

Российский государственный театр драмы
им. А.С.Пушкина
(Александринский театр)

Санкт-Петербургский государственный университет
Факультет философии и политологии
Кафедра эстетики и философии культуры

**ЗРИТЕЛЬ В ИСКУССТВЕ:
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
И
ТВОРЧЕСТВО**

Часть II

*Материалы научной конференции
26–27 марта 2007 г.*

*Санкт-Петербург
2008*

ЗРИТЕЛЬ в искусстве: интерпретация и творчество. Часть II /
Материалы научной конференции 26-27 марта 2007 г. – СПб., Санкт-
Петербургское философское общество, 2008. – 180 стр.

Редакционная коллегия сборника:

Голик Н.В., Чепуров А.А., Никонова С.Б.,
Радеев А.Е., Юртайкина С.И.

Ответственный редактор:

Никонова С.Б.

Санкт-Петербургское философское общество
Лицензия ЛП № 0000217 от 20.07.1999

Подписано в печать 7.07.2008 г. Формат издания 60 × 84¹/₁₆.
Гарнитура Times New Roman. Печ. л. 11,25.
Тираж 100 экз. Заказ № 552.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ИПК «Вести»

191311, С.-Петербург, ул. Смольного, д. 3

© Санкт-Петербургское философское общество, 2008

Российский государственный
А. С. Пушкина (Александр
национальный театр России. Пиро
реставрации. осуществлен
Александринка стала одной
сценических площадок, позво
художественном и техническ
идей. Одной из важнейших
является создание новых му
альтернативных средств сцени
Для театра XXI века харак
сценической метафоры, остро
яркая зрелищность, динамика.
Современный театр нуждается
осмыслению: новая лексика теа
к современному мироощущени
эффект воздействия на зри
публика Александринки п
зрительской аудитории п
становится органичной систе
художественного произведе
полноправным участником
именно сейчас для театра
осмысление эстетического сп
художественно-театральной
восприятия среды, а так
современной эстетической ф
Сегодня театр уделяет
изучению и формирова

Содержание

Введение	3
Асташова О.В. Литературная теория и устное творчество.....	7
Бакирова Е.В. Структурирование поля зрения в романе «Процесс» Франца Кафки.....	17
Голик Н.В. Метафизический театр и его зритель.....	24
Иноземцева Е.В. Авторская интенция и читательская интерпретация. Безграничность интерпретации как безграничность творчества.....	34
Лисовец И.М. Проблема коммуникативной сущности искусства.....	44
Маленьких А.Н. Специфика положения зрителя в современной театральной культуре.....	57
Михалева Е.Ю. Ничто как зрелище.....	68
Немченко Л.М. Режиссерский театр: от искусства «слушать» к искусству «смотреть».....	81
Николаев Н.Б. Зритель и философское представление.....	86
Никонова С.Б. К проблеме определения искусства.....	92
Прозерский В.В. Проблемы эстетического восприятия среды... ..	101
Радеев А.Е. Забриски поинт восприятия.....	108
Романенкова Ю.В. Трагедия творца в период «умирания искусства».....	114
Сидоров А.М. Есть ли что-нибудь за пределами текста? Деррида и его читатели.....	121
Федосова У.В. Философско-экзистенциальное обоснование современного искусства.....	131
Хакимова Д.Р. «Смерть “Чайки”»: интерпретация текста театрального искусства.....	140
Чайка Е.П. Пресс-релиз как финитная стадия восприятия произведения искусства.....	150
Шевцов К.П. Шестое чувство кино.....	161

Примечания

1. См.: Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004. С.48.
2. Там же. С.144-145.

Романенкова Ю.В.

кандидат искусствоведения, доцент
Киев

Трагедия творца в период «умирания искусства»

Симптомы «умирания искусства» можно найти в кризисной стадии художественной жизни практически любой эпохи, этот процесс является вневременным. Процесс носит циклический характер, он очень болезненный и нервный. Термин «stilwandel» или «stilwandelung», пожалуй, лучше всего передает его симптоматику. Он был удачно применен Генрихом Вельфлином в его первой книге, «Ренессанс и барокко», которую будущий создатель критикуемой многими учеными «формальной школы» в искусствознании выпустил в свет, будучи 24-летним[1]. Метод Вельфлина большинством его оппонентов считался редукционистским, поскольку отсекался огромный культурологический пласт информации, не позволявший изучать и анализировать произведение искусства в отрыве от философско-эстетической ткани, в которой оно зарождается[2]. Но оппозиционная вельфлиновскому методу иконология, имевшая источниками то, что не всегда имело непосредственное отношение к искусству[3], пропандируемая Закслем, Гомбрихом и Панофским, тоже имела целый ряд уязвимых мест. Невзирая на кажущуюся ограниченность и узость инструментария своего метода, Вельфлин сумел поставить в искусствознании целый ряд важнейших вопросов и дать на них довольно исчерпывающие ответы. Одной из проблем, которую в своей ранней работе поставил Вельфлин, стала проблема «сущности изменения

стиля», которую ученый пытался изучить на примере перехода от Возрождения и барокко.

Проблема стилевого слома и кризисных стадий в процессе эволюции искусства одна из наиболее противоречивых в системе знаний об искусстве до сих пор. Преобразование организма художественного стиля, природа полифуркации стилевой ткани не поддается однозначной оценке, вывести формулу полифуркации стилевой ткани практически невозможно, это всегда остается теоремой, требующей постоянных доказательств. И тем более сложной такая задача была для Вельфлина, отрицающего комплексный метод, к которому обращались приверженцы иконологии. Методы вельфлиновской формальной школы позволили ему очень удачно давать анализ конкретных памятников искусства, но при этом собственно причина и природа смены стилей и перехода от одного к другому часто оставались за рамками его пояснений. Наличие в исследовании Вельфлина «Ренессанс и барокко» глав «Сущность изменения стиля» и «Причины изменения стиля» не дает исчерпывающего ответа на поставленные вопросы, а скорее, еще и усугубляет их, тем более, что Вельфлин изучает процесс стилеобразования только на архитектурном материале. Как раз ту стадию, которую Вельфлин называет «stilwandel», и можно именовать периодом «умирания искусства». В русском языке нет буквального перевода этого термина, фактически он не введен в научный обиход и не является устоявшейся терминологической характеристикой в искусствознании. «Stilwandel» и «stilwandelung» переводится как «смена стилей», «изменение стиля», «превращение, преобразование стиля». Дефиниция «stilwandel» очень емкая, она включает в себя все то, что касается преобразований стиля в его кризисный период. Вельфлин присваивает все характеристики постренессансного искусства уже барокко, лишь эпизодически упоминая о маньеризме. Барокко получает от него весь тот комплекс черт, которые зарождались уже в период маньеризма. Собственно,

маньеризм, исходя из смыслового наполнения упомянутого термина, и есть «stilwandel» Ренессанса.

Эта стадия есть в античном искусстве, Ренессансе, романтизме. Эллинизм стал выдохом строгой и спокойной, но краткой классики; маньеризм – нервом прерывистого пламени угасающей свечи Ренессанса; романтизм демонстрировал собой рваные края подсознания некомфортно и болезненно ощущавших себя художников первой четверти XIX в. Стиль в такой период примеряет на себя своеобразную маску «умирающего и воскресающего бога», приобретая в некотором смысле «осирические черты». Но для того, чтобы возродиться и расцвести с новой силой, этот Феникс искусства должен был пройти через трагедию угасания, умирания. И, пожалуй, наиболее показательным и болезненным это происходило в европейском искусстве XVI в.

Симптомы угасания наметились в итальянском искусстве, как только начали исчезать те спокойствие, гармония, лаконичность и размеренность, которые определяли строгую красоту возрожденческого гения. Вопрос о том, является ли stilwandel в итальянском искусстве XVI в. его пустым угасанием или в нем наметилось зарождение нового художественного явления, появились ростки иного мировоззрения, рассматривался не раз[4]. Ответы на него в разное время давались кардинально различные, включая утверждения о том, что эпохи разложения в истории культуры бывают гораздо богаче и длительнее эпох расцвета[5]. Но безоговорочным является одно – новое самоосознание, самоощущение художника в этот период. В эпоху противоречий, конфликтов, внутренней осклочности, которыми характерен маньеризм, мастера пребывают в сосоянии, в которое сначала загоняют их обстоятельства, а потом они замыкаются на нем сами. Сначала они сожалеют о происходящем, оплакивают величие утрат, потом, рефлексируя, замыкаются в себе и, наконец, создают себе

новую реальность, в которую бегут, постепенно, отрицая все то, что изначально оплакивали.

Художник нач.XVI в., будь то Россо Фьорентино или Франческо Приматиччо, Николо дель Аббате или Бенвенуто Челлини, уже не находит себе применение на родине, после ухода «титанов Возрождения» наступает эпоха пустоты в художественной жизни Италии, законодательницы мод Европы. Никто из них, дель Сарто, ни Цуккари, ни Аманати, ни Бассано, ни Бронзино, не может своим мастерством сравниться с учителями, осознавая это, они упиваются отчаянием своей беспомощности. Но не воплощать свою тягу к искусству в жизнь они тоже не могут, порождая предопределенно, осознанно «пьедестальное» искусство. То есть то, что может быть только памятником, вернее, пьедесталом памятника тому, что только шло ушло в небытие. Это почитание умерших богов, пьедестал для титанов. Но пьедестал пустой, на бронзового коня посадить было уже некого. Отсюда такой болезненный, нервный характер искусства этого периода умирания. Оценка внутреннего психологического состояния художников периода распада гуманистической эстетики Ренессанса иногда бывает довольно резкой, например, К.Кларк в своем исследовании «Нагота в искусстве», именуя Россо и Понтормо, «диоскуров итальянского маньеризма», «неврастениками, с которых началась антиклассическая традиция в искусстве XVI в.»[6] Но в то же время он не отрицает существование в их искусстве собственного метода. Напряжение, отсутствие покоя и неудовлетворенность художников своим творчеством и создает колорит эпохи умирания Ренессанса, эпохи, по выражению Б.Виппера, отчаявшихся и отчаянных, надломленных и неистовых[7].

Основной конфликт, противоречие, которое порождало осклочность создания художника периода stilwandel XVI в., – противоречие между ritrarre и imitare, которое констатировал В.Данти в своем трактате о совершенных пропорциях[8]. Ritrarre – передача действительности, как ее видят, это то, что

скорее было характерно для Ренессанса, а *imitare*, передача действительности, как ее следует видеть, – это как раз то, что порождается в период умирания искусства Возрождения, новый идеал, который явно противоречит старому. Это столкновение реального и идеального, несовпадение видимости и сущности[9], окрашенное, по выражению Б.Виппера, трагическим отсветом общественных противоречий[10]. Эра художников, следовавшая за Ренессансом и называемая главенством не мировоззрения, а миросозерцания[11], порождает дробность, мозаичность сознания взамен целостности художественного видения Ренессанса[12], о чем так удачно пишет М.Свидерская в своем труде «Искусство Италии XVII века». Художник этого «тлеющего» периода постоянно переживает опустошение и разлад с собственным «я», чувство утраты. И продолжаться это будет довольно долго. Вельфлин даже пришедшее на смену маньеризму барокко характеризует некоторой опустошенностью, в которой тяжело долго существовать зрителю[13].

Осознание собственной вторичности долго отягощало самоощущение итальянского художника, создающего «пьедестальное искусство». Но постепенно мастера свыкаются с этим состоянием, практически полностью теряют ощущение реальности, заменяя его *imitare*, создавая «внутренний рисунок» и все более отдаляясь от состояния конфликта их внутреннего состояния с окружающей средой. Тоска по утраченным идеалам переходит в их полное отрицание. Легче это переносится, когда художник покидает родину и отправляется в путь, который у некоторых итальянских маньеристов оказался длиной в жизнь. Б.Виппер в одном из своих трудов указывает, что XVI в. – это время, когда художники уже уверены в заработке у себя на родине, поэтому начинается период странствования мастеров, попадавших главным образом к княжеским дворам[14]. Но это утверждение можно и углубить. Дело не только в заработке, которого

художники постепенно лишались. Главное, чего они лишались, – это признание. Ведь естество художника очень чувствительно, он не может существовать постоянно на втором плане. Он сам может признавать себя лишь бледной тенью ушедшего гения, но не потерпит, когда это признают другие. Зритель имеет право только восторгаться величием духа художника, снявшего шляпу перед мастерством другого художника, но ни к какой мере не должен с ним в этом соглашаться. Поэтому художественную арену, где вторичность художника начинает признавать и зритель, лучше покидать и начинать свой творческий спектакль с чистого листа, с первой ноты. А для зрителей, не избалованных ни силой резца Микеланджело, ни совершенством кисти Леонардо, нервная пульсация кисти Россо или скромные попытки Челлини подражать мраморной мощи Буонарроти были роскошью, за которую платили не только золотом, но и восторгом. А эта монета для мастеров была неразменной.

И такими зрителями оказались монархи стран, лежащих севернее Альп. Туда и отправлялись все чаще итальянские маньеристы, отмеченные клеймом Орфея – они бежали из царства умирающего величия искусства, от безнадежности и отчаяния. Мировоззренческая основа художников этих террорий переживала скорее подъем, чем угасание. Они проживали все в ином темпе, не имея того блестящего художественного прошлого, которое было у итальянцев. Поэтому та золотая пыль ренессансной мощи, которую приносили на ботфортах итальянские art-путешественники, для них была откровением. Они учились, учились вдохновенно и неистово. Казалось бы, именно французские, нидерландские, испанские немецкие ученики должны были пребывать в угнетенном состоянии духа: если искусство их держав в целом переживало подъем, то каждая отдельно взятая личность не могла не осознавать своей вторичности по отношению даже к итальянским маньеристам, которые сами были лишь бледной копией художников Ренессанса. Вновь возникает проблема

вторичности, всегда трагичная для носителя творческой энергии. Но северные мастера из этого выходят с честью, впитывают ренессансные веяния, впоследствии уже не испытывая потребности в учителях и сами становясь таковыми. Они по-своему интерпретируют то, что принесли им итальянцы, иногда еще робко и неуклюже, но очень быстро (за исключением, пожалуй, испанцев) и настойчиво. Поэтому со временем они достигают желаемого результата – искусство обновляется, как змея, меняет кожу на новую, более яркую и пеструю, дающую свободу движения и раскрепощенность духа. Дворы Рудольфа II, Франциска I, Карла V, Филиппа II, Генриха VIII принимали итальянских мастеров, предоставляя им все возможности для самореализации. Итальянцы «оттаивали», возрождались на этих благодарных землях, возрождали угасший дух умирающего итальянского искусства вдали от его родины, заодно провоцируя и всплеск испанского, немецкого, английского искусства. По принципу круговорота эти тенденции к воскресению уже казалось бы приговоренного искусства возвращаются и в Италию, вместе с мастерами, не все из которых оставались навсегда при дворах пригласивших их монархов.

Примечания

1. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004.
2. Там же. С.34.
3. Там же. С.35.
4. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956; Лосев А. Эстетика Возрождения. М., 1998; Свидерская М. Искусство Италии XVII века. М., 1999, и т.д.
5. Лосев А. Эстетика Возрождения. М., 1998.
6. Кларк К. Нагота в искусстве. СПб., 2004. С.301.
7. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С.11.
8. Там же. С.16.
9. Свидерская М. Искусство Италии XVII века. М., 1999. С.21.

10. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С.17.
11. Свидерская М. Искусство Италии XVII века. М., 1999. С.19.
12. Там же. С.22.
13. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С.85.
14. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С.10.

Сидоров А.М.

*кандидат философских наук, доцент
Санкт-Петербург*

Есть ли что-нибудь за пределами текста? Деррида и его читатели

Чтение текстов деконструкции зачастую превращается в воспроизведение набора общих мест, кочующих из работы в работу, независимо от того, одобряет автор или порицает анализируемую концепцию. Деконструкция привычно интерпретируется как радикальный вариант «современной софистики» (А.Бадью), провозглашающей конец философии и конец «проекта Истины». Кому-то это нравится, кому-то нет, но мало кто сомневается в правильности этой трактовки. Несколько примеров из множества возможных. К приветствующим осуществленное Деррида стирание границ между текстом и реальностью, относится Зигмунт Бауман. Для него ключевая мысль Деррида, максима-вызов – «не существует ничего вне текста», все, что мы можем знать, есть текст; единственное, к чему текст может нас отослать в наших усилиях понять его смысл – это другой текст. Граница между миром и знанием не только неопределенна, но и нежелательна. Деконструкция – это стирание границ между смыслом и бессмыслицей, знанием и мнением, истиной и заблуждением и,