

в их единстве. Только такая кинопсихология, по утверждению М. Ямпольского, должна создаваться не в русле чистой психологической науки и тем более психоанализа, а на стыке психологии и эстетики, ведь психология искусства – область специфическая, как специфичен и ее объект – эстетическая деятельность [3].

О важности изучения бессознательного для понимания эстетической деятельности еще на заре отечественной психологии говорил один из ее родоначальников Л. С. Выготский. Оценивая перспективы приложения психоанализа к искусству, он писал: «Практическое применение психоаналитического метода ждет еще своего осуществления, и мы можем только сказать, что оно должно реализовать на деле и в практике те громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории. Эти ценности в общем сводятся к одному: к привлечению бессознательного, к расширению сферы исследования, к указанию на то, как бессознательное в искусстве становится социальным.

Нам придется еще иметь дело с положительными сторонами психоанализа при попытке наметить систему воззрений, которые должны лечь в основу психологии искусства» [2].

Эти «положительные стороны психоанализа» проявляются в современном киноведении вполне отчетливо. «Киноведческие записки» (№№ 53, 79) публикуют исследование Н. Хренова об отечественном кинематографе и реабилитации им архетипической реальности. Это позволило автору точнее понять фильмы Чаплина, Феллини, Козинцева и Трауберга, а также современный кинематограф, который исследуется с точки зрения «комплекса странника» (фильмы «Коктебель», «Возвращение», «Космос как предчувствие», «Облако-рай»).

1. Автономова Н. С. К спорам о научности психоанализа. – Вопросы философии. – 1991. – № 4. – С. 75.

2. Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 1986. – С. 109.

3. Ямпольский М. Тупики психоаналитического структурализма. – Искусство кино, 1979, № 5.

Татьяна Орлова
Белорусский государственный университет

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МЕТОДОЛОГИИ РАБОТЫ НАД ТЕКСТАМИ ОБ ИСКУССТВЕ

В настоящее время все теоретики и практики искусства отмечают беспомощность в его оценках, определенное недоверие к теории и гуманитарным наукам, которые предлагают свои услуги в деле анализа. Одна из причин кризисного состояния традиционной критики – насыщение аргументации сплетнями и скандалами, увлечение так называемой «светской» хроникой в ущерб развёртыванию мотиваций. Оценочные критерии меняются в зависимости от эстетических и идеологических позиций, которых придерживается любой критик в своем анализе. Другая причина – в увлечении методами социальных наук, возведении в абсолют социологического анализа. Разумеется, он достаточно точно передает социальное содержание отношений и поведения персонажей (коль речь идет о литературе, театре, кинематографе), но не охватывает глубинного содержания, итогов раздумий творца над природой, личностью, обществом.

Методологическую составляющую начинает отбрасывать даже серьезное искусствоведение. Критика в СМИ избегает специальной терминологии и настроена на поверхностный эффект, полный аффектации. Сводя художественную критику к простым суждениям, печатные СМИ игнорируют тот факт, что в основе творческого процесса находится субъект – художник, осуществляющий субъективный поиск. Любое художественное произведение как сложное эстетическое образование состоит из трех пластов. Это, во-первых, материальная система в зависимости от вида искусства (слова, звуки, краски). Во-вторых, сложное содержание, или семантическое поле. В-третьих, цепь идей, которые порождают надтекстовую модель жизни.

Структура многослойна. Решающую формообразующую роль играют, как правило, не слова, а контекст, из которого возникают образные ансамбли. Вот почему так важен надтекстовый пласт. Он часто остается неразгадан критиком.

Строгих правил прочтения журналистом художественного произведения нет. Они постоянно меняются. Однако ясно одно: произведение литературы, кино, изобразительного искусства, театра является исходным пунктом художественной коммуникации, читатель – конечным пунктом. В сис-

теме художественной коммуникации, как и в любой другой, есть два поля: высказывание и восприятие. Если произведение (высказывание) уже создано и стабильно, то его транслятор (в данном случае критик воспринимающий) всегда разный и подвижный. Он должен иметь сердце, сочувствующее всему прекрасному. Таким хотел видеть критика великий русский актер Михаил Щепкин. Но тогда критику придется работать в стиле лирическом, а это метафоры и сравнения. Такой стиль не одобрит ни один редактор обществено-политических изданий. Он естественно потребует исполнения информационной функции, без мотивировок и отступлений.

Наряду со словесными средствами информации в художественном произведении существуют метасловесные конкретные зрительные образы (если речь идет о зрелищных формах искусства). Интерпретатор (критик) должен знать, видеть, слышать. В этом заключена полнота и точность восприятия, а затем и их трансляции в СМИ. В XX веке открыт кодовый характер художественного произведения с определенной системой знаков, символов, которые преобразуют жизненную информацию. Это и составляет главную трудность для критика. Эмпирический описательный метод ему всегда доступен. Теоретический с его анализом, прогнозированием и программированием встречает множество препятствий.

Независимо от вида искусства, транслируемого посредством средств массовой информации, большинство произведений предназначены для получения удовольствия, обеспечения отдыха, веселья, развлечения. Многие теоретики рассматривают цель медиасообщений исключительно для получения удовольствия. Это отражает современный взгляд, который отличается от ранних трактовок задач художественной критики. В основе такого подхода – необязательность доказательств и мотивировок, и, как следствие, игнорирование воздействия художественных произведений на поведенческое и эмоциональное воспитание аудитории.

Необходимо отметить в изменившихся условиях функционирования художественной критики такой положительный момент как появление личного метода автора, что принято называть творческой лабораторией. У лучших представителей критического цеха наблюдается использование метода познавательной деятельности, т.е. постижение сути. При преобразовании этого метода в текст, конечно же, привлекают спорная тематика, скандальное содержание, запреты и даже судебные иски, но решающим остается осмысление увиденного или услышанного, симпатии или антипатии, мотивы выбора.

Гражина Павловская
Белорусский государственный университет

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ЖУРНАЛЬНОЙ РЕЦЕНЗИИ

(на примере российских литературно-художественных журналов)

По сравнению с газетной журнальная рецензия преследует качественно иные задачи: важно не просто затронуть тему художественного произведения, рассказать о его содержании, сопроводив это авторской оценкой, но и сделать первые шаги в сторону глубокого анализа текста. При этом принципиальными являются такие факторы, как: ориентированность на читательскую аудиторию (как правило, это публика, находящаяся в курсе современного литературного процесса); личность автора рецензируемой книги (кто это: классик? современник?); диалогичность по отношению к уже имеющимся критическим откликам. Определяющим в современной литературной критике является целостное восприятие художественной литературы как единого текста, вне факторов времени и хронологии, и это обусловило специфику современного историко-культурного подхода к тексту. Так, И. Роднянская в рецензии на роман Е. Гришковца «Рубашка» [2] избирает своим творческим кредо метод «реальной критики» XIX века, когда произведение воспринимается как отражение реальных фактов. Поэтому основной задачей критик считает осмысление «героя времени», воссозданного автором, «утоление социального любопытства» (И. Роднянская). Во главу угла ставится интуитивное восприятие критика, априори субъективное, с актуализацией «чуждости» художественного мира романа. То есть возникает герменевтическая ситуация «понимания» текста – как «отражения жизни», маркера современности, причем делается вывод о типичности героев и об отсутствии высокого смысла их жизни. Герменевтика как принцип изучения текста представляется со-природной литературной критике, ведь в этом случае реализуется принцип «абсолютного чтения» как процесса творческого, а потому субъективного. В конце указанной рецензии критик словно снимает авторскую маску последователя Н. Добролюбова: «Вот мораль в духе той самой «реальной критики», которой я обязалась подражать». Этот прием позволяет почувствовать, что и добросовестное вдумчивое прочтение текста не способствует в данном случае его позитивному восприятию.

Коль скоро мы говорим о невозможности восприятия художественного произведения вне литературного контекста, естественно будет отме-