

РЕЦЕПТИВНЫЙ ПОДХОД В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ

Пискун Н.Д.

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (Республика Беларусь, г. Минск)

Рождение теории рецепции в изобразительном искусстве – явление закономерное, возникшее как следствие осмысления тенденций развития искусствоведения второй половины XX – начала XXI вв., интерпретируемых амбивалентно: 1) кризис теории, 2) факт ее динамического развития. В данном вопросе требуется определенность, позволяющая выработать стратегическую направленность искусствоведческого процесса. Разработка научной концепции предполагает теоретическое осмысление ее многочисленных составляющих. В предложенных материалах рассмотрено одно из основных методологических положений – обоснование рецептивного подхода в современном искусствоведении.

С учетом определенной самодостаточности каждого из существующих искусствоведческих методов (историко-культурный, иконографический, иконологический, семиотический, психоаналитический др.) комплексное «прочтение» текста произведения искусства требует от исследователя комплексного искусствоведческого подхода. Как и само творчество художника, мысль «человека воспринимающего» не должна быть ограничена рамками существующих авторитетных методик анализа. Сегодня актуальной является постановка вопроса 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. Эти научные идеи являются основополагающими научной теории в искусствоведении – теории рецепции (от лат. *receptio* – принятие), провозглашающей свободу субъективного (индивидуального) художественного восприятия. История становления теории рецепции в литературоведении является сегодня фактом уже состоявшимся [7; 8] и дает уникальную возможность, экстраполировав ее основные идеи на область изобразительного искусства, соотнести существующие методологии, т.е. совместить в исследовательской деятельности комплементарные ракурсы и подходы [5]. Видится необходимым 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, Фр. Хельцер и др.). Что же касается теории изобразительных искусств, то проблеме рецепции русского искусства на Западе посвящена статья Д.-С. Маркаде [3]; рецепции произведений дадаистов и сюрреалистов – статья Д.А. Халлей [6]; рецепции живописи в контексте социологии искусства – статья А. Матушняк-Красуской [4]. Комплексного исследования и

разработанной рецептивной теории в области изобразительного искусства учеными предложено не было.

«Рецептивная свобода» делает возможным перемещение традиционного ракурса искусствоведческих исследований (в триаде «художник-произведение-зритель») с позиции «художник-произведение» на «произведение-зритель», тем самым актуализировав позицию «художник-зритель». Такой подход позволяет осознать историческую изменчивость смысла произведения, являющегося результатом взаимодействия воспринимающего субъекта (реципиента) и автора. Фигура зрителя долгое время оставалась на периферии искусствоведческих исследований. Его основной задачей мыслили последовательную интерпретацию «изобразительной неизменности» (канона), раз и навсегда заложенной художником. Отныне 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 зритель наполняет произведение содержанием, является источником смыслообразования и именно на этом уровне осуществляется коммуникативная функция изобразительного искусства.

Художник, создавая произведение искусства, ориентирован на условного или «имплицитного зрителя». В определенной степени, следуя установкам В. Изера [2], под имплицитным зрителем подразумевается заданная композиционной и смысловой структурой произведения изобразительного искусства направленность сознания зрителя, на восприятие которого это произведение рассчитано. Благодаря ориентированности произведения на зрителя, становится возможным так называемое «вживание» в изображенную «материю», своеобразная «вера в предлагаемые обстоятельства», а отсюда и эмоциональное сопереживание и, в конечном итоге, окончательное рецептивное «прочтение» изображенного. Иногда, следуя собственной драматургии изображенного, художник вводит в создаваемую картину образ «эксплицитного зрителя», наиболее ярко представленного в случае автопортретного изображения, тем самым контролируя и конкретизируя процесс восприятия. 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.

Для того чтобы рецептивно воспринять содержание произведения, реципиенту необходимо актуализировать в сознании предложенную ему художественную реальность, то есть осуществить так называемую конкретизацию текста (по Р. Ингардену) [1], что достигается благодаря работе воображения. 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 вариабельность интерпретаций определенного художественного произведения. При этом важно учитывать тот факт, 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 обширный горизонт для исследовательских потенций.

В процессе рецепции зритель может изменить свою точку зрения или принять мнение «иного» («со-рецепция», *определение Н.П.*). В этом обнаруживается закономерная открытость 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 следует сделать акцент на том, что видится невозможным достижение полной идентификации смысловой информации изображенного и ее конкретизации реципиентом, сообщающим ей определенную долю субъективности.

Изучение диалогического общения художника и зрителя посредством конкретизации произведения изобразительного искусства базируется на достижениях феноменологии, герменевтики и непосредственно связано с осмыслением взаимодействия «горизонтов ожидания» художника и зрителя. Под дефиницией «горизонт ожидания» понимается совокупность социальных, культурно-исторических, психологических, философских, эстетических и др. 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 (приятие/неприятие; совпадение/несовпадение) зависит успех или «провал» того или иного произведения, той или иной изобразительной концепции, той или иной выставки. Восприятие – категория историческая, поэтому современным искусствоведением принимается уже как данность неспособность исследователя (зрителя) полностью декодировать смыслы символов предшествующих эпох. Эти смыслы утрачены. И, как справедливо отметила О.В. Червинская, «все увеличивающаяся дистанция между текстом и его восприятием заполняется новым опытом, в значительной мере изменяющим восприятие старых образцов (аксиологический аспект)», вследствие чего «потомки чаще всего ценят произведение не за то, что, 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 принципа 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 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 (идентификаций), 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 (менталитета); 3) совпадение философских и эстетических взглядов; 4) совпадение системы ценностей; 5) совпадение уровней образования; б) отсутствие несанкционированных изобразительных «неожиданностей» и 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. 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 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. Данное положение инициирует констатацию возрастания роли зрителя в современном искусстве. Результаты непредсказуемых экспериментов художников в полной мере уравниваются свободой зрительской интерпретации (со времен «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.

Принципиальным моментом теории рецепции является адекватное (верное) понимание исследователями и зрителями т.н. «рецептивной свободы». Необходимо подчеркнуть, что предложенная рецептивистами 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, теоретическое обоснование таких понятий, как «имплицитный читатель», «коммуникативная определенность/неопределенность» информации, «горизонты ожидания» и др. – есть результат поисков надежной платформы (методологической базы), которая придает теории статус строгой науки.

Определяющей в процессе восприятия и рецептивной интерпретации произведения искусства должна стать позиция, сформулированная О.В. Червинской, согласно 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» [7, с. 54].

Таким образом, предложенный краткий (конспективный) экскурс в теорию рецепции в области изобразительного искусства позволяет сделать основополагающий вывод о том, что, несмотря на определенные кризисные явления в теоретическом осмыслении явлений искусства, рецептивный подход, вбирающий в себя лучшие достижения науки, дает возможность развивать научную мысль с учетом современных требований. Последующее время должно породить целый ряд научных исследований (определяющих и уточняющих дефиниции), а также инициировать полноценное применение основных положений теории рецептивного восприятия непосредственно на практике в качестве методологического подхода к изучению произведений изобразительного искусства

1. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден; пер. с польск. – М.: Иностран. лит-ра, 1962. – 560 с.

2. 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.

3. 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. – (Csteuropaforschung / Hrsg. von Reissner E., Bd. 10).

4. Matuchniak-Krasuska, A. O resepcji malarstwa. Dylematy socjologa sztuki / A. Matuchniak-Krasunska // Spoleczenstwo, kultura, osobowosc. – Warszawa; Lodz, 1990. – P. 285 – 302.

5. Пискун, Н.Д. Рецептивная теория и горизонты ее применения в области изобразительного искусства // Н.Д. Пискун // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2006. – № 6. – С. 47 – 56.
6. Halley, J.A. The sociology of reception: The alienation of Dada / J.A. Halley // Spoleczenstwo, kultura, osobowosc. – Warsaw; Lodz, 1990. – P. 303 – 317.
7. Червинская, О. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа /О. Червинская; ЧГУ им. Ю. Федьковича. – Черновцы: Рута, 1999. – 151с.
8. Червінська, О.В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: навч. посібник / О.В. Червінська; ЧНУ ім. Ю. Федьковича. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.

РЕПОЗИТОРІЙ БГУКИ