

КУРС ГЕРМЕНЕВТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ПРОГРАММАХ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

A Course in Hermeneutics of Works of Art in Higher Professional Education Programs

Natalia Bragina

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Russia

Jelena Jermolajeva

EKA University of Applied Sciences, Latvia

Abstract. *The article stems from the problem that has developed in modern higher education programmes such as Humanities, History of Art and Musicology. Learners of these programmes are required to digest an increasingly large amount of information. Yet, the abundance in information, which is not always comparable in quality, obstructs the development of students' analytical skills. It seems feasible to introduce an innovative course in Hermeneutics of Works of Art into the Humanities, History of Art and Musicology programmes, the course is based on a universal method of artwork analysis elaborated by one of the authors of the article. The article aims to outline the main principles of this course, which is meant to help learners to understand the formation of semantics in various forms of art and to identify the ways of emotional and intellectual impact of artworks. This objective can be achieved by drawing upon a limited number of artworks. The musicological method of analysis is taken as a basis since its technology has been elaborated most thoroughly. This method focuses on the analysis of the formal structure of the work because the form itself contains the most important information about the content. The article shows that the basic structures of European academic music, such as periods, two- and three-part forms, variations, and the sonata form, are universal and derive from the most ancient mythological prototypes. These structures can be easily found in all forms of art and have similar semantic connotations. The proposed method also includes the analysis of polyphony, motivational dramaturgy, and space-time relations in the text, as well as the psychoanalytic approach to content interpretation. The idea of the hermeneutic circle is used to harmonize a general analysis of an artwork and a detailed analysis of its separate elements. The approbation of the proposed study course has demonstrated good results in developing students' abilities to analyse a work of art.*

Keywords: *artwork analysis; artwork semantics; artwork structure; hermeneutic circle; interpretation; literature; music; painting.*

Введение *Introduction*

Современная ситуация, сложившаяся в сфере гуманитарного образования, вызывает множество споров и выражения неудовольствия как со стороны преподавательского состава, так и со стороны обучающихся студентов. Привычные, сложившиеся десятилетиями, методы преподавания перестают соответствовать условиям сегодняшнего дня: ускорению темпа жизни, информационному буму, всеобщей компьютеризации и т.д. Все эти факторы требуют пересмотра основ образования, создания новых образовательных парадигм. Много говорится, в частности, о том, что современный педагог должен не столько давать информацию (в широком понимании этого слова), сколько учить способам ее быстрого нахождения (Trajnev, V., Trajnev, I., 2008; Andreev, 2011). При этом возникает другая, более глобальная проблема. Современный молодой человек, с рождения погруженный в электронную информационную среду, как правило, справляется с задачей получения любых сведений и фактов гораздо лучше, чем мучительно осваивающий новые технологии профессор-книголюб. Только как будет работать с добытыми сведениями этот студент? Насколько он в состоянии освоить и переработать тот колоссальный объем информации, который находится в свободном доступе, причем поданный в очень разном качестве: от вполне серьезных научных исследований до обывательских «постов», охватывающих решительно все области гуманитарного (прежде всего) знания? «*Homo informaticus*» часто теряет способность оценивать качество материала, сравнивать, классифицировать, – иначе говоря, теряет свойства аналитического мышления. Поэтому представляется актуальной задачей разработка таких вузовских курсов, которые были бы направлены на выработку навыков интегративного подхода ко всему корпусу гуманитарного наследия, причем не за счет увеличения количества объектов изучения, а за счет выявления общих закономерностей строения, развития и способов воздействия культурных текстов, в частности, произведений разных видов искусства.

Эту задачу, в принципе, ставят перед собой такие «метанауки», как герменевтика, семиотика, культурология. Однако и данные предметы уже требуют серьезного пересмотра и обновления, так как за историю своего существования обросли гигантским количеством теоретических научных текстов, даже попытка изучения которых для современного студента представляет настолько сложную задачу, что истинная цель – понимание объекта исследования – оказывается практически недостижимой. Не случайно все эти предметы сконцентрированы в образовательных программах философских факультетов, а искусствоведы, филологи,

музыковеды если и знакомятся с ними, то опять-таки как с очередным звеном философско-теоретического дискурса, но не как с практическим руководством для изучения произведений искусства. В такой кризисной ситуации представляется актуальным разработать для программ искусствоведческого и гуманитарного направлений принципиально иной подход к предмету «Герменевтика», обозначив его более точно как «Герменевтика художественного текста», и рассмотреть это как попытку вернуться к изначальному смыслу ГЕРМЕНЕВТИКИ как ПОНИМАНИЯ (иначе говоря, не объяснять феномен понимания, а дать возможность понять конкретное произведение искусства).

Цель данной статьи – предложить для вузовских программ искусствоведческого и гуманитарного направлений инновационный учебный курс «Герменевтика художественного текста», основанный на разработанном Н. Брагиной междисциплинарном методе анализа, который позволяет на примере ограниченного набора произведений живописи, архитектуры, музыки, кино и театра показать студентам, как формируются смыслы в произведениях разных видов искусства, какими способами эмоционального и интеллектуального воздействия пользуются авторы, как, через проникновение в глубинные слои конкретного произведения, можно рассмотреть психологический портрет его создателя и встроить данное произведение в целостный корпус его творчества и в культурный контекст эпохи.

Основные принципы курса *Basic Principles of the Course*

Для успешного преподавания курса большое значение имеет выбор произведений для анализа. Он может быть произвольным и варьироваться в соответствии с предпочтениями преподавателя, ведущего предмет, но и, одновременно, он должен быть очень хорошо обоснованным. Следует обращаться к сочинениям, где максимально ярко проявляются те свойства, на которых в данный момент преподаватель акцентирует внимание, чтобы потом обучающийся мог видеть их в самых разных проявлениях и сочетаниях. Таким образом, курс становится по преимуществу практическим. В качестве теории преподаватель дает в основном только методику анализа, а практическое освоение этого инструментария способствует тому, что студент получает навык *видения* и понимания любого произведения искусства, чтобы в дальнейшей своей деятельности расширить круг объектов изучения, исходя из собственных вкусов и профессиональных задач.

Подход к выявлению и интерпретации смыслов, заложенных в произведении, предлагается начинать с предварительного анализа его структуры. Такой вид анализа особенно подробно разработан в музыковедении, так как музыкальное произведение (имеется в виду «чистая», непрограммная инструментальная музыка) не имеет явного сюжета, и его структура напрямую транслирует его содержание (Mann, 1993: 60). Но поскольку музыкальные формы (одночастная, двухчастная, трехчастная, вариации, сонатная форма, рондо и т.д.) ведут происхождение от синкретического искусства древности, а, в более широком смысле, восходят к изначальным мифологическим структурам, то представляется плодотворным экстраполировать музыковедческий метод анализа форм на более широкий спектр произведений искусства, то есть трактовать его как универсальный (Bragina, 2017).

Точное определение структуры произведения уже само по себе дает возможность осознания заложенных в нем глубинных смыслов. Этот смысл – часто интуитивно, неосознанно со стороны автора – отсылает к мифологическим прототипам, к базовым, архетипическим схемам, которые воплощаются в бесчисленное множество разнообразных сюжетов (Bragina, 2010).

Так, одночастная форма воплощает единство мира. В ней, как в ядре, заключено все его многообразие, но в состоянии покоя, в герметичной замкнутости. Одночастная форма – это икона (лик), музыкальный период, лирическое стихотворение без развитого сюжета. Не случайно в любом виде искусства одночастной форме (периоду) соответствует экспозиционный тип изложения: репрезентативность, интонационная выпуклость, тональная определенность. Но внутреннее мотивное строение одночастной формы может быть весьма сложным, так как это полиэлементное образование, имеющее колоссальный потенциал для дальнейшего развития.

Самый древний и наиболее универсальный способ развития – вариативность. Форма вариаций дает возможность рассмотрения основной мысли с разных сторон, постепенного ее развертывания, обыгрывания, любования ее оттенками. Этот способ тематического преобразования присущ всем культурам во все времена и проявляется во всех видах искусства: от реликтовых кумулятивных сказок до изысканных живописных полотен, на которых одно лицо, фигура, предмет изображаются в разных ракурсах, в разном освещении, демонстрируя разные оттенки мироощущения, не теряя внутренней целостности. Не случайно в музыке в форме вариаций как правило пишется вторая часть классического сонатно-симфонического цикла, содержание которой – «человек размышляющий» (Agranovskij, 1979), ведь вариации – буквальное воплощение процесса размышления. Из живописи здесь возможны примеры

картин С. Боттичелли («Весна»), В.Э. Борисова-Мусатова («Изумрудное ожерелье»), серии пейзажей К. Моне.

Двухчастные формы в своей основе демонстрируют дуальность мира, бинарные оппозиции. Интересно сравнить икону и ренессансный портрет. В первом случае, как было сказано, это воплощение единства вселенной до грехопадения, до разделения на «свое» и «чужое» пространство, на «я» и «не я». Во втором – человек находится в оппозиции к миру, и это насыщает произведение драматизмом и субъективной эмоциональностью. На портретах Возрождения человек царит, занимая передний план картины (здесь в качестве иллюстраций и материала для подробного анализа возможно использовать картины Леонардо да Винчи, Джорджоне, Рафаэля). Он гармоничен и прекрасен в своей уверенной, статичной позе. А на заднем плане открывается мир необъятный и таинственный, так как уходящие к горизонту дали почти неразличимы благодаря световой перспективе. Однако господство человека над миром еще не вызывает сомнения. Это ли не симультанное воплощение антропоцентрической философии Ренессанса? Но достаточно перейти к анализу портретов эпохи барокко (Рембрандт, Веласкес), и зритель погружается в иную философию, наблюдает другое видение мира. Человек предстает здесь с печатью глубоких внутренних переживаний и страдания, а мир – задний план картины – лишается предметности, утопает в темных зияющих провалах, порождающих чувство ужаса перед его непостижимостью. Примеры указанных форм в живописи даны в Рис. 1.



(Икона)



(Боттичелли)



(Рафаэль)



(Рембрандт)

Рисунок 1. Примеры одночастной, вариативной и двухчастной формы в живописи
Figure 1 Examples of One-part Form, Variations and Two-part Form in Painting
(Icon, Botticelli, Raphael, Rembrandt)

В музыке в двухчастной форме (медленно – быстро) пишутся арии в итальянских операх. Это дает возможность показать разные грани образа героя: его внутренний мир, обычно (в традициях жанра) исполненный

драматизма и трагических переживаний, – и внешнее проявление с преобладанием героизма, решительности, блеска. Удобными примерами для анализа могут быть многочисленные двухчастные арии из опер Дж. Верди.

Та же идея двоемирия породила в музыке не просто контрастно-составные двухчастные формы, но и «малые циклы»: прелюдия и fuga, токката и fuga и т.п. Здесь двухчастная форма максимально поляризуется, образуя две самостоятельные части. Это можно трактовать как воплощение воли - и порядка, стихийно-человеческого (проявленного в импровизационности и обилии спонтанных контрастов в первой части диптиха) – и божественного канона (построенной по незыблемым законам фуги). Убедительный пример – токката и fuga d-moll И.С. Баха, но возможно использовать и другие, менее популярные произведения – в зависимости от музыкальной подготовки конкретной аудитории.

Трехчастные формы, то есть формы, наделенные репризой, возвращающие в первоначальное состояние, – воплощают мечту человечества о возвращении к утраченной гармонии, об обретении целостности. Именно поэтому симметричная трехчастная форма – основа картин на религиозные сюжеты, фасадов храмовой архитектуры. Это образ Дома, в который нужно вернуться после долгого пути, охранительной устойчивости и обретенного равновесия.

Идея вечного возвращения основана на циклическом восприятии времени. Переживание циклического времени породило большое количество ритуалов во всех мировых культурах и закрепилось в сознании человечества как проявление игрового начала. Поэтому в музыке в трехчастной форме пишутся практически все танцы (поздний, окультуренный вариант древних обрядов). В литературе трехчастная форма с ярко выраженной репризой (возвращением начальной ситуации) чаще наблюдается в комедийных жанрах, также связанных с игрой, иронией, с несколько отстраненным авторским взглядом на описываемые события.

Но в разные культурные периоды и у разных авторов (прежде всего европейских) эмоциональная оценка такой зацикленности времени была неоднозначной. Она могла трактоваться не только как достижение желаемой гармонии и покоя, но и как образ дурной бесконечности, косности, отсутствия развития, в пределе – смерти («Пляски смерти»). Поэтому европейская культура с ее многовековым стремлением к прогрессу породила разновидность трехчастной формы, основанной на внутреннем конфликте и показе в динамике его развития и разрешения. В музыке такая форма имеет название сонатной (так как используется по большей части в первых частях сонатно-симфонических циклов), но корни ее – в риторике, на законах которой, в свою очередь, основана и театральная драматургия

(Mattheson, 1739). Динамическую трехчастную форму можно обнаружить в любом произведении искусства, идея которого – драма (буквально – «действие»), то есть в котором присутствует конфликт и его развитие. Совершенно естественно, что она присуща подавляющему большинству литературных текстов с динамичным сюжетом; но в живописи, как искусстве статическом, казалось бы, говорить о действенности можно только условно, метафорически. Однако это не совсем верно. Картина горизонтального формата, как правило, имеет некий сюжет, только показанный одномоментно. Ведь и произведения «временных» (опять-таки условно) искусств при анализе рассматриваются как зафиксированный (записанный буквами или нотами) текст, имеющий начало, развитие и конец. Более того: только уже записанный, то есть превращенный в картинку, текст поддается анализу. Соответственно, и через живописное полотно можно передать драматический сюжет, развивающийся во времени. Как правило, это сложно организованные композиции, часто с присутствием зеркальных отражений. Возникающий эффект двойничества (всегда вариативного, несколько измененного) дает возможность предположить некоторую временную дистанцию между объектом и его отражением. В таком случае весь остальной визуальный ряд, как правило, прописанный менее детально, включающий мотивные повторения, связи, меняющиеся ракурсы, – будет соответствовать фазе развития, соединяющей основной образ картины и его репризное повторение, что и можно считать эквивалентом динамической трехчастной формы и сонатности, как самого драматичного ее варианта.

Можно предложить для детального рассмотрения, например, картину Э. Мане «Бар в "Фоли-Бержер"» (Рис. 2), где отражение в зеркале не совпадает с реальным портретом главной героини, изображенной на переднем плане. Это наводит на мысль о временной дистанции между двумя моментами, зафиксированными на картине. Разница подчеркнута не только внешним изменением героини, но и ее новым психологическим состоянием, потухшим взглядом, равнодушной отстраненностью от окружающего мира (в то время как зеркало передает момент живого общения с находящимся напротив мужчиной). Это прочитывается как начало и окончание некой истории, а все пространство полотна, заполненное многочисленными, едва различимыми, фигурами, среди которых угадываются варианты портрета героя, отраженного в зеркале, (эквивалент развития мотивов в разработке), но исчезнувшего, превратившегося в воображаемый фантом «здесь и сейчас» (эквивалент динамизированной репризы), превращается в метафору человеческой жизни, наполненную хороводом людей и событий и приведшей к полному одиночеству и душевному опустошению главной героини.



Э. Мане. Бар в Фоли-Бержер (1882)

Рисунок 2. Пример динамической трехчастной формы в живописи
Figure 2 An Example of a Dynamic Three-part Form in Painting
(E. Manet. Bar at the Folies Bergeres)

Таким образом, анализ формы произведения представляется очень важным и первичным в методике целостного анализа, так как структура несет информацию о наиболее глубинных внутренних смыслах текста, часто даже не осознанных автором. Более того, можно утверждать, что не столько художник выбирает, в какой форме он будет писать произведение, сколько его индивидуальный замысел неизбежно выльется в адекватную его идее базовую форму с устойчивыми мифологемами.

От общей идеи следует перейти к дальнейшему анализу всех мотивов, знаков, символов, их сопряженности и взаимовлияния – с целью понимания смысла каждого отдельного момента произведения и полноценной реконструкции авторского замысла. Для этого предлагается выделить такие параметры художественного текста, как полифония, система лейтмотивов, мотивная драматургия, пространственно-временные отношения в тексте. Психоаналитический метод анализа, который также можно применять в герменевтике художественного текста, методы аллюзий и ассоциаций позволяют соотнести текст с личностью автора и, шире, рассмотреть его в культурном контексте эпохи.

Работа идет по принципу герменевтического круга, то есть детальный анализ элементов художественного текста сравнивается с первичной версией общей идеи, которая может быть скорректирована, если возникают противоречия с выявленными смыслами отдельных фрагментов. Этот процесс может повторяться неоднократно, вплоть до полного совпадения общего и частного, в соответствии с учением Ф. Шлейермахера: «...Как целое понимается из отдельного, но и отдельное может быть понято только из целого, имеет такую важность для данного искусства (искусства понимания – авторы) и столь неоспоримо, что уже первые же операции невозможно проделать без применения его, да и огромное число

герменевтических правил в большей или меньшей степени основываются на нем...» (Schleiermacher, 1987, 99).

Только полное совпадение общего и частного в выводах может считаться логически доказанным исходом анализа. Однако это не отменяет известной свободы интерпретации, возможности субъективного взгляда, обоснованного личным жизненным опытом интерпретатора, широтой его ассоциативного мышления и возможностью трактовки произведения с позиции сегодняшнего дня. Технология герменевтического круга предполагает эту гуманитарную свободу толкования. Как писал Г. Гадамер: «Неизбежное движение по кругу именно в том и состоит, что за попыткой прочесть и намерением понять нечто "вот тут написанное" "стоят" собственные наши глаза (и собственные наши мысли), коими мы это "вот" видим» (Gadamer, 1991, 19).

Заключение *Conclusion*

Предложенный практический курс герменевтики художественного текста имеет свои преимущества и может быть востребован в преподавании в высшей школе для широкого круга гуманитарных и искусствоведческих специальностей. Он не предполагает дополнительного изучения большого количества нового материала, напротив, в качестве объектов исследования можно использовать уже известные, даже хрестоматийные тексты, но предложенный подход дает возможность совершенно иного уровня их понимания. Методика герменевтического анализа переключает внимание обучающегося с поверхностного ознакомления с гигантским количеством чужих исследований на индивидуальное, бережное и творческое прочтение текста, постижение заложенных в нем глубинных смыслов, подтекстов, выстраивания аллюзий и параллелей, порой даже не задуманных автором, но доступных пониманию современного читателя, зрителя, слушателя. Такой подход возвращает утраченный навык «медленного чтения», направленного не на фиксацию поверхностного сюжета или получения сиюминутного удовольствия от соприкосновения с произведением искусства, а на глубинную рефлексию и стимулирование собственных творческих интенций.

Курс «Герменевтика художественного текста» был апробирован на практике в двух российских вузах: Московском институте современного искусства и Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Слушателями были аспиранты и ассистенты разных специальностей: искусствоведы, режиссеры, журналисты, актеры, музыковеды и музыканты-исполнители. Проведенные опросы показали, что

курс вызвал большой интерес у студентов. По их утверждениям, предложенный аналитический метод позволил им не только совершенно по-другому воспринять уже знакомые художественные тексты, но и сформировал навык особого подхода к изучению новых произведений искусства. Студенты выразили также уверенность в том, что этот навык будет иметь значение в их дальнейшей творческой деятельности, будь то преподавание, работа в театре, исполнительское искусство или научное поприще.

Summary

The proposed innovative course in Hermeneutics of Works of Art is based on a universal method of artwork analysis applicable in all forms of art, which was elaborated by N. Bragina. The course helps learners to understand the formation of semantics in various forms of art and to identify the ways of emotional and intellectual impact of artworks. It can be achieved by drawing upon a limited number of artworks; however, the choice of examples for analysis is of great importance.

The principles of the musicological analysis are used in the course. The article shows that the basic structures of European academic music, such as periods, two- and three-part forms, variations, and the sonata form, are universal and derive from the most ancient mythological prototypes. These structures can be easily found in all forms of art and have similar semantic connotations. The one-part form reflects the idea of the unity of the universe (icon, musical period, and small lyric poem are examples of the one-part form). The variations form draws attention to the internal diversity and gradual development of the main image or idea of the artwork. The two-part form expresses the duality of the world and exhibits binary oppositions. The three-part form (a form with reprise) embodies the idea of return; it is based on cyclical perception of time. The dynamic version of the three-part form displays the conflict between images or ideas, its development and resolution (in music, this form is called sonata form).

The proposed method also includes the analysis of polyphony, motivational dramaturgy, and space-time relations in the text, as well as the psychoanalytic approach to content interpretation. The idea of the hermeneutic circle is used to harmonize a general analysis of an artwork and a detailed analysis of its separate elements, for harmony and balance between the general and the particular would thereby prove the relevance of interpretation.

The approbation of the proposed study course has demonstrated good results in developing students' abilities to analyse a work of art.

Литература References

- Andreev, A.A. (2011). *Pedagogika v informacionnom obshchestve, ili jelektronnaja pedagogika. Vysshee obrazovanie v Rossii, 11*, 113–117. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogika-v-informatsionnom-obschestve-ili-elektronnaya-pedagogika/viewer>
- Aranovskij, M. (1979). *Simfonicheskie iskanija. Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960 – 1975 godov*. Leningrad: Sovetskij kompozitor.

- Bragina, N. (2010). O metode strukturno-arhetipicheskogo analiza hudozhestvennogo teksta. In Bragina, N. *Mirozdanie A. Platonova. Opyt rekonstrukcii* (6-35). Ivanovo: IPK «PresSto».
- Bragina, N. (2017). Smyslovoj universalizm glubinyh struktur hudozhestvennogo teksta. *Muzykal'naja akademija*, 2017 (3), 65-69. Retrieved from https://www.elibrary.ru/download/elibrary_37052111_59539773.pdf
- Derrida, J. (2000). *O grammatologii*. Moskva: Ad Marginem.
- Gadamer, H.-G. (1991). Filosofskie osnovanija XX veka. In H.-G Gadamer, *Aktual'nost' prekrasnogo*, 15-26. Moskva: Iskusstvo. Retrieved from <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000014/index.shtml>
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Ink. Retrieved from <https://is.muni.cz/el/1423/jaro2018/SOC757/um/clifford-geertz-the-interpretation-of-cultures.pdf>
- Lotman, Ju. M. (2010). *Semiosfera*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo- Isskustvo-SPb. Retrieved from https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/lotman_ju_m_semiosfera/16-1-0-1227
- Mann, Th. (1993). *Doktor Faustus*. Moskva: Respublika.
- Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold. Retrieved from https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Der_vollkommene_Capellmeister.pdf
- Schleiermacher, F. (1987). *Akademieskie rechi 1829 goda*. Moskva: Nauchnoe izdatel'stvo. Retrieved from <http://anthropology.ru/ru/text/shleyermaher-fde/akademieskie-rechi-1829-goda>
- Trajnev, V.A., Trajnev, I.V. (2008). *Informacionnye kommunikacionnye pedagogicheskie tehnologii (obobshhenija i rekomendacii)*. Moskva: "Dashkov i K".
- Uspenskij, B. A. (2000). *Pojetika kompozicii. Struktura hudozhestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*. Sankt-Peterburg: Azbuka (Serija Academia). Retrieved from http://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm#chapter_00