И. А. Статкевич

СУБЪЕКТ-ОБЪЕКТНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Работа представлена кафедрой философии и методологии науки Чувашского государственного университета им. И. Н. Ульянова

Статья посвящена проблеме онтологии произведения живописи. Автор показывает, что важным фактором, определяющим эту онтологию, является двойная проекция, связывающая произведение и его реципиента. Во-первых, субъект, воспринимающий живописные образы, проецирует на них свой прежний опыт, осуществляя таким образом собственную интерпретацию видимого; во-вторых, он «одушевляет» произведение, конституируя его в качестве самостоятельного субъекта, контакт с которым осуществляется в ходе эстетической рецепции.

Ключевые слова: *художественное восприятие, двойная проекция, художественный образ, объективация, эстетический предмет, аура, диалектический образ, пространственно-временной дуализм образа.*

I. Statkevich

SUBJECT-OBJECT RELATIONSHIPS IN THE ARTWORK PERCEPTION CONTEXT

The article is devoted to the painting ontology problem. The author shows that the determining factor of the ontology is double projection connecting the work and its recipient. First of all, a person perceiving pictorial images projects his experience onto them to make his own interpretation of vision. Secondly he animates the work by institutionalisation of it as a self-dependent subject, which is contacted during aesthetic reception.

Key words: *artistic perception, double projection, word picture, objectivisation, aesthetic subject, aura, dialectical image, spatiotemporal dualism of an image.*

Изучение художественного восприятия произведения искусства предполагает анализ проблемы соотношения субъективных проекций и реальности самого художественного произведения. Тут важно выяснить, насколько произведение искусства в качестве не реальной вещи, а предмета эстетического восприятия выступает как самостоятельное образование, а насколько оно создается своим реципиентом, конституирующим его в своем сознании и проецирующим на него свои эмоции, преставления и прежний опыт.

Предваряя анализ данного вопроса, следует заметить, что, о каком бы объекте ни шла речь (чисто физическом или культурном), субъект лишен возможности воспринимать его точно, во всех составляющих его тонкостях. Объективная реальность (мир, наполненный объектами) намного богаче самого смелого воображения субъекта, а восприятие субъекта ограничено его возможностями. Изначальная ограниченность субъекта – это данность. Субъект не в состоянии охватить одновременно всю полноту объектных проявлений. Объект отражается субъектом в общих или существенных признаках, приближаясь к оригиналу, но это ограниченное отражение.

Однако в случае восприятия художественного произведения этот принцип должен быть существенно уточнен. Дело в том, что художественное произведение обладает особым модусом существования, отличным от модуса обычного материального предмета. Этот последний существует в качестве независимой от субъекта реальности, художественное же произведение нуждается в воспринимающем его субъекте, поскольку представляет собой не только материальный субстрат, но и духовный феномен. Поэтому

существенно меняется роль воспринимающего его субъекта: он не только обнаруживает присущие объекту свойства, но и создает сам этот объект, наделяя его определенным духовным смыслом и проецируя на него свой прежний опыт и представления. Строго говоря, то же самое происходит и при восприятии обычного объекта, однако в последнем случае здравый смысл вытесняет из сознания все субъективные ассоциации и духовные переживания, обращая внимание только на «объективные» свойства данного феномена. При восприятии же художественного произведения верх берет иная установка сознания: эстетическая.

Восприятие художественного произведения предполагает конституирование в нашем сознании особого эстетического предмета, который существует в ином бытийном регистре, нежели те предметы опыта, которые связаны с научным или обыденным представлением. В последнем случае объекты либо выступают в качестве научных абстракций, либо релятивизируются ориентировочной установкой. Иными словами, объект выступает либо как элемент теоретической системы (основной функцией его при этом становится поддержание этой системы), либо как ориентир в практической жизни человек (то есть тоже наделяется по преимуществу функциональным смыслом). В противоположность этому, в эстетическом созерцании объект раскрывает себя *как таковой*, он становится важен сам по себе, а не чисто функционально. Для ученого объект – это всего лишь частный случай, призванный подтвердить какое-то правило (научную закономерность), для практического сознания объект – средство достижения практической пользы. И только для эстетического сознания, доминирующего в ходе восприятия художественного произведения, объект (само произведение) важен сам по себе, как таковой.

Конечно, эстетическая установка может иметь место и при восприятии природного объекта (а не только культурного артефакта, в частности, произведения искусства), однако в данном случае мы оставим в стороне этот аспект данной проблемы. Для нас здесь важно то, что художественное произведение является таким объектом, который создается в расчете на его эстетическое (а не какое-то иное) восприятие. Содержание художественно-культурного артефакта способно многократно трансформироваться в сознании реципиента. Однако это не означает, что реципиент искажает смысл данного произведения, в действительности, речь в данном случае идет скорее о реализации того духовного потенциала, который был в нем заложен.

Процесс создания художественного произведения и процесс его восприятия в чем-то сходны. В ходе этих процессов первоначальный арт-объект (под которым следует понимать либо замысел художника, либо само произведение), трансформируется, перерождается, вовлекаемый авторским или реципирующим сознанием в глубины собственной сущности. Воображение уводит сознание субъекта от непосредственной данности, расширяя горизонты видимого, точнее, придавая реципируемому или создаваемому предмету дополнительные смыслы. Домысливание здесь часто предшествует пониманию. В ходе этого процесса рождаются ассоциативные цепочки, наполняющие непосредственную ткань произведения определенными значениями, объективирующими художественный образ. Так, картина, конституируемая в качестве визуального образа в ходе ее рецепции, организует в себе особое измерение, однако последнее предполагает созерцающего эту картину субъекта, способного как бы оживить полотно и извлечь тот духовный смысл, который заключен в данном произведении. Поэтому субъект рецепции как бы встроен в картину, но в то же время он и внеположен ей, так как не менее индивидуален, чем само художественное произведение. Эстетический предмет, таким образом, рождается в пространстве встречи двух неповторимых индивидуальностей: произведения искусства и реципирующего его субъекта. При этом субъект рецепции не только проецирует на картину свой прежний опыт, но и актуализирует особый духовный модус ее существования: картина сама становится субъектом или, как пишет В. Беньямин, об-

наруживает в себе «способность поднять глаза» [1, с. 123].

Таким образом, каждый созерцающий картину субъект конституирует, под воздействием самого полотна, но поверх его «реалий», собственное искусственное пространство, в которое оказывается автоматически втянут, и на момент его анализа начинает жить, существовать внутри этой структуры. Сам становясь неотъемлемой частью созданной при этом реальности, субъект наделяет ее значительными подробностями, подтверждающими его представление прежде всего для него самого. Тот мир, который возникает в ходе эстетической рецепции картины, обнаруживает свою реальность благодаря тому, что обладает определенной целостностью и оказывает эмоциональное воздействие на реципиента. Однако сила эмоционального воздействия зависит не только от самого реципируемого объекта, но и от способности реципиента поддаваться воздействию последнего. Более того, в данном случае именно аффект будет определять само восприятие объекта и тот смысл, который этот объект получит в качестве эстетического предмета. Из этого следует, что конституирование этого последнего непосредственно нуждается в субъективной проекции.

В сущности, субъективное измерение, накладывающееся на полотно, обладает уже не пространственной, а временной структурой. Чтобы пояснить эту мысль, необходимо сослаться на бергсоновский спиритуализм, изложенный в «Материи и памяти» и предполагающий двойственную структуру реальности. В нашем случае полотно с нанесенными на него красками будет представлять собой материальный элемент этой структуры, организующий пространственное измерение этого произведения, в то время как субъект, проецирующий свой опыт на полотно, будет конституировать его временное и духовное измерение. Синтез двух этих измерений создаст тот хронотоп, который и составляет динамическую структуру произведения живописи. Необходимо отметить, что субъективная проекция в данном случае происходит не столько осознанно, сколько бессознательно. Субъект не способен в полной мере осознать того, что он проецирует на находящееся перед ним полотно. Поэтому созерцаемая им картина заключает для него некий энигматический смысл, вызывая желание ее разгадать, одновременно давая ему смутное ощущение невозможности полного постижения того, что представлено его взору.

Субъективная проекция означает не что иное, как включение субъекта в процесс *активной рецепции* художественного произведения. Однако нужно иметь в виду, что «активным» здесь является не столько сам познающий субъект, сколько та его сторона, которая относится к бессознательному. Именно бессознательное субъекта обеспечивает процесс конституирования эстетического предмета. Чтобы последний предстал перед нами в качестве особой реальности, мы должны вложиться в реципируемое нами произведение. Только после этого можно будет установить эстетическую связь с этим произведением, воспринять его в качестве эстетического феномена. Поэтому та реальность, к которой отсылает произведение, есть реальность самого субъекта, точнее, его бессознательного. Произведение вызывает наш интерес прежде всего потому, что способно сообщить нам что-то важное о нас самих. То, чего мы не смогли бы никогда узнать, не встретившись с этим произведением. В этом смысле произведение, привлекшее к себе наше внимание, окружено особой «аурой», выделяющей его среди прочих предметом, в том числе, других произведений искусства.

Таким образом, между картиной и зрителем устанавливается отношение *двойной проекции*. С одной стороны, произведение аффицирует субъекта и изменяет состояние его сознания, с другой стороны, сам субъект «аффицирует» произведение и трансформирует его бытийный модус, осуществляя определенное смысловое и эмоциональное наполнение этого произведения. Только из этой эмоционально-чувственной материи эстетического опыта рождается идея произведения, иными словами, эмоция и чувство служат здесь источником понимания художественного объекта. Смысл произведения неотде-

лим от вызываемой им эмоции и, стало быть, предполагает активное вложение реципиента в текстуру художественного произведения.

Говоря о художественном восприятии произведения, необходимо затронуть более широкую проблему его познания как особого объекта. Познание произведения искусства неотделимо от того эстетического и, шире, духовного опыта, который сопровождает процесс его восприятия. Поэтому процесс познания произведения существенно отличается от научного или обыденного познания объективной реальности. Для субъекта, исследующего творение другого субъекта, познать значит сделать картину в определенном смысле «своей». Если между реципиентом и произведением не происходит отчуждения и устанавливается некий контакт, то это стимулирует реципиента к более глубокому проникновению в мир этого произведения. Более того, этот «контакт» может подвигнуть его на собственное творчество или, во всяком случае, сам процесс восприятия окажется творческим. Понявший замысел автора субъект может, в своем воображении, достраивать, дорисовывать формировать «продолжения» и возможные вариации любого сюжета, создавая перед статической картиной собственное информационное поле, заселяя его дополнительными образами, соразмерными собственному уразумению. Свидетельством тому выступает тот факт, что все признанные бестселлерами художественные произведения в области кино, литературы имеют продолжения. Нечто подобное происходит и при создании самого артефакта: работа художника совершается по некоторым заранее заданным линиям, которые определяются скорее материалом или темой произведения, а не им самим. Известный музыкант А. Шнитке любил повторять: «Это не я пишу музыку, это мною пишут музыку» [2, с. 123]. Создавая свое произведение, автор творит и самого себя, поскольку это произведение буквально выталкивает его из профанного измерения в сакральное. Иными словами, художник возвышается над самим собой, превосходит то привычное существование, которое он разделяет вместе с другими людьми. Зритель, погружаясь в созерцание произведения и проникаясь его духом, сам вовлекается в процесс творчества. Если этот процесс затрагивает его достаточно глубоко, то зритель приобщается не только к миру произведения, но и к самому способу видения реальности. Иными словами, художественное произведение трансформирует само его экзистенциальное переживание. Поэтому, в этом смысле, невозможно отделить познание произведения искусства от самопознания. В данном случае мы имеем дело не с объективной реальности, а с духовным феноменом. Последний же заключает в себе не только характеристики воспринимаемого объекта, но и те смыслы, которые вносит в него воспринимающий субъект. Феномен, как известно, – это не объект, а то, что возникает в поле взаимодействия субъекта и объекта. Поэтому чем глубже наш опыт восприятия произведения, тем в большей степени это последнее раскрывает перед нами свою духовную сущность. Подлинное бытие художественного произведения нельзя отделить от его существования в качестве духовного феномена, оно живет в и благодаря пониманию воспринимающего его субъекта и, стало быть, это понимание есть не что иное, как продолжение самого произведения.

Конечно, процесс восприятия художественного произведения предполагает определенную подготовленность реципиента. Без этой подготовленности восприятие может вообще не состояться или будет совершенно неадекватным. В этом случае можно говорить о невозможности конституировать то субъект-объектное отношение, которое является условием возникновения определенного духовного феномена. Иначе говоря, субъект и объект восприятия не организуют пространства, в котором происходит зарождение и формирования эстетического предмета. Вместо этого предмета мы имеем некий неопределенный предмет, лишенный эстетического содержания. Артефакт оказывается в данном случае не способным аффицировать субъекта к эстетическому переживанию. Создавая свое произведение, художник пользуется определенным культурным кодом, ко-

торый должен быть знаком его реципиенту. Однако этот код не носит жесткого характера, предоставляя простор для вариаций. Благодаря этому, произведение может интерпретироваться. Каждое индивидуальное восприятие произведения, будучи адекватным, является его интерпретацией. Интерпретация может развивать и завершать то содержание, которое намечено в самом произведении, реципиент в этом случае строго следует той текстуре, которая была создана автором, никак не искажая актуального содержания произведения. Например, при чтении литературного текста он представляет персонажей именно такими, какими они изображены автором, но при этом достраивает их образ, наделяя его дополнительными чертами (которые не оговариваются в тексте). Однако, если читатель поверхностен, он может упустить из виду некоторые детали и исказить образы произведения в своем воображении. В этом случае можно говорить о вытеснении объективного содержания текста неадекватным субъективным представлением. Читатель навязывает произведению свое собственное видение, которое не проистекает из самого текста.

Погружаясь в образную систему художественного произведения, реципиент одновременно погружается внутрь своего Я. Произведение обладает архетипическим содержанием, которые обнаруживает себя, в частности, в «вечных» сюжетах литературы, живописи и т. д. Поэтому с помощью произведений искусства человек не только постигает окружающий мир, но и заглядывает в темные бездны бессознательного. Вот почему произведение искусства обладает незаменимым когнитивным потенциалом, позволяя приблизить к пониманию того, что оказывается непостижимым как для обыденного познания, так и для научного.

Однако тот таинственный смысл, который заключает в себе картина, привлекшая наше внимание, не может быть постигнут позитивным образом. Иными словами, между этим, по сути, «сакральным» содержанием произведения и нами должна сохраняться определенная дистанция. Будучи изначально больше того, что может вместить в себя обыденный опыт, это содержание никогда не обнаруживает себя в качестве ясного и отчетливого знания, которое можно было бы эксплицировать дискурсивно. Более того, сама эта невозможность экспликации и позволяет конституировать ауру картины. «Удаленное по сути своей не может приблизиться; и действительно, для культового образа необходимо, чтобы к нему нельзя было приблизиться» [3, с. 126–127]. Отсюда следует, что в динамику культового образа вписано само стремление реципиента постичь его смысл, усмотреть в таинственности эстетического знак потустороннего, которое, в принципе, невозможно созерцать чувственно. Потустороннее, стало быть, раскрывается тут парадоксальным образом: как негативное в самом чувственном, которое смотрит на нас только потому, что без такого «смотрения» был бы невозможен контакт между картиной и реципиентом. Произведение живописи, будучи творением человека, повторно очеловечивается в ходе его рецепции. Однако речь при этом идет не только о наполнении его конкретным психическим содержанием, связанным с прежним опытом (первая проекция), но и, главным образом, о конституировании его в качестве сакрального (или сверх-) объекта, посредством которого мы сами превращаемся в объект взгляда, направленного на нас из бездны инобытия. Иными словами, объект оживает и «ведет себя» уже как субъект, но субъект сакральный и сверхчеловеческий (вторая проекция). Таково то «далекое», что вдруг оказывается представленным нам в качестве теофании, но теофании ускользающей и негативной, даже если речь идет об опыте созерцания иконы верующим. «Но, несмотря ни на что, это открытие далекого конституирует фантастическую *силу взгляда*, который верующий приписывает объекту. Ведь в том малом, что верующий видит, он способен увидеть, как сам его бог – Иисус Христос на своем чудодейственном портрете – *поднимает на него глаза*; и вот, когда образ в буквальном смысле склоняется к пастве, верующему не остается ничего другого, кроме как преклонить колени и *опустить глаза*,

словно попав под невыносимый взгляд» [3, с. 127].

В качестве произведения искусства картина обладает двойной модальностью: она существует в качестве налично данного материального субстрата (физической реальности) и психического содержания, которое связывается у нас с этим субстратом. В своей совокупности эти два модуса конституируют картину как эстетический предмет, а следовательно, служат той почвой, из которой происходит рождение художественного образа. Этот последний существует в особом динамическом поле, возникающем между двумя причастными друг другу и в то же время противоположными онтическими уровнями. Более того, между этими уровнями возникает конфликт, суть которого заключается в том, что интенциональный смысл картины все время выходит за границы ее непосредственного предметного содержания. Произведение искусства говорит нам больше того, что подразумевает его непосредственное содержание, оно указывает нам на невыразимое, и это указание следует, пожалуй, считать самой важной функцией этого произведения. Именно это указание наделяет произведение искусства духовным смыслом, позволяющим ему быть больше самого себя. Иначе говоря, извлекающим произведение из ряда обыденных предметов и помещающим его в особое, неутилитарное измерение.

Проблема, однако, заключается в том, что само это *неутилитарное измерение* не обладает надежным обоснованием своей онтологичности. Поэтому произведение постоянно рискует оказаться *ничем* или *всего лишь* материальным предметом, лишенным какого-либо практического применения и, стало быть, бесцельным. Конечно, картина может просто радовать глаз, но такая способность сама по себе вряд ли может придать ей ту ценность, которой наделяют сегодня подлинные шедевры. Очевидно, что единственным обосновывающим моментом тут может выступать фантазматический, который позволяет видеть в картине то, что наделено для нас каким-то первоочередным экзистенциальным смыслом. Сквозь картину до нас доходит свет иной реальности, но вместе с ним также ощущение невозможности ее визуальной репрезентации. Картина образует пространство между двумя реальностями: предметной и метафизической, имеющими совершенно различную природу. И поэтому бытие произведения живописи предполагает разрыв, который не может быть окончательно преодолен или снят. Каждая из этих реальностей отрицает и элиминирует другую, как бы заявляя о нехватке бытия, подразумеваемой самим визуализированным образом. Более того, сам образ конституируется в пространстве этого разрыва. И, следовательно, само бытие образа имплицирует этот разрыв. Образ предполагает в себе нехватку бытия, выступающую в качестве его конститутивного момента.

Итак, искусство – это та необходимая человеку сфера бытия, в которой становится возможным преобразование действительности, формирование имагинативных сверхреальностей, преодолевающих ограниченность обыденных представлений. Картина в качестве специфической разновидности артефакта реализует свой духовный потенциал в процессе взаимодействия с созерцающим ее реципиентом. Этот процесс предполагает особый тип отношения, суть которого можно передать термином *двойная проекция*. В нашем понимании содержание двойной проекции определяется следующим образом: во-первых, субъект рецепции проецирует на картину свой прежний опыт, ассоциации, воспоминания (т. е. объективирует в произведении свою интериорность); во-вторых, он «субъективирует» произведение, наделяя его специфическим бытийным модусом, в котором существует он сам, картина как бы оживает, становясь субъектом (она обретает особую ауру, способную проецировать на реципиента свое специфическое содержание; эта аура проявляется одновременно с появлением произведения живописи в качестве эстетического предмета).

Креативный процесс предполагает выход за рамки непосредственного окружения и проникновение в какое-то иное измерение реальности. Художник видит мир в особой перспективе, позволяющей ему ухватить то,

что скрыто для простого человека. Однако он не создает иной мир, а трансформирует этот, придавая ему определенный смысл, делая его интеллигибельным. Поэтому субъективность художника абсолютна не в смысле его креативного потенциала, но в отношении его способности к истолкованию реальности. Процесс создания произведения искусства есть не что иное, как способ спроецировать на мир определенные смыслы, которые, возможно, не присущи самой реальности. Однако, проецируя на реальность эти смыслы, художник, странным образом, постигает ее, эксплицируя ее сущность. Таким образом, становится осуществимым не только научное или обыденное, но и художественное проникновение в реальность, которое значительно обогащает наш опыт и, примиряя нас с миром, позволяет приблизиться к высшей мудрости бытия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. 170 с.
2. *Оганов А. А.*, *Хангельдиева И. Г.* Теория культуры. М.: И-Т Д. «ГРАНД», 2003. 403 с.
3. *Диди-Юберман Ж.* ТО, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. 262 с.

REFERENCES

1. *Ben'yamin V.* Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. M .: 1996. 170 s.
2. *Oganov A. A.*, *Khangel'diyeva I. G.* Teoriya kul'tury. M.: I-T D. «GRAND», 2003. 403 s.
3. Didi-Yuberman Zh. To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas. SPb.: Nauka, 2001. 262 s.