

нихся в различных типах культуры. Каждая перспектива является своеобразным культурным кодом, опираясь на который, субъект воспринимает художественную реальность и позиционирует себя относительно ее.

Особое внимание проблематика, связанная с пространственными построениями в живописи, приобретает в работах современных исследователей в связи с новыми подходами, складывающимися в искусстве конца XIX–XX вв., с появлением новых стилей и направлений в искусстве, выразившихся также в новых пространственных построениях. Исследование проблемы передачи предметного мира и пространства в живописи остается актуальным и в наше время. Это не только техническое руководство для современных художников, но и ориентир для понимания и познания мира на разных его этапах через средства художественной изобразительности при более глубоком освоении истории мировой художественной культуры.

*Литература*

1. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. М., 1984.
2. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
3. Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению. М., 1975.
4. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины: Очерки о языке живописи. М., 1983.
5. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: Очерки основных методов. М., 1979.
6. Солодовников Ю.А. Человек в мировой художественной культуре. М., 2000.

**ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕКСТА: ГЕРМЕНЕВТИКА И ДЕКОНСТРУКЦИЯ**

*А.А. Потоцкий  
РИВШ БГУ, г. Минск*

Проблемы содержательной дифференциации и фрагментаризации современной художественной культуры превратили сегодня понимание в актуальную проблему не только теоретическую, но и жизненную. Особое звучание проблема понимания приобретает при анализе художественных произведений искусства постмодернизма, для которого характерно специфическое видение мира, как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, мира децентрированного, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов.

Обращаясь к анализу проблемы понимания и интерпретации художественных текстов, следует сразу отметить, что данная проблематика предполагает множество вариантов своего истолкования. Концепция понимания развивается в настоящее время и в русле неокантианской традиции, но именно герменевтика выступает сегодня тем направлением в современной западной философии, которое претендует на монополию в постановке и исследовании проблемы понимания. Основными понятиями герменевтики являются понятия «смысл», «авторитет», «традиция», «герменевтический

круг», но центральное положение среди них занимают понятия «понимание» и «интерпретация».

Проблема понимания в контексте художественной коммуникации «Автор – Художественный текст – Реципиент» может быть разрешена усилиями герменевтического сознания, приоритет которого «основан на его способности превращать чужое в свое собственное, не просто критически преодолевая чужое или некритически его воспроизводя, а истолковывая чужое в своих понятиях и в своем «горизонте» и тем самым по-новому демонстрируя его значимость» [2, с. 71].

Необходимо отметить, что проблемное поле герменевтики выходит за рамки, полагаемые понятием о методе. Герменевтический феномен изначально не является проблемой метода, поскольку понимание и истолкование текстов «является не только научной задачей, но очевидным образом относится ко всей совокупности человеческого опыта в целом» [3, с. 26]. Так, в философской герменевтике Х.-Г. Гадамера понимание является определением человеческой экзистенции – «Dasein есть понимание», – которое предшествует всякой методологической рефлексии. В этом смысле программа философской герменевтики имеет дело не с методами гуманитарных наук, а с универсальностью понимания и интерпретации, нацеленных на такие способы постижения истины, которые лежат за пределами всякой науки (таковы опыт философии, опыт истории, опыт искусства).

Поэтому не случайно катализатором и импульсом развития философской герменевтики являются искусство, литература, где игра оттенков и метафоричность позволяют в высшей степени точно описать закономерности того или иного явления и передать душевное состояние не только творца, но и всех тех, кто когда-то, порою через века прикоснется к произведению. Жизнь великих творений в будущих, далеких от нас эпохах, замечает в связи с этим М. Бахтин, кажется парадоксом. В процессе посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами, как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. «Увидеть и понять автора произведения, – замечает М.М. Бахтин, – значит увидеть и понять другое, чуждое сознание и его мир... Понимание всегда в какой-то мере диалогично» [1, с. 482].

Важным для герменевтического опыта является голос и слух Другого – как в художественных текстах, так и в других феноменах культуры. Но понимание означает в первую очередь не идентификацию, а способность поставить себя на место Другого и рассмотреть оттуда себя самого. «Только присутствие Другого помогает тому, с кем мы встречаемся, преодолеть собственные узость и смущение. То, что становится здесь для нас диалогичным опытом, не ограничивается сферой основ и контрснов, чьим обменом и объединением мог бы закончиться смысл каждого спора. Скорее всего, как показывают описанные опыты, в этом есть еще что-то другое, так сказать, потенциальность бытия Другим, которая уже превосходит каждое сообщение в общей сфере» [5, с. 201].

Понимание, таким образом, предполагает субъект-субъектные отношения, со-творчество понимающих, соотношенность своего собственного сознания с позицией другого сознания, что только и обеспечивает «распредмечивание» знания, овладение его смыслодержанием. Для понимания поэтому важно не тождество смыслов, а непрерывное смыслотворчество, вовлекающее в свой диалог понимающих субъектов. В результате устанавливается диалог, в котором происходит интеграция, «слияние горизонтов» – соединение прошлого и настоящего, опытов автора и реципиента, превращение их в партнеров по коммуникации, объединенных как «Я» с «Ты», что задает возможность плодотворной интерпретации художественных творений, допуская их поливариантное существование.

Философская герменевтика стремится освободить нас от таких воззрений, которые приводят к установлению стандартных значений. С герменевтической точки зрения любой текст, тем более художественный, всегда есть что-то множественное и многозначное, и не столько вследствие формы или содержания, сколько благодаря структуре самой интерпретации. Текст сбывается в интерпретации, в ней он является и фазой, и коммуникативным партнером. Хотя он может быть относительно строго структурирован синтаксически, и даже семантически, когда его начинают «спрашивать» из различных перспектив интерпретации, он становится многозначным.

Интерпретация как герменевтическая процедура предстает способом перевода «неизреченного» в «изреченное», переноса смысловой связи из другого мира (исторического, личностного) в свой собственный, выхода сознания за пределы его конкретной исторической данности, постижение иной смысловой структуры. Она полагает произведение как вполне определенную структуру, «которая остается таковой в той мере, в какой изображается в виде смыслового целого, которое не существует само по себе, встречаясь при этом в случайном для него опосредовании, но обретает именно в опосредовании свойственное ему бытие» [8, с. 58]. И если мы полагаем интерпретацию как процедуру сугубо герменевтическую, то предполагаем, что основная схема этой процедуры заключается в том, что первоначальное смысловое определение некоторого художественного текста обогащается или замещается другим смысловым определением, осуществляемым в рамках более богатой или просто иной системы представлений.

Интерпретируя художественную реальность мы и «потребляем» ее вполне индивидуальным образом и творчески ее приумножаем и осуществляем нахождение и конструирование своих, личностных смыслов бытия, закладывая основание собственной экзистенции. «Интерпретация может в определенном смысле считаться посттворчеством, которое, однако не следует процессуально за актом творчества, но относится к облику сотворенного произведения и имеет целью воплотить его с индивидуальным осмыслением» [3, с. 166]. Герменевтическое сознание предстает здесь как поле значений-смыслов, ориентирующих реципиента на имманентное понимание художественного текста, базово исходящих из него самого без домини-

рования различных культурно-исторических влияний и игнорирующих историко-генетическую методологию понимания.

Вместе с тем, философская герменевтика рассматривает любой текст как тотальность, где есть название, начало и конец, а также автор и его подпись, такой текст является средством для общения, в процессе которого его можно присвоить, овладев им. Особое место в таком подходе к тексту занимает так называемый «авторитет традиции», проявляющейся в качестве непрерывности интерпретаций, которую должно признавать всякое понимание и любая интерпретация. В данном случае речь идет о традиции, означающей традиционность и указывающей на преемственность или непрерывность, которая всегда присутствует, например, в строительстве, живописи, или музыке. В этом смысле традиция для нашего понимания оказывается прежде всего голосом Другого, для которого следует быть всегда открытым. Только в традиции, а не вне ее, можно варьировать, возобновлять, продолжать и оспаривать голос Другого. Авторитет традиции и разум здесь фактически обозначают одно и то же и не подлежат взаимному противопоставлению.

Так интерпретация художественного текста всегда зависит от понимания его изначального смысла, под которым подразумевается не только точка зрения автора, но и все то, что сам «говорит» о себе текст, так называемый «универсум смысла». Это означает, что в качестве интерпретации всевозможные презентации художественного текста обладают характером собственного творения, которое, однако, остается связанным с интерпретируемым текстом, поскольку интерпретатор не имеет никакой иной функции, кроме достижения понимания относительно того, в каком направлении универсум смысла открыт самим текстом.

С точки зрения деконструктивизма, тексты являются гораздо более открытыми для радикальной множественности и дифференциации значений. Никакое значение не есть здесь просто присутствующее или отсутствующее, и это касается не только знаков и их значений, но и автора, структуры и каждого события в тексте, что в свою очередь позволяет рассматривать философскую герменевтику как консервативную версию метафизики присутствия, с ее сильным ударением на традицию и на ее границы вариаций значений.

Познавательный агностицизм постмодернистского сознания приходит к заключению, что все принимаемое за действительность, художественную данность, на самом деле есть не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает реципиент и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления.

Сегодня восприятие потенциального реципиента художественного текста оказывается обреченным на «мультиперспективизм», на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможности познать ее сущность. «Рухнула старая миметическая вера в референциальный язык искусства, то есть в язык спо-

способный правдиво и достоверно передавать и воспроизводить действительность, говорить истину о ней» [9, с. 198]. Идея так называемой адекватной или правильной (а не ложной) интерпретации принципиально исключается подталкивающим большинством теоретиков постструктурализма – принцип отсутствия внетекстового «трансцендентного означаемого» у Ж. Дерриды, концепция «заката больших нарративов» у Ф. Лиотара как раз и доказывают правомерность подобного подхода к сущности данной герменевтической процедуры.

Так Ж. Деррида приходит к выводу, что слово и обозначаемое им понятие, то есть слово и мысль, слово и смысл, никогда не могут быть одним и тем же, поскольку то, что обозначается, никогда не присутствует, не «наличествует» в знаке. «Что если смысл смысла является бесконечным подразумыванием, беспрестанной отсылкой от одного означаемого к другому? Если его сила объясняется лишь одной бесконечной сомнительностью, которая не даст означаемому покоя, а лишь только все время побуждает его к постоянному означиванию?» [4, с. 54]. В данном случае речь идет не о том, чтобы означаемому предпослать означаемое, превратить его в трансцендентальную сущность. Деррида утверждает здесь лишь самостирающуюся первичность означаемого, что должно предполагать, пересчеркивание самого принципа первичности: оно уже не есть нечто налично присутствующее, первопричинное, трансцендентное.

Для Дерриды, таким образом, задача состоит не в том, чтобы сделать привилегированным, скажем, означаемое вместо означаемого или «форму» вместо «содержания», но в том, чтобы уничтожить саму идею первичности, стереть черту, разделяющую оппозитивные члены (голос/письмо, вещь/знак, истинное /ложное, реальность/ образ, сущность/ кажимость) непреходимой стеной, осуществить возможность сосуществования множества не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых инстанций. Друг друга порождая и друг в друге отражаясь, эти инстанции уничтожают само понятие о «центре» в художественном произведении, об абсолютном смысле вообще.

Деррида говорит о том, что сегодня уже невозможна интерпретация текста в классическом ее понимании: как взгляд извне. Само понятие «центра», смыслового «стержня», наличествующего в структуре произведения является не объективным свойством этой структуры, а фикцией постулированной наблюдателем, результатом его «силы желания», а в конкретном случае толкования текста (прежде всего литературного) следствием навязывания ему читателем своего собственного смысла, «вкладыванием» этого смысла в текст, который сам по себе может быть совершенно другим. Сознание интерпретирующего «я» может лишь «центрировать» текст, организовав его вокруг тех или иных внутритекстовых семантических узлов. Возможность подобной «центрации» должна быть предварена так называемой «деструкцией» текста, то есть его восприятием в контексте «метафизики отсутствия бытия». Самоотжественность и семантическое единство текста

не гарантируются якобы выраженным в нем бытием, текст принципиально гетерогенен и должен, по мнению Деррида, характеризоваться «метафизической отсутствием» единства своего основания.

Желание человека во всем увидеть завершенность, некую Истину, на самом деле есть не что иное, как «Трансцендентальное Означаемое» – порождение «западной логоцентрической традиции», стремящейся во всем найти порядок и смысл, во всем отыскать первопричину или навязать смысл и упорядоченность всему, на что направлена мысль человека.

В результате при восприятии постмодернистского художественного текста, считает Ф. Лиотар, а вслед за ним и Т. Д'ан, «проблема смысла переходит с уровня коллективного и объективного мифа, функционирующего по правилам метаповествований истории, мифа, религии, художественной и литературной традиции, психологии или какого-либо другого метаповествования, внешнего по отношению как к произведению, так и воспринимаемому его индивиду, на уровень чисто личностной индивидуальной перцепции» [7, с. 219]. Смысл уже перестает являться вопросом общепризнанной реальности, а скорее эпистемологической и онтологической проблемой изолированного индивида в произвольном и фрагментарном мире. Идея правильной или адекватной интерпретации, интерпретации в классическом герменевтическом смысле замещается процедурой «означивания» текста, программно, плюральной и принципиально произвольной его семантической «центрации». В свою очередь парадигма понимания художественного творения дополняется парадигмой его «означивания», предполагающей смещение семантического акцента с фигуры «Автора» на фигуру «Реципиента», мыслимой в качестве источника смысла и конституирующей на уровне производства текста, а не его потребления.

*Литература*

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1987.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988.
3. Гараджа А.В. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж. Деррида 80-х годов). М., 1989.
4. Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штейтмайера В. СПб., 1999.
5. Гурко Е.Н. Деконструкция: тексты и интерпретация. Мн., 2001.
6. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
7. Исследования по феноменологии и философской герменевтике. Мн., 2001.
8. Современное искусствознание: Методологические проблемы. М., 1994.