

УДК 7.01:7.072.3

Ольга Барановская

**ИДЕНТИФИКАЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ**

В статье рассматривается отношение идентификации и интерпретации как установок в построении искусствоведческого дискурса. Предлагается обзор базовых теоретических направлений, в рамках которых сформировались требования к интерпретации и анализу художественных произведений в современном искусствоведческом дискурсе.

Ключевые слова: идентификация, интерпретация, теория искусства.

В теории и практике искусствоведения и художественной критики издавна существует установка, в силу которой произведение искусства должно маркироваться принадлежностью к определенному виду, художественному направлению, стилю, жанру. Такая рубрикация позволяет классифицировать колоссальный объем производимого, что, с одной стороны, облегчает ориентацию в необозримой художественной сфере и дает возможность упорядочить представления о ней, а, с другой стороны, помогает распределять исследовательские и разного рода потребительские интересы. С расширением диапазона художественной продукции, соответственно, возникает необходимость все более и более точного определения, разграничения качественных особенностей в направлениях, стилях, жанрах, принадлежность к которым определяет значимость художественных произведений. Однако то, что определение и манифестация художественных направлений зачастую инициируется самими авторами, свидетельствует уже не столько о потребности в идентификации или в классификации, сколько о потребности в понимании сказанного. Здесь те или иные новые «-измы» отсылают к определенному горизонту в представлении о возможностях искусства или творчества как такового, что устанавливает ракурс, форматирует взгляд на само произведение искусства и тем самым задает условие для его интерпретации. При этом важно подчеркнуть, что такая отсылка уже является плодом усмотрения, а иногда и вполне отчетливой рефлексии в отношении живой актуальности художественной жизни, в которой автор распознает пространство возможного.

Идентификация всегда предполагает отнесение индивидуального к общему, типовому или отождествление с той или иной группой, а поиск идентичности, как правило, сводится к определению точки или области пересечения различных идентифицирующих групп. И оказываясь в той или иной «нише», произведение искусства демонстрирует, в какой степени

оно в нее вписывается или, возможно, какой масштаб оно ей задает. Это, как ни странно, проецируется даже и на искусство гения, где идентичность представлена именем собственным (автора или даже отдельного произведения): в том, насколько оно не вписывается в известные «ниши», и открывается их более масштабный или совершенно новый формат. И хотя это слишком схематично и приблизительно, все же можно согласиться, что основная роль и смысл идентифицирующих процедур состоит в возможности обнаруживать специфические тенденции или события внутренней динамики художественной жизни, а озадаченность подобной методологией привносит в соответствующую аналитику определенную мотивацию и широту взгляда.

Однако для того, чтобы это работало, конечно же недостаточно просто найти подходящую маркировку для той или иной «ниши», чтобы в конечном итоге «запечатать» в ней некоторое количество произведений или же выявить то, что в нее не вписывается. Проблемы с идентификацией начнутся уже на этапе определения соответствий: к примеру, является ли реализмом то, что обычно называют реализмом, или насколько абстрактно искусство, маркируемое как абстрактное, а беспредметным – беспредметное и т. д.; что может быть в полной мере отнесено к тому или иному жанру – например, перформансу или хэппенингу и т. п. И дело здесь отнюдь не в названиях, а в понимании смысла и существа той «системы координат», в которой исследуется динамика художественной деятельности. В конечном итоге, без понимания источников и условий эволюции художественной жизни, а главное – ее специфической онтологии, любые усилия и самая тщательная идентификация останутся не более, чем формальными условностями. И как это можно довольно часто наблюдать в типовом искусствоведческом дискурсе, все сводится к установлению идентификационных маркеров, которые вроде как сами за себя говорят, да еще и привносят в аналитическую работу некую теоретическую значительность. Ведь получается, что распределение «ниш» и сама процедура идентификации предполагает определенную интерпретацию художественного процесса, но только истоки или основания этой интерпретации, как правило, скрыты. Точнее сказать, они представляются настолько очевидными, непосредственно данными, не требуют обоснований или оправданий. А тем не менее важно осознавать, в силу каких теоретических парадигм выстраивается картина понимания художественной деятельности и интерпретаций произведений искусства.

Характер анализа произведений искусства не требует разъяснений или уточнений до тех пор, пока само искусство считается вплетенным в общий контекст духовной деятельности и культуры, а главное – выполняющим по

преимуществу служебную роль, какой бы эта роль ни была (символической, миметической, иллюстративной, декоративной, педагогической, этической, познавательной, идеологической или гедонистической). В таком формате анализ или критика художественного произведения осуществляют «контроль качества» работы в соответствии с определенной на данный период ролью художественной деятельности в границах, определяемых, главным образом, эстетическими нормами. Поэтому необходимыми концептами эстетики и искусствоведения становятся понятия канона, стиля, а также – вкуса, т. к. именно эти понятия позволяют не только идентифицировать само художественное событие и привести в порядок, структурировать разнообразие художественных инициатив, но и выстроить нормативные критерии их оценки. Здесь следует отметить, что такой подход сохраняет свою актуальность и сегодня, даже несмотря на то, что еще в эстетической теории Канта устанавливается особый статус художественной деятельности, а впоследствии и сама ее эволюция демонстрирует исключительные возможности искусства и его существенное влияние на жизнь культуры.

Признание Кантом и посткантовской эстетикой особого положения, самостоятельной и неутилитарной роли искусства дало продуктивный импульс для выхода художественной критики к новой задаче – раскрыть и понять внутренний созидательный, творческий ресурс художественной жизни. Тем не менее, даже в лучших своих проявлениях художественная критика еще довольно долго будет сохранять приверженность установке докантовской эпохи или же будет опираться лишь на отдельные содержательные положения кантовской эстетики – принцип незаинтересованного удовольствия, понятие о гении и некоторые другие (см.: [1, с. 99–146]). И уже только на фоне тектонических сдвигов, произошедших в искусстве конца XIX – начала XX веков, «перед зрелищем исключительного замешательства» обнаружится почти полная беспомощность такой критики и будет осознана необходимость иначе строить дискурс об искусстве [2, с. 312]. Станет понятно, что «само понятие эстетического сознания становится сомнительным», а в силу этого – и «само понятие искусства, которое, ..., является творением эстетического сознания» [1, с. 125, 126].

Эстетика сыграла здесь двойственную и в прямом смысле слова консервативную роль. С одной стороны, именно эстетика дала теоретическому искусствоведению и квалифицированной художественной критике основания и принципы в представлении о сущности искусства и именно в силу этого утвердила *нормативный* характер эстетических ценностей. И действительно необходимые эстетические приоритеты –

красота, целесообразность, гармония, совершенство, единство стиля, вкус – приобретают, в конечном итоге, статус регулятивных понятий, определяющих право на существование, маркировку, оценку художественных произведений и самой художественной деятельности. Но, с другой стороны, это возымело такой колоссальный воспитательный, можно даже сказать, программный эффект как для искусствоведения, так и для публики, что, в конечном итоге, сказалось в отставании типового искусствоведческого дискурса от понимания действительных внутренних мотивов и факторов развития в сфере художественной жизни.

Однако речь здесь должна идти не только о «побочном» действии хорошо выстроенной эстетической теории. Это тот случай, когда *формальное* значение ценностного понятия (например, красота или прекрасное искусство), на котором как раз настаивал Кант, все же срывается с определенным содержательным наполнением, приобретающим статус истинного, причем – единственно истинного, что безусловно предполагается стандартами классической рациональности, логоцентрической метафизики и всей культуры вечных ценностей. В этой связи и классическая и классицистическая образцовость заслуженно приобретают нормативный характер – здесь истина как принцип должного и норма как предел допустимого сливаются в круговой взаимообусловленности друг другом.

К тому же понимание образцовости оказывается еще и прочно связанным как с представлением о техническом совершенстве художественной работы, так и с представлением о роли гения в ее создании, что подспудно вводит своего рода эволюционный и как следствие – прогрессистский подход к анализу произведений искусства. А господство детерминистической парадигмы в приобретающем культурный приоритет научном мышлении довершает общую картину. Поэтому не удивительно, что искусствоведение и критика довольно долго опираются на исторический и, соответственно, контекстуальный анализ произведения искусства. Эта позиция впоследствии была еще и усилена актуализацией герменевтического направления в философии и эстетике: в частности, концепция Ф. Шлейермахера предполагала рассматривать исторический контекст как одну из необходимых составляющих анализа и истолкования художественного произведения. И хотя здесь предполагался также и грамматический подход, т. е. рассмотрение структурных, стилистических особенностей произведения, он все же осуществлялся в соответствии с указанными выше эстетическими критериями.

Необходимость говорить о художественном языке как таковом и первые попытки теоретического осмысления его организации –

формальный анализ – появляются лишь к концу XIX века, когда его внутренняя эволюция в основном в сфере изобразительных искусств приводит к необходимости репрезентации, тематизации его выразительных и конструктивных возможностей (Дж. Рёскин, А. Гильдебранд, А. Ригль и др.). Как известно, эта тенденция быстро охватила не только сферу исследования изобразительных искусств, но и музыку, литературу и другие виды искусства. Безусловное достоинство формального анализа заключается в том, что он позволил дистанцироваться от традиционных контекстуальных и эстетических установок и, главным образом, провести разграничение зон художественного и внехудожественного контекстов в сфере искусствознания и критики.

Именно это открывает непосредственный доступ к самой художественной форме как источнику и основе выразительности. И вместе с тем ставит сложнейшую проблему – проблему чистого анализа формы: найти способ и форму для разговора о форме, для «чтения» формы. Такой анализ предполагает разработку соответствующего языка и герменевтического поля, в рамках которых мог бы быть возможен дискурс о художественной форме. В этом смысле опыт анализа изобразительных искусств, предпринятый Г. Вёльфлиным в «Основных понятиях истории искусств», демонстрирует попытку построить основополагающие различия в характеристиках, через которые художественные формы репрезентируют себя – линейность и живописность, плоскостность и глубина, замкнутость и открытость и др.. А, например, К. Малевич и В. Кандинский, предлагают строить представления о выразительных возможностях формы, опираясь на «атомы» или простейшие первоэлементы форм – это круг, квадрат и крест у Малевича и точка, линия, плоскость у Кандинского. И в таком подходе есть свой резон (резон художника), ведь здесь о форме предлагается говорить без вербальных посредников, ориентируясь именно на чувство формы, которое должно сформироваться, оформиться благодаря этим базовым представлениям. А язык искусствоведа – это всегда вербальный и потому опосредующий и лишь частично открывающий нам выразительные возможности художественной формы язык.

Однако путь интуитивного постижения языка форм, в данном случае – пространственных форм требует соответствующей установки, т. к. здесь необходимо освобождение взгляда от традиционных эстетических, психологических и даже этических пред-убеждений. Это по сути, очень близко к феноменологической установке с соответствующими ей процедурами: редукцией, рефлексией в отношении переживаний, дескрипцией чистых актов сознания. Поэтому феноменологию, а затем и

феноменологическую герменевтику, можно считать наиболее продуктивным направлением, обеспечивающим теоретическую возможность утверждения и реализации искусствознательских практик, ориентированных на формальный анализ. Можно заметить, что как самостоятельные теоретические стратегии они практически идут параллельно (в одном историческом периоде), но ко второй половине XX века намечается их плотное взаимодействие.

Внимание к художественной форме вывело искусствознательский дискурс и на еще один аспект ее рассмотрения: ее образный и символический ресурс. Форма – это всегда «как» сказано, построено, сделано и т. п. В этом «как» происходит рождение образа, способного в своих смысловых оттенках разворачиваться в репрезентацию неявного, неизреченного, а также – в символическое видение, где открывается возможность усмотрения единства и универсальности смысла, репрезентирующих специфическую картину мира. Символ или символическое всегда содержат в себе отсылку, указание на глубинную связь или соотношение различных знаков и значимых форм, и при этом символ не являет собой истину, а всегда лишь указывает на нее. Отсюда и вытекает постановка задач для иконографического и символического истолкования произведения искусства: от дешифровки значений эмблематических и иконических знаков, аллегорических мотивов и выделения тех или иных симптоматических проявлений вплоть до исследования семантической насыщенности формы, аккумулирующей исторические, культурные, предметные мотивы.

Переход от иконографии к иконологии является в этой связи вполне последовательным шагом, который не только продолжает данную линию исследования, но и расширяет ее задачи до выделения и концептуализации художественных паттернов, визуальных парадигм в общем контексте культуры. Разработка этого направления получила существенную теоретическую поддержку, в первую очередь, в философии символических форм Э. Кассирера, где сама возможность дискурса о взаимодействии различных форм и «пластов» культуры получает обоснование. Иконология остается актуальной и сегодня, особенно в контексте внимания к визуальным исследованиям. Томас Митчел, один из наиболее видных авторов в этой области, признавая непревзойденность работы, проделанной Э. Панофским, все же полагает, что дело иконологии не завершено, и она должна развернуться в сторону критической иконологии [4, с. 22–28].

Работа в этом направлении дополнилась плотным взаимодействием со структурализмом и семиологией, появление которых во многом связано

с необходимостью построения принципиальных ориентиров в исследовании семантики художественной формы как таковой. Ценность этих подходов состоит в обращении к самой системе художественного языка, в структурах которого становится возможным рождение смысла, а также – его прочтение и осуществление коммуникации. Важнейшим направлением в этой связи оказывается исследование преобразований в языке и взаимодействия языков различного типа, определяющих метаязык коммуникации.

Подводя итоги этого обзора, можно сказать, что работа по всем перечисленным направлениям обращена к пониманию специфики искусства как *языка формы*. В таком ключе можно говорить об идентичности самого искусства, о необходимости и способе его существования – здесь то, что сказано, определяется тем, как именно это сказано, т. е. здесь форма «говорит», и то, что, ради чего и как она говорит, не может быть выражено иначе.

Именно в таком ракурсе проявляется значимость индивидуальной художественной инициативы и художественного события. Именно это делает произведение искусства индивидуальным и исключительным даже в эпоху его технической воспроизводимости и независимо от того, к какой идентификационной группе его относят. А поэтому, если речь идет об искусстве, утверждающем значимость индивидуального, т. е. неповторимого высказывания или смысла, нелепо устанавливать его идентичность – здесь есть место только для интерпретации. Вероятная сопряженность, сопоставимость индивидуального художественного события с другими событиями также может и даже должна стать предметом интерпретации (как это видно в работах Панофского), что и позволяет искусствоведческому дискурсу обрести полноценный исследовательский уровень.

Список использованной литературы

1. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: пер. с нем.– М.: Прогресс, 1988.– 704 с.
2. Дворжак М. История искусства как история духа: пер. с нем.–СПб.: ГА “Академ. проект”, 2001.– 336 с.
3. D’Alleva A. How to write art history: Second edition.– London: Laurence King Publishing Ltd, 2010.– 184 p.
4. Mitchel W. J. T. Picture theory: Essays on verbal and visual representation.– Chicago.: University Chicago Press, 1994.– 462 p. .

Ольга Барановська

ІДЕНТИФІКАЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

У статті розглядаються відношення між ідентифікацією та інтерпретацією як настанов у будівництві мистецтвознавчого дискурсу. Пропонується огляд базових теоретичних напрямків, у межах яких сформувались вимоги до аналізу та інтерпретації художніх творів у сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Ключеві слова: ідентифікація, інтерпретація, теорія мистецтва.

Olga Baranovska

IDENTIFICATION AND INTERPRETATION IN DISCOURSE ON FINE ARTS

The article is devoted to the analysis of the theoretical status and correlation of identification and interpretation procedures in the art criticism discourse. This especially concerns to the double-natured impact of the classic aesthetic theory on the art criticism and even on spectators' taste – the development of the steady normative principles and formal grounds for understanding of the fine arts status impeded the opportunity of the avanguard or modern art to be admitted, as a result of this development. The next problem is to determine if fine arts could be identified as a language and especially as the the language of form. The article contains the review of the basic theoretical trends providing the requirements to the analysis and interpretation of art pieces in the contemporary art criticism.

References

1. Gadamer H.-G. (1988) *Istina i metod: Osnovy filosofskoi germenevtiki* [Truth and Method], per. s nem., Moscow, Progress, 704 p.
2. Dvorjak M. (2001) *Istoria iskusstva kak istoria dukha* [The Art History as the Spirit History], per. s nem., SPb., Akadem. projekt, 336 p.
3. D’Alleva A. (2010.) *How to write art history: Second edition*, London, Laurence King Publishing Ltd, 184 p.
4. Mitchel W. J. T. (1994) *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*, Chicago., University Chicago Press, 462 p. .

Стаття надійшла до редакції 10.10.2017.

Стаття прийнята 4.11.2017.