; Черновицкий гос. ун-т им. Ю.Федьковича. – Черновцы: Рута, 1999. – 151с.

2. Червінська, О.В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: навч. посібник / О.В.Червінська; Чернівецькій нац. ун-т імені Ю.Федьковича. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.

3. История эстетики: памятники мировой эстетической мысли: в 5 т./ редкол.: М.Ф. Овсянников (гл. ред.) [и др.] – М.: Искусство, 1964. – Т.2: Эстетические учения 17 – 18 веков / ред.-сост.: В.П.Шестаков. – 835с.

4. Переключка веков: размышления, суждения, высказывания / авт.-сост. В.Г. Носков. – М.: Мысль, 1990. – 445с.

5. *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. – Lpz. – В., 1924. – S 4.

6. Ляпушкина, Е.И. Введение в герменевтику: учеб. пособие / Е.И.Ляпушкина. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2002. – 96 с.

7. Jauss, H.R. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* / H.R.Jauss – Konstanz, 1967. – 71 s.; Яусс Г.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1995. – №12. – С. 34-84.

8. Iser, W. *The range of interpretation: a revision and expansion of the Wellek Library lectures given by the author in the spring of 1994.* / W. Iser – N.Y.: Columbia U.P., 2000. – XV -- 206 p.

9. *Marcade, J.-C. Bildende Kunst in Osteuropa im 20. Jahrhundert* / J.-C.Marcade; Hrsg. von Drengenberg H.-J. – Berlin: Berlin Verl. Arno Spitz, 1991. – S. 349 – 390. – (Osteuropaforschung / Hrsg. von Reissner E., Bd. 10).

10. Halley, J.A. *The sociology of reception: the alienation of Dada* / J.A.Halley // *Spoleczenstwo, kultura, osobowosc.* – Warsawa; Lodz, 1990. – P. 303–317.

11. *Matuchniak-Krasuska, A. O resepcji malarstwa. Dylematy socjologa sztuki* / A.Matuchniak-Krasuska // *Spoleczenstwo, kultura, osobowosc.* – Warsawa; Lodz, 1990. – P. 285 – 302.

12. Орловский, Г.И. Учись смотреть и видеть / Г.И. Орловский – М.: Просвещение, 1968. – 119с.

13. Арган, Д.К. Вступление / Д.К.Арган // *Холлингсворт М. Искусство в истории человека.* – М.: Искусство, [б.г.]. – С. 5–9.

14. Хеллер, Д. Вообрази себе картину: роман / Д. Хеллер; пер. с англ. // *Иностранная литература.* – 1998. – № 2. – С.6–157.

15. *Крамской об искусстве* / сост., автор вступ. статьи и примеч. Т.М.Коваленская. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 176 с.: ил.