

Анализ и интерпретация художественного произведения

Васюченко Н. Д.

*Учреждение образование «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск*

В статье освещаются вопросы изучения искусства, прежде всего, специфики искусствоведческого анализа и интерпретации художественного произведения, понимания его пластического языка и образно-стилистических особенностей, формирования активного творческого восприятия искусства.

Рассматриваются понятие о художественном образе, взаимосвязь содержания и формы в искусстве, использование ключевых методологических подходов при анализе художественного произведения (стилистический анализ, формальный метод, иконография, иконология, структурный анализ, семиотика, герменевтика, знаточество, атрибуция, эмоционально-эстетическая оценка).

Материалом для исследования послужили художественные памятники, изучаемые студентами в учебном курсе по истории искусств, музейные коллекции, методические рекомендации и искусствоведческие научные труды, многолетний педагогический опыт автора.

Ключевые слова: *искусствоведческий анализ, художественный образ, содержание произведения, художественная форма, методы анализа художественного произведения, интерпретация произведения искусства.*

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 54–62)

Analysis and Interpretation of a Piece of Art

Vasiuchenko N. D.

Educational Establishment “Vitebsk State P. M. Masherov University”, Vitebsk

Issues of art studies, and, first of all, the specificity of art analysis and interpretation of a piece of art, understanding its plastic language and image and stylistic features as well as shaping active creative perception of art are considered in the article.

Such notions as art image, interrelation of the form and the content in art, application of key methodological approaches in a piece of art analysis (stylistic analysis, formal method, iconography, iconology, structural analysis, semiotics, hermeneutics, connoisseurship, attribution, emotional and aesthetic assessment) are described.

The research material is art monuments, which students study in the course of History of Arts, museum collections, guidelines and art critics, the author's long term pedagogical experience.

Key words: *art critic analysis, art image, content of the piece of art, art form, piece of art analysis methods, interpretation of a piece of art.*

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 54–62)

Важным ориентиром профессиональной подготовки студентов художественно-педагогических специальностей является формирование активного творческого восприятия произведений искусства и развитие визуального мышления на основе освоения «языка» пластических искусств. Умения видеть, чувствовать, понимать, оценивать искусство адекватно художественному замыслу – цель для зрителя, педагога, художника. Понять глубинное содержание искусства и осознать специфику художественного творчества – значит быть готовым к полноценному

эстетическому восприятию произведений искусства как далеких ушедших эпох, так и современной художественной практики.

Цель статьи – рассмотреть специфику искусствоведческого анализа художественного произведения как искусствоведческий и педагогический инструмент, применяемый при подготовке художника-педагога.

Искусствоведческий анализ – необходимый инструмент для понимания специфики художественного произведения и «общении» с ним, позволяющий проникнуть в его содержание, уяснить авторскую идею,

Адрес для корреспонденции: e-mail: vasiuchenkond@mail.ru – Н. Д. Васюченко

определить те художественные средства и приемы, которые способствовали созданию художественного образа.

Следует разделять понятия «художественное произведение» и «художественный образ». Если художественное произведение является идеально-материальным, то художественный образ всегда идеален, опираясь на представление о том, что материальное – это вещественное, а идеальное – это мысленное. Кроме того, художественный образ динамичен, развиваясь в индивидуальном и коллективном сознании, художественное произведение, будучи законченным, статично.

Понятие о художественном образе в искусстве. Искусство создает художественно-образные модели мира, и специфика искусства, отличающая его от других форм человеческой деятельности, заключается в том, что искусство осваивает и выражает действительность в художественно-образной форме, и в этом смысле художественность неотделимо от образности, без образа нет искусства. Можно сказать, что искусство есть мышление в образах. Отсюда художественный образ – универсальный феномен искусства и художественного мышления, специфическая форма познания в искусстве.

Художественный образ – это способ и форма освоения и воплощения действительности в искусстве, характеризующиеся нераздельным единством субъективных и объективных начал художественного творчества, его чувственных и смысловых аспектов [1, с. 399].

Образ соотносится с объективно существующим в мире прообразом (образ всегда есть образ чего-то). Однако искусство не может (не говоря о том, что и не должно) сотворить полное подобие того или иного явления жизни. Искусство не удваивает существующую реальность, и художественный образ – не простое повторение жизни, не механический слепок внешней реальности или копия какого-либо объекта. В «Поэтике» Аристотеля искусство рассматривается как область возможного именно потому, что в художественном образе действительность отражается не зеркально, а в правдоподобной форме – как ее вероятность, возможный вариант. Следовательно, образ в искусстве есть форма отражения действительности с позиции определенного эстетического идеала.

С одной стороны, образ первоначально возникает в сознании художника, поэтому при его создании особое значение приобретает мировоззренческая и эстетическая позиция художника, которая вместе с художественным вымыслом, вкусом, интуицией выступают

в качестве компонента в рабочей структуре художественного образа.

С другой стороны, каждая эпоха в истории искусства имеет свои приоритеты в подходе к решению художественного образа, т. к. образ тесно связан со стилем исторической эпохи. Так, искусству классицизма присуще художественное *обобщение* путем выделения и абсолютизации главной черты героя. Романтизму свойственна *идеализация*, т. е. обобщение путем прямого воплощения идеалов, наложенная на реальный материал. Реализму присуща *типизация*, т. е. художественное обобщение через индивидуализацию путем отбора существенных черт личности. Каждое изображаемое лицо типично, но вместе с тем и вполне определенная личность – «знакомый незнакомец».

Образ в искусстве представляет собой неразрывное единство объективного и субъективного, рационального и эмоционального, абстрактного и конкретного, необходимого и случайного, внутреннего и внешнего, содержания и формы. На основе этого слияния, воплощаемого при помощи специфических для каждого вида искусства средств, и создаются образы, выражающие определенные эстетические идеи и чувства, обладая многообразием и неисчерпаемостью, многозначностью и метафоричностью. Один из аспектов многозначности образа – *недосказанность*. Это качество стимулирует мысль зрителя и делает его активным участником восприятия произведения искусства. Зритель получает исходный импульс для раздумий, ему задается эмоциональное состояние и программа переработки полученной информации, но за ним сохранены свобода воли и простор для творческой фантазии.

Следовательно, художественный образ – это целостность не статичная, а динамичная, это не раз навсегда определившаяся данность, а процесс – прежде всего творческий. Первая стадия существования образа – это формирование и развитие его в сознании художника. Вторая стадия – это его воплощение в законченном произведении искусства, когда и создается впечатление статичности, фиксированности образа и отождествление его с произведением. Наконец, третья стадия – это развитие образа в индивидуальном и коллективном восприятии.

Восприятия произведений искусства также является творческим процессом, и образы, воплощенные в произведении, входят в сознание в особой интерпретации. Одни и те же образы по-разному воспринимаются людьми разных эпох, стран и национальных культур.

Эти различия не отменяют, однако, объективного содержания образа и правомерны лишь в его границах. Шедевры искусства характеризуются богатством и силой образов, глубоко влияющих на формирование духовного мира людей. Поэтому они живут на протяжении многих эпох, сохраняя свою художественную силу [1, с. 400].

Ранее уже говорилось о не тождественности понятий «художественное произведение» и «художественный образ». Художественное произведение есть материально-идеальная целостность, единство материального носителя и идеального художественного образа. В свою очередь, художественный образ есть формально-содержательная целостность, где форма и содержание, как тела и душа, неразрывны, однако при искусствоведческом анализе художественного произведения все его составляющие, т. е. и материал, и форма, и содержание разделяются и поддаются истолкованию по отдельности и во взаимосвязи.

Содержание и форма в искусстве. Важнейшим принципом искусствоведческого анализа является изучения строения художественного произведения. Расчлняя произведение искусства, в нем выявляют две взаимосвязанные стороны: *содержательную* (значимую) и *формальную* (знаковую).

Содержание и форма в искусстве – категории, служащие обозначению основных граней художественного произведения (и искусства в целом), необходимых друг другу и находящихся в диалектическом взаимодействии. Главная черта отличия «содержания» и «формы» в искусстве – *духовный характер содержания и материальный характер формы*, содержание это то, что отражено и выражено в художественном произведении, а форма – то, какими средствами это достигнуто.

Явления жизни, осознанные и эстетически осмысленные художником в процессе творчества, становятся содержанием искусства. Формирование содержания является и становлением художественной формы, зависящим от характера содержания. Художественная форма не может быть безразличной к содержанию, независимой от него оболочкой. «Соответствие формы содержанию», их единство (гармония) обычно рассматривается как критерий художественности. В искусстве содержание и форма конкретного произведения настолько слитны, что происходит их взаимное отождествление – отсюда невозможность перенести содержание художественного произведения в другую форму. Всякое изменение формы ведет к изменению содержания, а изменение содержания требует существенного

преобразования формы. В современной эстетике чаще всего критикуют представления об искусстве, сводящие его либо к одной только форме, либо к чистой идеологии. Формализм в искусстве пытается сделать форму самоценной, имеющей чисто эстетическое и только эстетическое значение. Столь же губительна для искусства другая крайность – пренебрежительное отношение к эстетической значимости формы, признание ценности одного лишь содержания. О художественной ценности произведения следует судить не только по замыслу автора, но и по тому, как этот замысел реализован в произведении, в единстве его содержания и формы.

И содержание, и форма художественного произведения являются сложными образованиями, имеющими свою внутреннюю структуру.

Содержание произведения – это то, о чем говорится в произведении, т. е. духовное наполнение, духовный смысл и информация, заключенная в произведении. Можно утверждать, что содержание искусства первично по отношению к форме, исходя из того, что, во-первых, определяющая роль содержания отчетливо выявляется в процессе исторического развития искусства, в становлении нового метода, направления, стиля, жанра. Во-вторых, зависимость формы художественного языка от содержания прослеживается на уровне процесса творчества, целью которого и является воплощение содержательного, эмоционального замысла с помощью тех или иных выразительных средств. В-третьих, в законченном художественном произведении форма существует для того, чтобы выражать содержание, смыслы и значения.

Компонентами содержания являются: замысел, тема, сюжет, идея произведения. *Замысел* – общее представление о содержании и форме будущего произведения. *Тема* – круг жизненных явлений, избранных художником. Тема произведения отвечает на вопросы о том, что в нем отражено, характеризует предмет отражения. Становление и развитие творческой индивидуальности невозможно вне поиска новых тем. Этот поиск, однако, не самоцель. Важна не тематическая новизна сама по себе, а новаторское проникновение в суть темы и ее характеров. Тема находит свою конкретизацию в *сюжете* – конкретная разработка темы в развитии. В сюжете отображаются события, поступки, состояния, характеры и обстоятельства, раскрывающиеся в действии. Сюжет неразрывно связан с темой: то или иное жизненное событие, взволновавшее

художника, которое позднее ляжет в основу сюжета, осмысливается в качестве темы – и приобретает оттого новые черты. Сюжет – одно из многих взаимосвязанных средств изобразительного искусства; это важно подчеркнуть, потому что часть зрителей видит в нем один-единственный источник содержания.

Идея неотрывна от темы, т. к. вытекает из образного раскрытия сущности этой темы. Идея пронизывает все художественное произведение, каждый компонент образа работает на идею и ею пропитан. Идея – это главная мысль произведения, выражающая отношение автора к действительности. Создание художественного произведения предполагает выбор автором (порою даже как бы вопреки его воле) определенной позиции, точки зрения на мир; кстати, отказ от такого выбора, принципиальный объективизм, есть тоже позиция. Мастерство зрителя (а быть зрителем – тоже искусство) состоит не только в способности сопережить с автором воспринимаемый образ, но и в умении максимально приблизиться к пониманию идеи произведения.

Содержание, взятое в целом, является главной, определяющей стороной произведения, ибо оно для того и создается, чтобы воплотить мысли, суждения художника о жизни и передать их людям, а форма есть средство решения данной задачи и поэтому зависит от содержания, им определяется. Форма выступает как совокупность многих средств образного выражения содержания, а также воплощения его в материале данного вида искусства. Вместе с тем форма в искусстве имеет и относительно самостоятельную эстетическую ценность.

Художественная форма – способ воплощения содержания в художественных образах, решенный определенными материальными средствами по законам данного вида искусства. Подобно содержанию, художественная форма имеет свою структуру: внутренняя форма – «нижний слой» – идеальная форма (образно-стилистическая структура художественного содержания, структурно-композиционный аспект содержания); внешняя форма – «верхний слой» – материальная форма (изобразительные, технические, выразительные средства).

Традиционно считается, что содержание первично по отношению к форме, но и она не является чем-то вторичным, пассивным по отношению к содержанию. Соответствие особенностей художественной формы произведения его содержанию – важный критерий художественного образа и целостности произведения искусства.

В соответствии с той или иной задачей могут быть разные варианты интерпретации художественного произведения. В статье, посвященной отражению темы Великой Отечественной войны в искусстве, будет выделена, прежде всего, идейно-тематическая направленность; в работе по проблемам цвета в искусстве главное внимание будет уделено анализу колорита произведения. При архивно-историческом подходе рассматривают памятник искусства как своеобразный исторический документ о быте и нравах эпохи. Но наряду с такими целенаправленными интерпретациями существует и анализ, если можно так выразиться, как таковой, то есть анализ как акт восприятия и познания художественного произведения в целом, в его собственной сущности. Такое познание требует полноты раскрытия, выявления его эстетической и образной ценности. Иначе говоря, такой подход предполагает анализ содержания и формы произведения как целостной художественной структуры. Если мы считаем, что произведение создается в единстве содержания и формы, то воспринимается, анализируется и оценивается оно тоже в этом единстве.

Анализ художественного произведения начинается с выявления первого впечатления о нем, когда происходит своеобразное второе рождение художественного образа в контакте его со зрителем, в результате которого у каждого человека возникает индивидуальный художественный образ. Пережив первое впечатление, далее следует желание обозначить его во внутреннем монологе или в диалоге с другими, выразить – зафиксировать, закрепить его в слове. Это уже начало анализа, когда происходит размышление над вопросом: почему произведение впечатлило? Важнейшие вопросы, на которые необходимо ответить в процессе аналитической работы: как, каким способом и какими средствами удалось достигнуть именно того впечатления, которое переживается и осознается в доаналитическом общении с художественным образом?

Так как произведение искусства есть художественно-образная модель мира, отражающая основные грани жизни, то его анализ чаще начинается с содержательной основы – предмета изображения, с описания того, что изображено, что видит зритель, а потом можно ответить и на вопрос, как это сделано. Через сюжет раскрывается тема со всеми ее вариациями и выявляется заложенная в ней идея, осуществляя более глубокое проникновение в смысловую сердцевину художественного образа.

Следовательно, в процессе искусствоведческого анализа необходимо разобраться, какое явление лежит в основе художественного образа (объект изображения), какие свойства, качества, аспекты объекта интересовали художника (предмет изображения), как, каким способом шло преобразования предмета и каково строение – состав и структура – появившегося в итоге художественного образа. Отвечая на эти вопросы, можно разобраться в смысле произведения искусства, в сущности художественного образа.

Так как каждый вид искусства обладает специфическим способом преобразования предмета изображения и формирования художественного образа, необходимо перейти к формальному разбору «языка» произведения, тех композиционных, технических, образно-стилистических, изобразительных и выразительных средств и приемов, с помощью которых оно создано.

Кроме того, искусство в целом и отдельное произведение существует в пространстве и времени. Каждая эпоха, каждая эстетическая система разрабатывают свою художественную концепцию времени и пространства соответственно пониманию реалий и целям. Художник и его произведение существуют не обособленно, а во множестве взаимосвязей со своим временем и средой – художественной, культурной, социальной, природной. Эти взаимосвязи во многом обуславливают характер его творчества и отпечатываются в его творении. Поэтому анализ особенностей воплощения пространства и времени в произведении – также необходимая аналитическая операция. Художественное произведение должно рассматриваться на общем фоне развития искусства эпохи и в контексте национального искусства как современного ему, так предшествующего и последующего, необходимо учитывать жизненный и творческий путь создателя, культурные обстоятельства и социально-историческую ситуацию, в которых возникло произведение. Наконец, следует рассмотреть развитие художественного образа во времени, понять, как он изменяется, включаясь в новые контексты, проходя через толщу времени, впитывая исторический опыт, окрашиваясь все новыми красками.

Таким образом, исходя из того, что художественный образ формируется между тремя измерениями: что? как? для чего? – предметом изображения, способом преобразования и структурирования, функциями, в искусствоведческом анализе художественного произведения можно выделить три составляющих: 1) раскодирование информации, заключенной

в ткани самого произведения; 2) аналитическое исследование процесса и обстоятельств создания произведения, помогающее углубить и обогатить его понимание; 3) изучение исторической динамики художественного образа произведения в индивидуальном и коллективном восприятии [2, с. 36].

Методы анализа и интерпретации художественного произведения. Среди методов анализа художественного произведения выделим следующие: *стилистический анализ* (анализ образно-стилевых особенностей произведения); *формальный метод* (преимущественная интерпретация произведения через анализ художественной формы), *иконографический анализ* (описание и систематизация вариантов изображения определенного персонажа, лица, события, трактовки сюжета), *иконологический анализ* (определение значения и смысла произведения в контексте данной культуры), *структурный анализ* (исследование произведения как текста, как совокупность знаков, определяющих и саму структуру произведения, и его смысл), *семиотический анализ* (изучение знаков и знаковых систем), *герменевтический подход* (понимание произведения искусства как художественного текста культуры), *знаточество* (фактографическое изучение искусства), *атрибуция* памятников, *эмоционально-эстетическая оценка* художественного произведения.

Стилистический анализ – один из основных методов анализа произведений пластических искусств. Цель такого анализа – выявить систему устойчивых форм, выразительных качеств, присущих данному стилю, определить в структуре произведения те содержательные и формальные признаки, которые позволяют отнести его к тому или иному стилю, направлению, творчеству художника. Кроме того, стиль и произведение искусства интерпретируется не только как статическая система, состоящая из постоянных, неизменных форм, признаков, качеств. Вскрываются и объясняются региональные особенности, наличие школ, развитие творчества отдельно взятого автора в пределах одного стиля; исследование стиля также соотносится с его генезисом и дальнейшей эволюцией. Поэтому при стилистическом анализе внимание обращено, с одной стороны, на те свойства стиля, которые связывают его с предыдущей стилиевой стадией, с другой – на потенциальные возможности образования новых стилиевых форм.

Среди важнейших аспектов стилистического анализа – анализ композиции, иконографии, колорита, пластических особенностей, манеры, материала, техники, характера

отдельных формальных элементов. Из всех этих качеств создается образ единого организующего начала, которое имеет одинаково существенное значение и в формировании деталей, и в построении целого. Важным является и обозначение духовных, религиозных, нравственных, социальных ценностей, актуальных для культуры, породивших стиль.

Стилистический анализ имел огромное значение для становления европейского искусствознания, объяснения эволюции стилей. Теоретические труды Генриха Вёльфлина, Алоиза Ригля, Макса Дворжака, Пауля Франкля в Европе, М. В. Алпатов, Н. Н. Пунина, Б. Р. Виппера в России стали важными вехами в развитии этого метода [1, с. 582].

Возможности стилистического анализа дополняются применением историко-культурного, сравнительно-исторического и биографического подходов. Историко-культурный подход предполагает рассмотрение художественного произведения на широком культурном фоне эпохи. Сравнительно-исторический подход фокусирует внимание на взаимодействии внутри одного вида искусства и касается содержания, формы, художественного языка, вскрывает общность произведения с художественной традицией данного искусства и его эпохой. Биографический подход – способ прочтения художественного произведения через личность автора: биографию и мировоззрение художника, генезис творчества и историю создания произведений.

Интерпретация произведения через анализ художественной формы предлагает формальный метод – направление в искусствознании конца XIX – первой трети XX века, изучающее художественную форму как самоценный эстетический фактор в искусстве. На основе представления неокантианства о самоценных категориях мышления, определяющих развитие сознания (в том числе эстетического), немецкий эстетик Конрад Фидлер выдвинул теорию «абсолютного зренья», преодолевающего хаос эмпирических впечатлений и создающего «чистую форму», своего рода «идеальную действительность». Эти принципы разрабатывали члены кружка Фидлера – скульптор Адольф Хильдебранд и живописец Ханс фон Марэ. Швейцарский искусствовед Генрих Вёльфлин оформил эти взгляды в последовательную «науку об искусстве»: рассматривая стиль как метод видения и как комплекс «основных понятий» (т. е. главных категорий художественной формы). Вёльфлин считал первопричиной историко-стилистического и национального своеобразия искусства эволюцию «инстинкта формы».

Разработанная методика «формального анализа» выявляла взаимодействия «основных понятий» в рамках конкретного произведения искусства, и тем самым позволяла последовательно переходить от чисто чувственных впечатлений к интеллектуальному изучению художественного памятника.

Формальный метод получил развитие и был дополнен учениками Вёльфлина (Пауль Франкль, Альбрехт Эрик Бринкман) и создателями новых учений о «художественной воле» (Алоиз Ригль) и «истории духа» (Макс Дворжак). Книги Хильдебранда и Вёльфлина, изданные в России в 1910-х годах, оказали сильнейшее влияние и на формирование русского искусствознания. Однако со второй половины 1920-х годов в советском искусстве сложилось новое понимание формального анализа, обозначенного термином «формализм» и продиктованного отождествлением содержания искусства с сюжетно-тематической основой произведения. Всякая относительная самостоятельность в построении художественной формы воспринималась критикой как отрыв формы от содержания, а затем и как утрата содержания, а формализм рассматривался как антипод социалистическому реализму [1, с. 642].

Иконографический анализ (иконография) описывает и систематизирует типологические признаки определенных схем, принятых при изображении персонажей или сюжетов.

В древности и в Средние века сложились строго определенные иконографические каноны, которым точно следовали художники. В странах византийского круга создавались специальные руководства – иконописные подлинники, где содержались нормативные схемы изображения лиц и событий сакральной истории. В эпоху Возрождения неканонические дополнения становятся более свободными, художники начинают выступать как полноправные творцы сюжетов собственных произведений. Однако до сих пор иконография остается важной частью художественного процесса, определяющей темы и символы, характерные для религиозных и философских воззрений.

Иконографией также называют раздел искусствознания, изучающий темы, символы и сюжеты искусства, рассматриваемые отдельно (но не изолированно) от истории стиля и средств художественного выражения [1, с. 208].

Иконологический анализ определяет значение и смысл произведения искусства в контексте данной культуры. Иконология – направление в искусствознании, сложившееся в первой половине XX века и поставившее целью раскрытие исторически обусловленного

образно-символического содержания произведения искусства. Иконология формировалась в противовес формальному методу, сосредоточенному на зримом облике, а не на глубинном смысле художественного произведения, с другой стороны, критическое отношение вызывала и традиционная иконография, где больше присутствовал чисто описательный подход к проблемам сюжета и символа. Важный вклад в разработку новых принципов внесли немецкие ученые Аби Варбург и Эрвин Панофский, а также немецкий философ Эрнст Кассирер, представитель неокантианства. Стремясь открыть в произведениях существенные мировоззренческие установки, «культурные симптомы» своей эпохи, а также культурные связи («диалоги») разных эпох, прежде всего Античности и Возрождения, представители иконологии значительно обогатили методологию искусствознания, укрепили его связь с историей, философией, филологией и другими гуманитарными дисциплинами [1, с. 208].

Внимание к контексту произведения, условиям сложения его знаковой структуры роднит иконологию со *структурализмом*, – направлением в гуманитарных науках, получившее распространение применительно к изобразительным искусствам в последней трети XX века.

Структурный анализ исследует любое произведение как текст, совокупность знаков, определяющих и саму структуру произведения, и его смысл, историко-социальную направленность. При этом важнейшую роль играют не столько сами знаки и символы (как в иконологии), а, прежде всего, системы их отношений, структурные оппозиции, стимулирующие тот или иной художественный прием, стилистический ход, форму как таковую. Оппозиции могут быть чрезвычайно разнообразны, обладая космологическим (земное–небесное), биологическим (женское–мужское), общефилософским (природа–культура), политическим (официальное–неофициальное) и иным характером. Предметом изучения становится их взаимодействие как внутри отдельных произведений, так и внутри больших знаковых систем, каковыми для структурализма являются стили и художественные эпохи [1, с. 586].

Сложившись на основе достижений лингвистики (*семантика*), структурализм является также частью более широких знаковых подходов в интерпретации произведения искусства – семиотики и герменевтики.

Семиотика – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем, своеобразие художественных знаков и их отличие от знаков

научных, типологию знаков (иконические, знаки-индексы, знаки-символы), произведение искусства как метазнак художественной культуры, как текст (согласно Ю. М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения).

Герменевтика – философское направление XX века, выросшее на основе теории интерпретации литературных текстов. Герменевтика ориентирует историю искусства на системный характер понимания произведения искусства как художественного текста культуры. Процесс истолкования художественного текста может быть представлен обобщенно следующим образом: первый элемент – авторский текст (художественное произведение); второй элемент – «Я» (личность воспринимающего); третий элемент – (что следует видеть за текстом) – предлагается в различных вариантах: культурная традиция; аналогичные художественные тексты (сравнительный анализ); другие факторы культуры (историко-культурный анализ); личность автора (биографический анализ); проблемы современной эпохи; реальность исторической эпохи, породившей текст.

Существенным приемом является сопоставление текста с породившей его реальностью и современной действительностью. Оставаясь самим собой, произведение искусства вместе с тем, живя в пространстве и времени, исторически меняется, вступая во взаимодействие с новым жизненным и художественным опытом, и обретает новые смысловые и ценностные ориентиры. Каждым новым поколением оно прочитывается «свежим» взглядом. Но при всей своей подвижности великие творения – современники на все времена, и опыт герменевтики важен для современной художественной критики.

При искусствоведческом анализе имеет значение и *фактографическое изучение искусства*, знание принципов и методов *атрибуции* художественного произведения. С атрибуцией тесно связано *знаточество* – направление в искусствознании, оформившееся к концу XIX века, поставившее своей главной целью совершенствование методики атрибуции произведений искусства. Представители Макс Фридлиндер в Германии, Бернхард Беренсон в США, разрабатывая историю художественных эпох и стилей, основывались не столько на философские установки, сколько на интуицию знатоков и музейно-антикварный опыт. В работах итальянского ученого Джованни Морелли навыки интерпретации произведения приобретали подобие системы, он фиксировал

неповторимые особенности почерка, личного творческого видения как основные характеристики в атрибуции памятника. Многие известные историки искусства были одновременно и выдающимися знатоками (Б. Р. Виппер, И. Э. Грабарь, В. Н. Лазарев в России) [1, с. 196].

Атрибуция – важная часть художественной экспертизы и научно-исследовательской работы в деятельности музеев: изучение как самих художественных произведений (определение времени и место создания, школы, авторства, системы изобразительно-выразительных средств и т. д.), так и письменных источников о художниках и их творчестве, исследование архивов и традиций; выявление учеников, подражателей и копиистов, группировавшихся вокруг крупных мастеров; установление степени оригинальности произведения; химические и физические исследования (макросъемка и микросъемка, рентгенография, фотографирование в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах и т. д.).

Осмыслением произведения искусства является и *эмоционально-эстетическая оценка* в профессиональных суждениях об искусстве, которая также влияет на процесс реализации художественного произведения и восприятия. Однако изучение его восприятия современниками и потомками – это не просто фиксация различных, порой противоречивых высказываний. Необходимо разобраться в условиях восприятия и развития художественного образа в общественном сознании, рассматривая его жизнь в контексте эпохи его создания и тех эпох, в жизнь которых включается художественный образ в его историческом бытии.

Поскольку художественный образ впитывает в себя качество двух природных целостностей – личности художника и окружающего мира, – он являет собой воплощение мировосприятия, миропереживания, миропонимания, а значит, оказывает формирующее воздействие на эти же качества личности воспринимающей, заставляя ее резонировать, откликаться на то таинственным образом вложенное в произведение свойство, которое трудно выразить словом и обозначить понятием, это то качество, отличающее истинное художественное произведение от подделки, и придающее искусству способность «заражать» (термин Л. Н. Толстого) человека чувствами, пережитыми некогда художником. Произведение – своеобразный аккумулятор духовной энергии художника и проводник ее к зрителю, а это значит, кроме использования рациональной аналитической интерпретации следует «вжиться», вчувствоваться в его, научиться душевному,

сердечному – сотворческому восприятию и переживанию искусства. Полноценное восприятие произведения искусства – это всегда сотворческий акт, в результате которого возникает индивидуальный художественный образ, единичный, хотя и созданный на инвариантной, постоянной основе авторского [2, с. 18].

Искусство осваивает мир, стремясь к сохранению целостности явления в художественно-образной модели, неповторимой, уникальной, обладающей способностью вызвать ответную реакцию – эмоциональный отзыв в воспринимающей душе. Искусство для своего освоения требует эмпатии и сопереживания, поэтому восприятия и интерпретация художественного произведения предполагает не только анализ, но и синтез, способность целостно воспринимать, полноценно чувствовать искусство. Видеть в произведении лишь модели некоей реальности, создавать композиционные схемы, раскладки цвета, анализировать образ как знаковую систему, но при этом забывая, что образ живой, ограничившись или остановившись только на анализе, можно утратить не только аромат художественного творения, но и значительную долю столь ценимого аналитиками смысла [2, с. 86]. Поэтому в общении с искусством важны два момента: изначальный безмолвный контакт в непосредственном восприятии без лишних разговоров и комментариев, и вторичный, когда после аналитического исследования вновь возвращаешься к непосредственному целостному восприятию образа художественного произведения.

Заключение. Для достижения полноты искусствоведческого анализа необходим многосторонний подход к искусству. Анализ неразрывно связан с синтезом – с целостным восприятием произведения, вместе они и составляют методику интерпретации художественного произведения. Здесь не может быть какой-то одной схемы, одного метода – каждое произведение искусства диктует свой подход к нему, как и каждый зритель обладает индивидуальностью восприятия. Недопустима абсолютизация как одного из приемов или подходов, так и анализа как этапа интерпретации произведения в целом. Не менее важно, вооружившись арсеналом фактических, теоретических знаний, не потерять живое чувство, радость при встрече с искусством, сохранить и развить в себе эмоциональную восприимчивость художественного произведения.

Восприятие произведения – процесс активный и зеркально отражающий стадии его создания. С одной стороны, произведение

искусства – это желанный результат творческих усилий автора и в то же время – источник импульсов для зрителя, слушателя, читателя. Поэтому истинное, полноценное восприятие произведения есть процесс сотворчества. В процессе такого сотворческого восприятия создается новый художественный образ, в котором авторское творение окрашивается чувствами и мыслями воспринимающей личности, и у каждого человека возникает свой неповторимый художественный образ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
2. Анализ и интерпретация произведения искусства: учеб. пособие / Н. А. Яковлева, Е. Б. Мозговая, Т. П. Чаговец [и др.]; под ред. Н. А. Яковлевой. – М.: Высш. школа, 2005. – 551 с.
3. Боров, Ю. Б. Эстетика : учебник / Ю. Б. Боров. – М.: Высш. школа, 2002. – 511 с.
4. Васюченко, Н. Д. Введение в историческое изучение искусства : курс лекций / Н. Д. Васюченко. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2016. – 62 с.

Поступила в редакцию 01.11.2018 г.

УДК 7.036+7.091+79(510)

Музыкально-театральные представления на открытом воздухе: вопросы терминологии

Ли Чжипэн

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

В статье рассматриваются вопросы терминологии музыкально-театральных постановок, осуществляемых под открытым небом. Проведен анализ терминологии, используемой в научных работах российских, белорусских и китайских ученых XX–XXI вв., затрагивающих пленэрное музыкально-театральное исполнительство. Автором данного материала научно обосновываются такие понятия, как «пленэр», «зрелище», «представление», «действие» и другие. На основе изучения и анализа современных китайских музыкально-драматических постановок под открытым небом предлагаются собственные определения, применимые к исследуемому синтетическому феномену национального искусства Китая.

Ключевые слова: музыкально-театральное представление, пленэрное исполнительство, пленэр, постановки под открытым небом, представление, зрелище, действие, современное искусство Китая.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 62–66)

Open Air Musical and Theatrical Performances: Issues of Terminology

Lee Chzhypan

Educational Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

The article reviews issues of the terminology of open air musical and theatrical performances. The article provides the analysis of the terminology presented in the scientific works of Russian, Belarusian and Chinese researchers of the XX–XXI centuries, which deal with the open-air musical and theatrical performances. The author scientifically substantiates such terms as “open-air”, “spectacle”, “performance”, “action” and others. On the basis of the study and analysis of contemporary Chinese open-air music and drama productions, the author proposes specific definitions applicable to this synthetic phenomenon of Chinese national art.

Key words: musical and theatrical performance, plain air performance, open-air, open-air performances, performance, spectacle, action, contemporary art of China.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 62–66)

Адрес для корреспонденции: e-mail: buk@buk.by – Ли Чжипэн