

**КОНОТАЦІЇ СМISЛУ ЖИВОПИСНОГО ТЕКСТУ
В ПЛОЩИНІ ЙОГО “ПЕРЕЖИВАННЯ”**

У статті розглядаються положення, що знаходяться в площині тези Г. Гадамера, за яким мистецтво є пізнанням, і досвід твору мистецтва залучає до цього пізнання. Досліджуються конотації смислу твору мистецтва, що проявляються через “переживання” його, пояснюючи імпліковані у живописному тексті смислові потенціали.

Ключові слова: *переживання, конотація, смисл, твір мистецтва, живописний текст.*

Паралельно з історією художньої творчості розвивається й історія відтворення та осмислення мистецького твору, розуміння чи нерозуміння його аудиторією. Але й сама історія осмислення художніх творів в різні історичні періоди може розумітися як історія співпадіння або неспівпадіння просторових кодів з авторським варіантом, оскільки можливим є погляд на мистецький твір не тільки як автономний знак, а й як на складний текст, що складається із знаків певної мови. В “Істині і методі” Г. Гадамером пропонується теза, згідно з якою мистецтво є пізнанням, і досвід мистецького твору прилучає до цього пізнання, ніби перетворюючи того, кого прилучають.

Вихідним пунктом наших роздумів будет не теза про твір мистецтва як визначений спосіб пізнання, але питання про те, як слід розуміти перетворення того, хто через свій досвід бере участь у пізнанні твору мистецтва. В роботах Ю.Лотмана, Л.Жегіна, Б. Успенського, Я.Мукаржовського артикулювались різноманітні вектори структури, розуміння, мови, як творів мистецтва, так і живописного тексту зокрема. Враховуючи дослідження зазначених авторів, а також праці Г. Гадамера, в полі зору будемо тримати питання про те, як можливо обґрунтувати ту обставину, що твір мистецтва завжди більший за те, що в ньому кожного разу естетично переживається. **Метою статті** є дослідження конотацій смислу мистецького твору, що проявляються через його “переживання”. Тобто йдеться, перш за все, про пояснення імплікованих в творі мистецтва смислових потенціалів.

Не кожний здатен – і не в будь-який момент – викликати, пробудити в собі переживання художнього твору. Назване пробудження або відтворення творів мистецтва і буде їх інтерпретацією, осмисленням. Безумовно, що відтворення не є переживанням того творчого процесу, в якому виник твір. Відтворенню підлягає продукт, сам твір. І тому кардинальним питанням будь-якої інтерпретації є з’ясування того, як таке відтворення може відбутися. Йдеться про прагнення зрозуміти твір мистецтва як деякий світ, виходячи з нього самого. Категорія переживання, заявлена в якості вихідної позиції даної статті, детально досліджується Г. Гадамером в “Істині і методі”. Аналізуючи історію слова “переживання”, автор відмічає, що пережите – це завжди особисто пережите [2, 65]. Поняття мистецтва переживання містить помітну двозначність. Спочатку мистецтво переживання вочевидь розуміє те, що мистецтво походить від переживання й стало його вираженням. Однак у довільному розумінні поняття мистецтва переживання прикладається і до такого мистецтва, яке призначене для естетичного переживання. Те, що включає до себе сутнісне визначення “бути вираженням переживання”, не може бути зрозумілим інакше, як тільки через переживання [3, 74]. У цьому розумінні живопис як раз і призначений для естетичного переживання. В “Істині і методі” підкреслюється, що “твір мистецтва – це перевтілене переживання” [3, 74], і що поняття переживання виражає розумові структури, як смислові [3, 69].

Смисл текстів визначається ситуацією їх вживання, і тому можливо говорити про різні фази осмислення. Осмислення повідомлень, що передаються один одному, коректуються особливостями людського ставлення до світу. Так, наприклад, в роботах,

присвячених твору мистецтва, М. Гайдеггер визнає за ним виключну роль у формуванні ставлення до світу. Осмислення – процес, що реалізується у двох площинах. В одному випадку глядач (читач) вступає в контакт з деяким результатом попередніх дій інших людей. Він ставить запитання: навіщо і для чого це було створено, таким чином осмислюючи деякий артефакт, виявляє мету, визначаючи зусилля автора по створенню твору мистецтва і тому погляд О.В. Смірнова на смисл, як на “зміст, що постає” [7, 35] видається цілком правомірним. Г. Гадамер зауважував, що розуміння завжди спирається на деяку множину “смилових очікувань, що черпаються з нашого власного ставлення до суті справи ” [2, 78].

Метою роздумів Г. Гадамера є обґрунтування тези, за якою твір мистецтва не є визначеною даністю, яка в процесі інтерпретації та потрактування з кожним кроком може розумітися все краще, тобто все більш диференційно, твір мистецтва “починає говорити” з нами совсім по-іншому. Але у своїй сутнісній частині пошуки смислу обумовлені питаннями про те, які можливості використав автор, які можливості інтерпретації тексту можливо виявити в ситуації “тут і тепер”. Співвідношення реально існуючого і мисленнєво уявного, дійсного і можливого – у різний спосіб впливає на осмислення повідомлення, що транслюється текстом. Знаки, включаючись в структуру певного повідомлення, витворюють семантичне поле, сприяючи фільтрації сигналів, що надходять. Особливу увагу Г. Гадамер приділяв різноманітним передумовам, що спрямовують хід думок повідомлення. Він неодноразово підкреслював важливість постійного врахування дистанції між змістом тексту, що вклав в нього автор, і тим, який “вчитує” співрозмовник автора.

Визначаючи функції знака, Я. Мукаржовський наголошував, що поряд з функцією автономного знака художній твір має ще іншу функцію – функцію повідомлюючого знака, адже в таких видах мистецтва, як поезія, живопис, скульптура, ця комунікативна функція надзвичайно виразна [2, 195]. Але оскільки прагматичний аспект спілкування визначається тим, що мовні вирази, які в ньому використовуються, частіше за все, впливають непрямо, то текст сповіщує дещо більше, ніж безпосередньо виражена в ньому інформативна складова. Тим самим видається за можливе стверджувати, що мистецтво є мовленнєвим актом, який дозволяє зрозуміти характер взаємної залежності конкретних форм внутрішнього стану людини і способів його зовнішнього вираження у мовній формі. І на перший план виходить інтерес до співвідношення мети і способу її зовнішнього вираження. Головним тут є не стільки текст, що передається, скільки спосіб його передачі і сприйняття.

Мовне поле найбільш виразно виявляється в мовленнєвій дії, поле символів – у відокремленому мовному творі. І тому не зайвим видається і зауваження, яке стосується сили мовленнєвих актів, оскільки будь-який твір мистецтва, зокрема живопис, ним є. Саме ця позиція обумовлює виявлення смислів такого виду текстів. На перший план виступає інтерес до співвідношення мети і способу її зовнішнього вираження. Основним виступає не текст, що передається, а спосіб його передавання і сприйняття. Локутивна сила висловлювання визначається успішністю вказування на межі теми, що складає зміст ситуації спілкування. Можливо стверджувати, що на цьому рівні експресивний аспект комунікативної дії більш значний, ніж інтелектуальний. Адже люди часто реагують не стільки на вимовлені слова, скільки на спосіб вимовляння. Ілокутивна сила пов’язана з метою, заради досягнення якої висловлювання використовується. Сприймаючи сказане (написане), адресат отримує деяке уявлення про те, що хоче сказати автор тексту. І чим повніше це уявлення, чим більше співпадає зміст суб’єктивної реальності отримувача із змістом внутрішнього світу автора, тим більшою є ілокутивна сила мовленнєвих засобів. І в даному випадку слід говорити про ступінь вираженості мотиву, що обумовлює здійснення локутивного акту, у виразі, що вживається. Тому ілокутивна сила – це

результат взаємодії “того, хто говорить” і “того, хто слухає”. Мета передавання інформації полягає в тому, щоб побудити читача здійснити певні дії. І ця характеристика мовленнєвих виразів набуває назви “перлокутивної сили”. В суб’єктивній реальності відправника не тільки оформлюється розуміння власних мотивів і дій, але й виникає уявлення про те, як повинна змінитися мисленнєва картина його співрозмовників, що змушує їх чинити так, як йому потрібно [5, 98]. Текст, що пропонується для розуміння-осмислення може за різних причин не бути зрозумілим тими, кому він призначався. Тому оцінка успішності мовленнєвого акту не може здійснюватися лише на основі якихось стандартних універсальних критеріїв, а суттєво залежить і від конкретних особливостей, в яких відбувається те чи інше спілкування.

У складанні мовленнєвої ситуації не тільки відправник інформації як суб’єкт мовленнєвого акту, але й отримувач як той, до кого звертаються, як адресат мисленнєвого акту мають свої власні позиції. Вони є не просто складовою того, що може бути предметом спілкування, але партнерами, і тому можливим є виявлення знакового зв’язку між ними. Будь-який акт розуміння є встановленням відношень між прямим змістом (тим, що безпосередньо пропонується в певному тексті) і змістом непрямим (той, що пропонується), оскільки суттєва складова діяльності, що здійснюється в процесі сприйняття, полягає в розкритті можливих варіантів інтерпретації. Уявлення про характер “можливого” забезпечує цілісність уявлень про навколишній світ. Описуючи останній і транслуючи ці описи іншим, автор намагається виокремити значні, на його думку, характеристики. Мистецький текст пропонує можливість різноманітних інтерпретацій.

Невизначеність потрактування виразів передбачає явні різночитання тексту, які і будуть свідчити про приховані смисли, що в ньому містяться. Гадамер писав, що “той, хто хоче зрозуміти текст, постійно здійснює начерк смислу” [3, 248]. Осмислення зображення на картині відбувається в двох аспектах. Перший – безмовність. Другий – необхідність вираження побаченого в словах і фіксування їх в поняттях. Але слова, які висловлюються відносно твору мистецтва виконують різні функції: одна з них – понятійна, а інша – пробуджуюча. Слово, безумовно, не має наміру замінити або відобразити твір. Функція слова в даному контексті лише спровокувати переживання-розуміння. Висуваючи пропозиції про справжній смисл тексту, що сприймається і перевіряючи його, людина може частково або повною мірою змінити своє ставлення до інформації, що міститься в цьому тексті. Використання знаків створює певний “семантичний канал”, що задає направленість подальшого дискурсу і визначає взаємну обумовленість вже сказаного і того, що може за цим настати. Явно або неявно, автор сповіщення, що передається, намагається нав’язати співрозмовнику стратегію дії, яку він вважає найбільш ефективною в даних умовах. В актуальній практиці сучасного суспільства надзвичайно важливою є здатність чітко розрізняти і оцінювати значні рівні у змісті текстів, що передаються. Створюючи деякий текст і передаючи його іншим, автор виходить із певної можливості потрактувати його, виявляючи його зміст.

Звернемося до тексту “Істини і метода” для прояснювання можливостей переживання в живописному творі. Для Г. Гадамера підґрунтям естетичного досвіду слугує безпосередня чуттєва зустріч з твором мистецтва: при виконанні п’єси або опери на сцені, при читанні (вголос або про себе) вірша. Один і той самий твір мистецтва є джерелом усякий раз іншого досвіду. Цю думку автор пояснює припущенням, що доступ до цілого твору мистецтва для нас закритий, і тому наш досвід переживання мистецтва не є завершеним. Смисл твору мистецтва завжди розкривається в горизонті його ситуативного розуміння, а звідси – його потрактування. Один і той самий твір мистецтва може бути джерелом вищого ступеня різних і постійно нових естетичних досвідів. Твір мистецтва даний лише в його виконанні, зауважує Г. Гадамер. І тому музичний твір або п’єса тільки тоді музика і вистава, коли вони виконуються, а не лежать в архіві або музеї в якості письмового документа.

У трактаті про живопис Леонардо да Вінчі пояснював, що картина містить в собі все необхідне для високого ступеню самодостатності. Скажімо, сутність платики полягає у творчому підході до просторового розміщення об'єкта. Дещо інакше відбувається з живописним текстом. Майстер сам розпоряджається світлом, тінню в картині. Художник фактично має перед собою двомірне полотно і не може зобразити на ньому справжніх світових ефектів. Але з цієї обмеженості митця випливає істинна свобода художника, він повинен шукати засоби для створення власного живописного простору. І це буде свідчити про створення нових системних цінностей, які набуватимуть змісту в мовних виразах. Справа в тім, що живописний текст може інтерпретуватися тільки глядачем, і тільки ним самим. І тому смислові конотації вибудовує сам глядач, настільки, наскільки, звичайно, він зможе це зробити, тому що людина опиняється у подвійному стані між аналітичним сприйняттям тексту і емоційним сприйняттям картини. Її поглинає сутність художнього твору, в яку закладена магічна взаємодія кольорів, ліній, площин, за визначенням В. Кандинського. Так, наприклад, абстрактний метод в мистецтві створює спонтанність “живопису жеста” і внутрішню інформативну насиченість, пропонуючи утворення деякої формули, особливої символічної мови, де смислова визначаюча домінує. Ця позиція чітко простежується в роботах В. Кандинського, П. Клеє, К. Малевича, М. Чюрльоніса та інших, де абстрактне мистецтво з'являється і як живопис, і як смисловий концентрат. Глядач, таким чином, вживається в систему розгорнутих автором образів. Створюючи деякий текст і передаючи його іншим, автор виходить із визначеної можливості потрактувати його, виявити його зміст. Але якщо текстуальне повідомлення розуміється не так, як сподівався автор, то останній може усвідомити в означеній позиції нове бачення ситуації, що раніше було від нього приховано. Тим самим межі його уявлень про дійсність (і про себе самого) змінюватимуться. Коли він бачить в інших “можливого себе”, він розширює наявні спектри смислів, збільшуючи поле можливих бачень світу.

Цікавим в зазначеному контексті передавання інформації живописним текстом видаються зауваження К. Бюлера. Пояснюючи синсематику образотворчих цінностей в картині, він звертає увагу на характеристику знакових сутностей, які утворюють чуттєво сприймаючу складну єдність. Кольоровий контраст автор визнає периферійним явищем, як цілком просту функцію сусідства збуджених зон сітківки. Однак зовсім інакше кольоровий контраст розглядатиметься в площині образотворчих цінностей в цілісному живописному творі. “Коли живописець три рази змішує на палітрі один і той самий сірий колір і тричі наносить на картину фізично тотожні сірі плями, то ці плями тричі (або частіше) набувають різної образотворчої цінності. Так, вони можуть викликати враження тіні, або відображення світла, або офарблення предмету...” Для того, щоб структурні закони образотворчих цінностей могли бути виявленими, кольорові плями повинні набути знакової цінності. І автор підсумовує, що контекст образотворчих цінностей на картині і є аналогом контексту мовних знаків [1, 150].

І актор, і художник повинні переробити фізичний простір, щоб він функціонував. У першому випадку як сцена, в другому як картина. Інсценування літературного твору, виконання музичної композиції залежать від їх початкового смислу. Останній після інтерпретації складається із смислу, закладеного автором (його повного чи часткового розуміння глядачем (читачем)), смислу, який закладає глядач (читат), що вперше чує цей твір мистецтва. Вдала презентація твору мистецтва відрізняється тим, що ті, хто виконують, інтерпретують і декламують видаються не віддаленими від твору мистецтва, але такими, що входять в нього, тобто такими, які стають складовою його. Мислиме те, що твір мистецтва у своїй основі є нескінченним збільшенням і посиленням смислу. Як зазначав Г. Гадамер, в подію розуміння включаються як інтерпретація, так і текст. Адже те, як ми розуміємо, наприклад, смисл вірша або драми, відображається і на прагненні до їх викладення, відповідно до виконання в тому чи іншому смислі.

Але якщо у літературних текстах є нові можливості його промовляння і літературний текст можливо, так би мовити, актуалізувати, то з живописним текстом все інакше. Інтерпретувати, тим самим переживати, живописний текст може тільки той, хто з ним знайомиться і тільки самотійно. Почути можна і від іншого, а побачити тільки самому. Акторське, виконавче мистецтво збільшує гру значень, вносить багатозначність в смислові поля, що перетинаються, а в живописному тексті глядач завжди залишається в площині переживань самого автора, лише уловлюючи відтінки смислу, нічого до них не додаючи. Глядач залишається в рамках збереженої інформації, залишається в так званій речовості тексту. І тому можна говорити про невичерпність живописного твору мистецтва в розумінні вільної гри сил пізнання – тієї сили уяви і розуму, в якій, для Канта, здійснюється не пізнання, а інтерпретація прекрасних образів. Тому переживання живописного тексту *завжди* є розгляданням чи набуттям нових смислів. Конотація не породжує нових елементів позначуваного, а породжує нові смисли, використовується для побудови деякого уявного або придуманого світу.

Об'єкт, відомий як зображення, або міститься в знаках чи деякому іншому типі значення, або створений із знаків і/або інших значень. Приймавши тезу про те, що мистецтво є одним із засобів комунікації і що воно, безумовно, здійснює зв'язок між тим, хто передає, і тим, хто приймає повідомлення, погодимося і з тим, що мистецтво може бути описане як деяка вторинна мова, а твір мистецтва – як текст цією мовою. Відомо, що не будь-яке повідомлення сприймається, і тому, щоб адресат зрозумів відправника, необхідним є наявність спільного посередника – мови. Мова мистецького твору буде виступати кодом, за допомогою якого приймаючий інформацію зможе дешифрувати значення тексту, яким він зацікавився. Але необхідно зазначити, що в процесі передачі інформації буде використовуватися не один, а два коди. Перший – шифруючий, інший – дешифруючий повідомлення. Причому дешифрування і включатиме варіанти інтерпретації та конотації смислу мистецького твору. За своєю метою, мова – перш, за все, знакова система. Щоб повністю відповідати зазначеній меті, вона повинна завжди бути готовою до утворення нових знаків [4, 70]. Але оскільки адекватність мови визначається зручністю у застосуванні, практичністю в оволодінні, при умові необмеженої кількості знаків це досягається тим, що всі знаки будуються з незнаків, число яких є обмеженим. В семіотичній площині дослідження твору мистецтва суттєвим є те, що текст може виступати і як єдине ціле, не складаючись із окремих самотійних знаків, що мають значення, і може членуватися на окремі компоненти (незнаки) — “фігури” (за термінологією Єльмслева). Ось такими фігурами, що не мають власного самотійного значення і тому не будуть знаками, є, наприклад, окремі кольорові плями на картинах художників. Із таких фігур, а не окремих знаків, складається живописний твір, і це суттєво ускладнює його сприйняття, переживання. Переживання, закладене в інтерпретації живописного тексту, примушує глядача реагувати, зазнаючи почуття новизни. Гадамер говорить про те, що в переживанні мистецтва закладено повноту значення, що належить не лише цьому окремому змістові чи предмету, але й втілює ціле змістовне життя [3, 74].

Отже, в живописі завжди присутні можливі смисли, що свідчить про різночитання тексту. Існування певних складностей при співставленні системи образотворчих засобів і вербальної мови протезується по всіх трьох вимірах семіотичного процесу. Зображення не описують об'єкт, вони виявляють його, тому живописний текст звернений до інших механізмів сприйняття і осмислення його глядачем. До візуального сприйняття звернені не тільки вираження, але й зміст тексту. І на відміну від мовлення, смисл живописного твору розкривається тільки в системі уявлень і понять, які глядач переживає самотійно, без посередництва інтерпретатора як виконавця, поєднуючи форми видіння й сприйняття – відображення дійсності, що переломлюється через свідомість і відображення її через призму чуттєвого мислення.

Література

1. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка / Карл Бюлер. – М.: Издательская группа “Прогресс”. – 528 с.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного / Ганс Георг Гадамер // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
3. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. – Т.1: Герменевтика I: Основи філософ. герменевтики / Ганс Георг Гадамер. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.
4. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Луи Ельмслев. – М.: КомКнига, 2006. – 248 с.
5. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Ян Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994. – 262 с.
6. Остин Дж. Л. Как совершать действия при помощи слов? / Джон Остин // Остин Дж. Л. Избранное. – М.: Идея–Прогресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. – 135 с.
7. Смирнов А.В. Логика смысла / Алексей Смирнов. – М., 2001.

Аннотация. *Астапова-Вязьмина Е.И. Коннотации смысла живописного текста в плоскости его “переживания”.*

В статье рассматриваются положения, находящиеся в плоскости тезиса Г.Гадамера, согласно которому искусство является познанием, и опыт произведения искусства приобщает к этому познанию. Исследуются коннотации смысла произведения искусства, проявляющиеся через «переживание» его, проясняя имплицитированные в живописном тексте смысловые потенциалы.

Ключевые слова: *переживание, коннотация, смысл, произведение искусства, живописный текст.*

Summary. *Astapova-Vyazmina O.I. The connotation of the sense of pictorial text reflected through its “emotional experience”.*

The article deals with the theses influenced by H.-G. Gadamer’s statement according to which art is cognition and the experience of the work of art enter upon this cognition. We investigate connotations of the sense of the work of art reflected through its “emotional experience”, making clear implied semantic potential of the pictorial text.

Key words: *emotional experience, connotation, sense, work of art, pictorial text.*

Надійшла до редколегії 30.10.2010 р.

УДК 133.552.1

П.В. Кретов

ФЕНОМЕН СИМВОЛУ: ПРОБЛЕМА РАЦІОНАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

*Ясного знання жодна людина не мала
і ніколи не матиме,
Щоб торкнутися богів і всіх згаданих <...> речей;
А якщо десь у кінці вона натрапить
на досконале казання,
Сама вона про це не знатиме;
проте всім щось трохи здасться.
Ксенофан*

У статті з’ясовується засадова проблематика принципової можливості інтерпретації символіки та концепту символу у межах раціонального дискурсу. Також ставиться питання про кореляцію між раціональним та ірраціональним аспектами тлумачення та розуміння символіки і їх ролі у розбудові сучасної філософської антропології.

Ключові слова: *символ, символіка, раціональне, ірраціональне, інтерпретація.*