

т.п. Из только что перечисленных феноменов как раз и вытекает многообразие течений научной мысли иррационалистического толка. Назовём основные из них.

Фидеизм (от лат. *vera*) – мировоззрение, утверждающее примат веры над разумом и соответственно замещающее ею способы достижения научного знания.

Эмпиризм (от греч. *опыт*) – направление в теории познания, признающее чувственное восприятие и чувственный опыт единственным источником достоверного знания.

С эмпиризмом во многом сходен **сенсуализм** (от лат. *восприятие, чувство, ощущение*) – учение, согласно которому ощущение и восприятие являются главной формой и основой познания. Симптоматична манифестируемая сенсуалистами мотивация: «Нет ничего в разуме, чего не было бы в чувствах».

Интуитивизм (от лат. *пристально, внимательно смотреть*) – концепция, противопоставляющая рациональному познанию мира постижение его посредством интуиции. Подразумевается возможность непосредственного постижения истины без обоснования доказательствами, путём мысленного схватывания («озарения») или обобщения в образной форме непознанных связей и закономерностей.

Сказанное в отношении научного знания без труда проецируется на **художественное творчество**. С той лишь разницей, что в науке *ratio*, конечно же, преобладает, а в искусстве сфере *irratio* принадлежит неизмеримо более значимое положение. Тем не менее, можно привести массу аргументов, демонстрирующих большую, не всегда учитываемую роль рациональной составляющей в работе писателя, живописца, композитора и любого другого творца.

Художественное мастерство, необходимая искусности практически немислимы без точного знания, вне логических обоснований, без участия интеллектуальных факторов. Рациональное и даже рационалистическое присутствует в базовых основаниях художественной техники всех видов искусства. В современном его состоянии это проходит порой под лозунгом привлечения так называемых «высоких технологий» (с наибольшей очевидностью в компьютерной графике и компьютерной музыке). Но и творчество предшествующих эпох постоянно давало яркие примеры изощрённой «технологичности» (представим себе сложнейшие расчёты «подводной части» айсберга «Божественной комедии» Данте или структуру онегинской строфы).

Как известно, на определённых этапах художественной эволюции востребованность *ratio* резко возрастала. Можно напомнить расцвет литературного и живописного классицизма в его противостоянии к стилю барокко XVII века. В XX столетии подобная тенденция нередко приобретала крайние формы. Установка на жёсткую

прагматику и функциональную заданность могла приводить к изгнанию какой-либо эмоциональной окрашенности или даже такого признака искусства, как красота (симптоматично возникновение терминов *антикультура*, *антиэстетика*, *антиискусство*). Рационалистический вектор породил в качестве характерного явления геометрическую абстракцию (цветовые «конструкты» Пита Мондриана и супрематические композиции Казимира Малевича) и такое многоликое движение в современной архитектуре, как *рационализм* («Баухауз» в Германии, группа «Стиль» в Нидерландах, Шарль Ле Корбюзье во Франции, советский конструктивизм).

Говорить об *irratio* в искусстве, не впадая в трюизмы, почти невозможно. Прежде всего тривиально, но неоспоримо то, что очень многое в художественном творчестве связано с так называемым созерцанием природы, с наблюдением реалий окружающего мира, с непосредственно переживаемым чувственным опытом, который даже в случаях «отлёта от действительности» на самом деле так или иначе присутствует в творениях искусства. Эмпирия как человеческий опыт вообще, как восприятие посредством органов чувств неизбежно определяет подчёркнуто сенсуальную природу художественного творчества, порождая столь присущий ему феномен чувственных ощущений.

Именно сенсуализм оказывается почвой произрастания всевозможных проявлений художественного иррационализма. Здесь и чисто интуитивный поиск путём бесчисленных проб и нащупываний искомого (кстати, приходится признать, что суждения аксиологического порядка, как правило, основаны на интуиции, подкрепляемой сенсуально-эмпирическим опытом). Здесь и активное включение художественного инстинкта, который нередко диктует контуры исходного замысла и подталкивает к смутно прозреваемым творческим решениям. Здесь и бескрайнее пространство художественного вымысла, фантазии, игры воображения, когда творец зачастую отдаётся на волю случая и субъективного произвола, когда его посещают озарения и приливы высшего вдохновения. Здесь, наконец, и лабиринты подсознательного с погружением в мистику, фантазмагорию, патологию. Эта пучина особенно свойственна «продуктам» современного творчества, наподобие сюрреализма и абсурда, но её прорывы возникали и прежде (достаточно вспомнить такие имена, как Хиеронимус Босх и Донасьен де Сад).

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГЕРМЕНЕВТИКЕ

Демченко Г.Ю.

*Саратовский областной колледж искусств
Саратов, Россия*

В изучении художественной культуры на любой ступени образования несомненные пер-

спективы и новые горизонты позволяет открыть активное вовлечение методологических принципов *герменевтики* (от греч. *разъясняющий, истолковывающий*), понимаемой как учение об истолковании текстов, как теория их понимания и интерпретации. Сразу же оговорим момент, касающийся того, как соотносятся между собой понятия *герменевтика* и *интерпретация*. Этимология второго из них примерно та же (от лат. *разъяснение, истолкование*). Тем не менее, в современной научной практике большинство исследователей склоняется к тому, что понятие *интерпретация* покрывается понятием *герменевтика*. Разумеется, речь идёт не об исполнительской, но о философской и искусствоведческой интерпретации, то есть имеется в виду научное истолкование какого-либо текста, направленное на раскрытие его смысла. В этой ситуации правомерно дифференцировать операции понимания, уяснения смысла («внутренний» процесс исследования) и его интерпретации, преподнесения (в данном случае в той или иной мере подразумевается адресованность вовне). С этой точки зрения герменевтику можно определить следующим образом: теория понимания смысла текстов и его интерпретация (раскрытие, истолкование, объяснение, разъяснение).

Основоположником герменевтики считается Ф.Д.Э.Шлейермахер, который в начале XIX века ввёл термины *понимание* и *интерпретация*. Развивая его традицию, основатель философской герменевтики В.Дильтей резко разграничил понимание, как внутреннее, непосредственное, личностное постижение текста, и интерпретацию, как направленное вовне его аналитическое объяснение. Он заложил воспринятое философскими течениями XX века учение о *понимании* (целостном душевно-духовном переживании) как методологической основе искусства истолкования в гуманитарных науках, в отличие от *объяснения* в естественных науках, то есть рассудочному проникновению в сущность явлений противопоставил их интуитивное постижение в «науках о духе».

В середине XX столетия один из главных представителей философской герменевтики Х.Г.Гадамер позитивно осмысливал дистанцию, разделяющую создателя текстов и их интерпретатора, поскольку продуктивная роль временного интервала заключается в его способности служить фильтром, в результате чего снимаются всякого рода локализирующие и переходящие частности и приходит полное понимание. Кроме того, Гадамер настаивал на том, что смысловые потенции текста выходят далеко за пределы того, что имел в виду его создатель, причём намерения создателя и суть реального текста нередко не совпадают.

Во второй половине XX века сформировались два противоположных методологических подхода: собственно герменевтический (с акцен-

том на *понимании* исследователем творящего текст субъекта) и структурно-семиотический (с пафосом научного *объяснения* текста как определённым образом организованной знаковой системы). Одновременно делались попытки сблизить герменевтический и структурно-семиотический анализ (П.Рикёр). В конце XX столетия под влиянием Ж.Деррида актуализировался подход к исследуемому тексту, когда его интерпретация признаётся принципиально недостижимой.

Определённое хождение идеи философской герменевтики получили и на почве русской мысли. Эту линию в начале XX века открыли труды Г.Шпета, а во второй половине столетия наиболее заметной фигурой был Г.Шедровицкий, который исследовал проблемы мышления в свете «содержательно-генетической логики» (одна из его показательных работ – «Смысл и значение»).

Философская герменевтика постоянно находилась в тесном контакте с художественными процессами. Ф.Шлейермахер был близок к йенским романтикам, В.Дильтей стал основателем духовно-исторической школы в литературоведении и создавал труды по истории немецкой литературы и музыке, Х.Гадамер – по эстетике.

Ныне герменевтика в мировом литературоведении и искусствознании предстаёт как широко разветвлённая система, опирающаяся на различные, подчас противостоящие друг другу подходы. Консолидируется это многообразие тем, что предметом художественной герменевтики, как и философской, остаются *понимание* и *интерпретация*. Целью по-прежнему является стремление выявить совокупность значений, придаваемых элементам художественного текста и его целостности, а методом – истолкование смысла произведения в определённой культурно-исторической ситуации его прочтения, исходящее из допущения принципиальной многозначности художественного образа. Лидирующую роль сохраняет литературная герменевтика, и примечательно, что её ведущий авторитет Э.Д.Хирш в своих программных работах («Достоверность интерпретации», «Три измерения герменевтики», «Цели интерпретации») выступает против концепций, игнорирующих личность создателя произведения и его авторский замысел.

В отечественном литературоведении определённость и методологическую осознанность герменевтическая интерпретация обрела в 1970-е годы, прежде всего в трудах М.Бахтина, который последовательно обособил активно-диалогическое понимание произведения. Диалогическая активность интерпретатора, по Бахтину, предполагает не абстрактно-научное описание текста как деперсонализированной и формализованной конструкции, а личностную духовную встречу автора и воспринимающего.

Отечественных исследователей отличает настойчивый поиск наиболее адекватных путей герменевтического анализа. Показателен посту-

лат, выдвинутый современным русским герменевтом И. Арнольдом: «Пониманием называют постижение смысла текста через его элементы с опорой на опыт (тезаурус) читателя». Под тезаурусом в данном случае понимается не только словарный запас воспринимающего, но и способность оперировать им, учитывая семантические отношения (родовидовые, синонимические и др.) между лексическими единицами.

Отдельный, причём чрезвычайно важный для отечественной эстетической мысли дискурс связан с осмыслением базовых функций образного слова (слова-образа) как жизненно необходимого инструмента художественной герменевтики. Дискуссионность этого момента нередко вызывает острые дебаты по поводу животрепещущей проблемы «ценза научности» искусствоведческой интерпретации художественных произведений. Представляется, что наиболее приемлемая позиция на этот счёт выражена в суждениях А. Михайлова, в связи с чем позволим себе пространную цитату из него. «Одно из заблуждений заключается в том, что образный язык считается либо совершенно неприемлемым для науки согласно требованиям научности, либо считается отчасти приемлемым лишь потому, что пользуется образами сам объект науки – искусство. Однако у образности научного языка есть глубокое оправдание и предназначение. Ей поручено точное выявление всего неопределимого в рамках формализуемых систем – полнота заключаемого в слово исторического бытия. Ей поручена фиксация видения в тех системах соопределённостей, в которых разворачивается гуманитарная мысль. Образ, именующий явление, позволяющий явлению выявиться, собственно говоря, перестаёт быть образом или метафорой; он становится средством опосредованной историческим знанием интуиции и по сравнению с терминами формализованных систем обладает преимуществами непосредственности и полноты смысла». Здесь же уточняется, что речь идёт о собственных искусству сложных, «неопределённых» и иначе непостижимых явлениях.

Развивая эту мысль и касаясь литературоведческой терминологии, Михайлов замечает: «Уподобить понятия литературоведения логическим и математическим – всё равно что сменить тему научных занятий, подменить полноту выявляемого словом исторического бытия ограниченным, обособленным, условно вычленённым его фрагментом, утратившим связь с тем самым глубоким, в чём конечная цель всякого литературоведческого исследования – с историей, воплощаемой и осознаваемой в слове, с доносимой им до нас логикой бытия».

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ: К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА И ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА

Тарасов С.В.

*Астраханская государственная консерватория
Астрахань, Россия*

В столице Австрии с конца 1770-х годов охотно культивировался жанр камерной вокальной лирики. Венские классики опирались на все осуществлённые к их времени завоевания в области песенного творчества. Их вокальные миниатюры связаны с песнями современников многими преемственными нитями. И вместе с тем они неизмеримо возвышаются над ними во многом вследствие того, что силой своей гениальности «свойства венской песенности классики использовали в высшей сублимации и совершенстве» [1, 142]. Так что архитипическое ядро, определившее пути развития вокальной лирики XIX века, сложилось на прочной австро-немецкой основе. Отсюда, тесные взаимосвязи творчества венских классиков с демократическим музыкальным бытом Вены, с одной стороны, обогащают их музыку не только мелодическим богатством, но и подлинной народностью по строю образов и по языку, а с другой, – обладая исключительной восприимчивостью к ведущим течениям художественной мысли столетия, венские классики воплотили уникальную по глубине постижения картину эпохи в многочисленных её отражениях. Один из основоположников романтической немецкой литературы, музыкальной эстетики и критики Э.Т.А. Гофман считал вполне закономерным своё отношение к Бетховену, а также к его ближайшему великому предшественнику Моцарту, как к художникам романтического склада. В подобного рода оценках сказывалось чуткое отношение к чертам «предромантизма», реально присущим крупнейшим композиторам, представителям Венской классической школы.

Так, камерно-вокальные сочинения великих венцев, следуя сформировавшимся жанровым традициям, явились подлинной вершиной эволюции венской песни. Они по праву приобрели глубокое значение – явились носителями нового мироощущения, предвосхитившего вступление музыкального классицизма в фазу своего развития, которая ознаменовала высший расцвет жанра в XIX столетии.

Следовательно рождение романтической песни было подготовлено как всей художественной атмосферой XVIII столетия, так и конкретными процессами, совершившимися в различных вокальных жанрах наследия венских классиков – от непритязательных бытовых песен «в народном духе» до высоких образцов камерной лирики. При этом жанровыми доминантами становятся нравоучительно-дидактическая, «общественно-компанийская», политическая, юмористическая, сатирическая и другие. Одновременно глубоко