

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)

Институт философии
Кафедра онтологии и теории познания

Выпускная квалификационная работа бакалавра на тему:
**ЭПИСТЕМОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА:
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Выполнила студентка
4 курса дневного отделения по
направлению 030100 «Философия»
Атанова Александра Александровна

Научный руководитель:
д. филос. н., проф. **Никоненко С.В.**

Рецензент:
д. филос. н., проф. **Колесников А.С.**

Санкт-Петербург
2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА I. Эпистемологический анализ художественного опыта.....	6
1.1. Сущность восприятия художественного опыта.....	9
1.2. Символическая природа художественной реальности.....	14
1.3. Художественный опыт и традиция.....	20
ГЛАВА II. Лингвистический анализ художественного опыта.....	26
2.1. Индивидуальность лингвистической формы художественного опыта.....	30
2.2. О смысле и значении художественных образов.....	34
2.3. Лингвистические критерии эстетической всеобщности.....	38
Заключение.....	42
Список использованной литературы.....	44

ВВЕДЕНИЕ

В век массового производства, оптимизации процессов и рационализации человеческой деятельности в повседневной жизни все меньше пространства остается для свободной творческой деятельности человека, все меньше времени для того, чтобы просто взглянуть на мир, отрешиться от нужной, но утомительной суеты. И чем меньше этого становится, тем выше оно ценится. Свободу творчества и возможность отвлечься от повседневных дел дарит нам искусство. Искусство и творческая оригинальность вошли в моду, но художественное не может быть массовым, серийное производство обесценивает произведения, создает псевдоискусство. В связи с этим актуальной становится проблема определения искусства в связи с его художественной ценностью, решить которую средствами классической эстетики оказалось невозможно. Так в американской философии второй половины двадцатого века сформировалось и развивалось такое крупное направление как аналитическая философия искусства; характерной чертой которой ее было критическое отношение к этике за нестрогость ее терминологического аппарата, вплоть до полного отказа от нее как от «метакритики» художественных произведений, не решающей никаких философских вопросов в отношении искусства.

Другой причиной актуализации темы искусства и художественного опыта в философии стали изменения, произошедшие в самом искусстве. Искусство модерна и постмодерна настолько отличалась от классических образцов, что создание универсальной теории искусства стало настоящей проблемой. Оригинальным можно назвать решение Дж. Дики, предложившего институциональную теорию искусства, где впервые решение о присвоении предмету статуса произведения искусства полностью оставалось за осуществляемой художественной практикой.¹ И хотя такой ответ является ничем иным, как уходом от вопроса, институциональная теория так же сыграла свою роль в развитии философии искусства.

¹ Дики Дж. Определяя искусство // Американская Философия Искусства. — Екатеринбург: Изд-во «Деловая книга», Бишкек: Изд-во «Одиссей», 1997. — С. 243—252.

Темой данной выпускной квалификационной работы является современный подход к изучению искусства и художественного опыта в рамках аналитической философии. Актуальность темы связана с тем фактом, что искусство в его эпистемологических, онтологических, лингвистических и этических аспектах является распространенным предметом для современных философских исследований, особенно в англоязычной традиции. Причем не выработано, в силу неисчерпанности темы и практически полного отсутствия фундаментальных исследований по ней, единых критериев и терминологии рассмотрения различных аспектов указанного предмета.

Как ясно из названия, объектом исследования станет художественный опыт. Предметом — его эпистемологические и лингвистические основания, особенности восприятия и выражения, а так же их соотношение. Целью работы является изучение вопроса о возможности гармонизации критериев эпистемологического и лингвистического анализа художественного опыта. В качестве промежуточных задач можно выделить следующие пункты:

1. исследовать вопрос о достоверности художественного опыта;
2. обосновать возможность рассмотрения такого явления как язык выражения художественного опыта;
3. проанализировать произведение искусства в качестве лингвистической формы художественного опыта;
4. выявить формальные критерии эстетической актуальности.

Среди используемых методов можно указать анализ литературы, и моделирование, а так же такие общие методы как синтез, аналогия, абстрагирование, конкретизация и некоторые другие.

Практической значимостью работы является то, что получение ответа на вопрос, рассмотрение которого указано в качестве цели работы, будет доказана или отвергнута возможность комплексного изучения художественного опыта в различных его аспектах. Кроме того, в случае положительного ответа сама работа будет являться примером реализации этой возможности. И тогда по аналогии с данной работой в дальнейшем можно будет построить более

детальный и основательный проект по анализу различных исследований, предпринятых философами аналитической традиции в области художественного опыта, и дальнейшему синтезу единой теории художественного опыта. Так как возможность комплексного изучения художественного опыта путем гармонизации уже разработанных критериев исследования на данный момент практически не изучена, то любое исследование в этой области обладает теоретической новизной.

Структурно работа состоит из двух глав, в которых рассматриваются, соответственно, эпистемологические и лингвистические критерии анализа художественного опыта, а так же введения и заключения. Каждая глава состоит из краткого предисловия, вводящего в проблематику и трех разделов. Первые два раздела каждой главы логически тесно связаны между собой и в комплексах представляют реализацию 1 и 3 задачи. Раздел 1.3 решает задачу 2, а раздел 2.3 — задачу 4. В заключении подводятся итоги работы.

ГЛАВА I

ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА

В аналитической философии традиционно большое внимание уделяли вопросам эпистемологии. Область интересов эпистемологии в общем случае составляют вопросы получения достоверного знания. Эпистемология занята разработками теорий, которые демонстрировали бы как на основе опыта возникает знание как представление о мире, а вопросы о подлинной реальности, существующей независимо от человеческого познания и восприятия ее не интересуют. Долгое время ключевой целью эпистемологии была разработка идеального научного метода познания. Одна из попыток завершилась созданием теории идеального языка, способного точно описать все возможные факты, что при помощи верификации позволило бы вычленивать истинные описания и тем самым создать совершенную картину мира. Однако уже в середине XX века стала очевидна несостоятельность этой концепции; выяснилось, что ни один язык не способен дать исчерпывающего описания, в силу того, что попытки создать универсальную картину неизбежно приводили к тому, что человеческая составляющая элиминировалась из мира, а мир, данный в опыте, существует только как мир человека и состоит он вовсе не из безличных фактов и вещей. Тогда возникла плюралистическая концепция, декларирующая существование многих достоверных картин мира в качестве многих человеческих точек зрения на реальность.

В философии языка также состоялся переход от монизма к плюрализму. Показательна в этом отношении эволюция философских воззрений Людвиг Витгенштейна: перемены были настолько разительны, что многие исследователи не просто сравнивают, а противопоставляют идеи, изложенные в ранних и поздних работах. Поиски единого логического основания, общего для всех языков, и разработка идеального языка сменяются исследованиями отдельных языков, а также их соотносительности. Стоит особо подчеркнуть, что понятие языка крайне важно для аналитической философии и интерпретируется ей очень широко. Языком называют символический (включающий любого рода

символы, а не только слова) порядок, который так же предполагает определенность мировоззренческой позиции (то есть определяет характер восприятия) и, как следствие, во многом влияет на деятельность человека. Понятие языка — сложное и комплексное; оно настолько широко, что нет ни одной современной философской традиции, которая обошла бы его стороной. К слову, логика по-прежнему идет в ногу с аналитической философией и в последнее время активно разрабатывает тему семантики возможных миров, позволяющей соотносить различные системы описания.

Однако вернемся к эпистемологии. Конечной целью эпистемологического анализа художественного опыта должно стать заключение о его познавательной функции. Но все не так просто, и прежде чем возможно будет сделать такое заключение, необходимо рассмотреть целый ряд вопросов. Таких как, «что же есть художественный опыт?», «как характеризуется его восприятие?», «что является предметом восприятия?», «как характеризуется его субъект?». Многие другие вопросы можно будет задать только уже в процессе исследования. Так же, по мере востребованности, необходимо будет сделать некоторые замечания о характере аналитической философии и о свойственной ей эпистемологической позиции.

Теоретическую основу первой главы во многом составляют идеи, почерпнутые в книге Нельсона Гудмена "Способы создания миров". Выбор обусловлен тем, что данное произведение уже признано в аналитической философии классическим и может считаться образцом эпистемологического и символического анализа. Интересной характерной особенностью данной работы является то, что она имеет главным предметом своего исследования мир искусства, но при этом сохраняет строгость изложения, свойственную скорее трудам по логике. Стоит заранее оговорить, что многие суждения Н. Гудмена касаются восприятия, опыта и реальности любого рода, а не только художественного. Мы же, дабы избежать обсуждения многих интересных, но спорных моментов, не касающихся непосредственно темы нашего исследования, будем говорить только о художественном. Этот ход призван единственно помочь не сбиться с хода исследования и избежать путаницы.

Художественный опыт (как и любой другой) дается нам в процессе восприятия, поэтому исходным станет вопрос сущности последнего. На самом деле, восприятие — единственный верный отправной пункт для исследования в рамках аналитической философии, как традиции, сохранившей тесную связь с эмпиризмом.

1.1 СУЩНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА

Начнем с рассмотрения характерных черт восприятия вообще, а после конкретизируем специфику восприятия художественного опыта и попытаемся уловить его суть. В уже упомянутой книге Нельсона Гудмена «Способы создания миров» приводится описание хода проведения ряда экспериментов с восприятием цветных пятен. Один из них заключался в том, что на экране по очереди высвечивались два пятна, расположенных в разных частях, причем второе пятно появлялось практически сразу после исчезновения первого. Подобная смена воспринималась глазом как перемещение пятна по кратчайшей траектории между положениями. Если пятна были различного цвета или размера, то наблюдающий утверждал, что эти параметры так же постепенно меняются в процессе перемещения пятна. Если на пути кажущейся траектории движения пятна помещалось препятствие в виде черты, то траектория изгибалась, как если бы пятно обходило его. Исследователи меняли количество пятен и другие их параметры, но всякий раз наблюдатель описывал увиденное как постепенное изменение картинка, а не ее моментальную смену, добавляя соответствующие промежуточные звенья, достраивая содержание своего восприятия.

На основании этих экспериментов Н. Гудмен утверждает, что "восприятие изготавливает свои факты"². Подобное утверждение может представлять сложность для эпистемологии научного знания, но в отношении искусства оно кажется более безобидным, так как целью последнего никогда и не было точное донесение каких-либо фактов. Однако из этого следует, что нам следует сразу отказаться от иллюзии, что восприятие зависит единственно от воспринимаемого объекта, и что одно и то же произведение всякий раз воспринимается одинаково. Вовсе нет. Сам процесс восприятия является конструирующим актом, заново создающим свой предмет.

² Гудмен Н. Способы создания миров. — М.: Изд-во «Идея-Пресс», «Логос», «Праксис», 2001. — С. 205.

Предмет художественного опыта формируется в процессе восприятия. То есть он не тождественен, никакому материальному объекту. Для аналитической философии вообще не характерно трактовать вещь в духе Хайдеггера, то есть как совокупность наших восприятий. Этот факт хорошо иллюстрируется новой формулировкой вопроса об определении произведения искусства, предложенной Н. Гудменом: "В одно время вещь может функционировать как произведение искусства, а в другое — нет. В решающих случаях настоящий вопрос будет звучать не как «Какие предметы являются (постоянно) произведениями искусства?», а как «Когда предмет является произведением искусства?», или более кратко, <...> — «Когда есть искусство?»³. На этот вопрос мы могли бы ответить: «Тогда, когда имеет место восприятие художественного опыта». То есть произведения искусства определяются в восприятии художественного опыта.

Оскар Уайльд в одном из своих эссе, полемизируя с утверждением, что в природе следует искать образец для творчества, удачно замечает: "Толкуют о бесконечном разнообразии природы, однако это чистой воды миф. Не в самой природе надлежит искать разнообразие. Оно в воображении, в фантазии, в тщательно оберегаемой слепоте взирающего на нее человека"⁴. То есть люди искусства уже в XIX веке замечали, что творческая сила заключена в самом акте восприятия. Правда любованию природой, хоть мы и склонны периодически замечать в ней некоторую поэтичность и даже художественную выразительность, не является в общем случае ситуацией восприятия художественного опыта. Оно скорее навеяно опытом общения с художественными произведениями, изображающими природу. Когда природа становится предметом художественного опыта, когда созерцающий человек делает ее таковой, она перестает быть природой по своей сути и становится частью художественной реальности. Реальный пейзаж видится нами в таком

³ Гудмен Н. Способы создания миров. — М.: Изд-во «Идея-Пресс», «Логос», «Праксис», 2001. — С. 183.

⁴ Уайльд О. Упадок лжи // Истина о масках. Эссе. — М.: Изд-во «Азбука», 2015. — С. 6.

ключе, как если бы он был изображен на картине; в этом отношении "Жизнь подражает Искусству куда более, нежели Искусство следует за Жизнью"⁵.

Мы уже установили, что восприятие художественного опыта является формирующим. Однако помимо того, что восприятие изготавливает свои факты, восприятие именно художественного опыта отличается тем, что оно также оказывает влияние на воспринимающего субъекта. "Опыт выражает себя в том, как мы сформированы им"⁶. Это положение было высказано Ф. Анкерсмитом, автором теории возвышенного исторического опыта; к его работам мы обратимся еще не раз. Для нас его разработки представляют интерес потому, что история понималась им как нарративная, определяемая текстами, написанными историками (а не совокупностью разрозненных предложений, стремящихся достоверно отразить исторические факты). Такой подход к изучению истории предполагает анализ исторических текстов и, в том числе, их художественной составляющей.

Итак, выяснилось, что восприятие художественного опыта проявляет формирующий характер в отношении как воспринимаемого, так и воспринимающего, то есть формирующая функция восприятия художественного опыта носит тотальный характер, что является его ,восприятия, существенной отличительной чертой. Х. Блум, исследовавший феномен преемственности в истории искусства, даже отмечал, что поэзия, благодаря ее творческой силе, способна преодолевать картезианский дуализм.⁷ Восприятие художественного опыта обладает, в силу своего формирующего характера, сущностным единством.

Говоря проще, восприятие художественного опыта всегда самодостаточно и завершено. Восприятие вообще сопровождается деятельностью воображения, но в сфере художественного опыта воображение свободно, оно не подчинено каким-либо нуждам и целям. Восприятие художественного опыта имеет

⁵ Уайльд О. Упадок лжи // Истина о масках. Эссе. — М.: Изд-во «Азбука», 2015. — С. 29.

⁶ Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. — М.: Изд-во «Европа», 2007. — С. 43.

⁷ См. подробнее: Блум Х. Страх влияния // Страх Влияния. Карта перечитывания. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. — С. 40.

созерцательный характер, у него, в отличие от восприятия обыденного или научного нет практической или познавательной направленности. Это восприятие не ради удовольствия или познания, это восприятие ради самого опыта, восприятие ради восприятия. И хотя художественный опыт дарит нам краткий миг наслаждения, это никогда не становится его смыслом или ценностью. Сутью восприятия художественного опыта становится свобода, даруемая его самодостаточностью и полнотой.

Для наглядности приведем пример. Предположим, вы прогуливались по Невскому проспекту, и решили приобрести на уличной выставке одну из картин, изображающих Петербург в дожде. Вы будете выбирать ее, исходя из того, нравится ли вам цветовая гамма, использованная при написании, или подойдет ли картина к интерьеру гостиной, где вы предполагаете ее повесить. Вы будете выяснять с продавцом цену картины, но при этом для него будет важно скорее то, сколько холста и красок было потрачено для написания картины, и сколько это заняло времени. Вы принесете картину домой и повесите ее так, чтобы она прикрывала дырку на обоях, а за обедом похвалитесь перед друзьями приобретением и они, взглянув на него мельком, скажут что-нибудь вроде: «Эта картина написана в стиле экспрессионизма — посмотрите, какие небрежные мазки». За все это время картина ни разу не покажет себя как произведение искусства, ни разу не станет предметом восприятия художественного опыта. И только вечером, когда дневная суета закончится, вы остановитесь, посмотрите на картину и увидите серый город умытый дождем, или давящую тяжесть пасмурного дня и хрупкость человеческих фигур, укрывшихся от непогоды под зонтами, а может — и то, и другое, и еще что-то сверх того. Этого нельзя заранее с определенностью сказать, даже если мы видели картину, о которой идет речь. Художественный опыт всегда непредсказуем, произведение искусства скорее содержит в себе изначальный посыл, включает работу нашего воображения, но не контролирует и не ограничивает его. Восприятие художественного опыта — это момент наибольшей свободы, отдаленности от окружающей действительности. Не важно становится находитесь ли вы в музее или у себя дома, осень сейчас или

весна, понедельник или суббота — все внешние обстоятельства перестают играть какую-либо роль. Есть только вы как деятельность вашего творческого воображения. Ведь только в тот момент, когда мы смотрим на картину незаинтересованно, не используем ее, не задаем вопросов, а просто созерцаем, она становится на короткое время произведением искусства и такая обращенность к ней рождает восприятие художественного опыта.

Подведем итоги: сущность восприятия художественного опыта заключается в незаинтересованном созерцании, в свободной деятельности воображения в этот момент, а так же в самодостаточности, полноте и завершенности восприятия. Следующим этапом станет рассмотрение той художественной реальности, которая предстает перед нами в момент восприятия.

1.2 СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

То, как может сохраниться понятие реальности в условиях того, что единственной данностью для нас является восприятие — достаточно сложный вопрос. В эпистемологии такая трактовка была названа внутренним реализмом. Но мы станем подходить к пониманию реальности постепенно. Начнем с плюралистической позиции, характерной для развитой аналитической философии в целом и для эпистемологии Н. Гудмена в частном: "Мы ведем обсуждение не в терминах множественных возможных альтернатив единственному действительному миру, но в терминах множественных действительных миров"⁸. Не стоит однако путать плюрализм и релятивизм. Релятивизм декларирует разобщенную множественность внутренне замкнутых элементов; плюрализм так же полагает множественность прежде единства, но ее элементы не замкнуты в себе, а связаны нитями взаимодействия или подобия, благодаря чему единство все же достижимо. Примером плюралистической позиции может служить то, как двое представителей американской философии искусства, М. Вейц и М. Мандельбаум, делая обобщения в отношении искусства и его произведений, на разный манер использовали предложенную Витгенштейном теорию семейных сходств, изначально созданную и используемую для описания формирования общего понятия языка на основе сходств, наблюдаемых у различных языков. Вейц строго следовал за Витгенштейном который описывал сходства так: "Мы видим сложную сеть подобий, накладывающихся на и перекрывающих друг друга"⁹; Мандельбаум добавлял, что семейные сходства так же предполагают родство по происхождению, но это уже спорный момент, так как изначально "семейное сходство" — это метафора.

Однако вернемся ко множественности миров. Эти миры действительно существуют, но они похожи скорее на заданные системы координат, на способы

⁸ Гудмен Н. Способы создания миров. — М.: Изд-во «Идея-Пресс», «Логос», «Праксис», 2001. — С. 119.

⁹ Витгенштейн Л. Философские исследования. — М.: Изд-во «Астрель», 2010. — С. 59.

описания и не имеют ничего общего с тем единым внеположенным миром, на существовании которого настаивает абсолютный реализм. Аналитическая философия вообще с осторожностью относится к суждениям относительно такого мира. "Мы можем иметь слова без мира, но нет никакого мира без слов или других символов"¹⁰, так что даже независимая от человека реальность есть, то о ней ничего невозможно сказать, ведь она не облачена в символическую форму. Здесь как нельзя кстати приходится последнее и ключевое седьмое положение «Трактата» Людвиг Витгенштейна, ставшее почти заветом: "О чем невозможно говорить, о том следует молчать"¹¹.

Так и мы станем говорить только о тех мирах, которые творятся восприятием. Они внутренне непротиворечивы; они сообщаются, но не сводимы один к другому, и зачастую открыто вступают в конфликты. Они равноправны, ни один не является более совершенным, чем другой. Мы выбираем между ними исходя лишь из сиюминутных целей и задач. Одной из задач Гудмена было примирить миры, выявляя сложную сеть их взаимодействий, исследуя то, как они функционируют и возникают. Существует множество миров искусства, множество миров науки, множество миров религии, и так далее, однако на каком-то основании мы объединяем их в эти группы.

Н. Гудмен связывает особенности символического функционирования произведений искусства (именно в качестве таковых) с понятием стиля. Доказывая, что, с одной стороны, характер символического функционирования сводятся к особенностям стиля, а с другой, стилевые особенности исчерпываются тем, как и что произведение символизирует. "Стиль состоит прежде всего из тех признаков символического функционирования произведения, которые являются характерными для автора, периода, места или школы"¹², — особенности символического функционирования являются

¹⁰ Гудмен Н. Способы создания миров. — М.: Изд-во «Праксис», 2001. — С. 123.

¹¹ Витгенштейн Л. *Tractatus Logico-Philosophicus* // Философские работы (часть 1). — М.: Изд-во «Гнозис», 1994. — С. 73.

¹² Там же. — С. 152.

характерными, но не обязательными для той или иной временной и региональной общности произведений искусства. То есть миры искусства образуются не каждым отдельным восприятием произведения искусства, не по принципу внешнего соответствия их условий создания, а благодаря стилевому (функционально-символического) подобию. Стилиевое подобие — суть схожесть восприятия, а не в формальное подобие произведений искусства, и хотя существуют формальные признаки, указывающие на стилевую принадлежность, они не являются сущностными и необходимыми.

"Распознавание стиля — составной аспект понимания произведений искусства и миров, которые они переставляют"¹³. В терминах нашего исследования это можно выразить так: стиль, как характер символического функционирования определяет мир искусства. "Кто бы не искал искусство без символов, не найдет ничего, если только учесть все способы, посредством которых происходит символизация"¹⁴. Стили — это диалекты языка искусства, а до языка нет мира, то есть без стиля нет миров искусство.

Художественная реальность — понятие другого порядка, это не совокупность миров искусства, но общее для них основание. Сложно, например, представить тот причудливый и противоречивый коктейль, который получился бы из попытки объединить мир, представленный полотнами Боттичелли, с тем, что открывается нам в работах Эдварда Мунка. Однако все миры, созданные в процессе восприятия художественного опыта имеют нечто общее. Мир для аналитической философии определяется языком, как особым символическим порядком. Хорошо, миры искусства представляют собой особые символический порядок. Но то же самое можно сказать о мирах науки, политики, религии — о любых мирах. В чем же отличие?

Восприятие научного или обыденного опыта связано стремлением говорить о фактах, для научной и практической деятельности жизненно необходимо полагать существование объективной реальности. Большинство

¹³ Гудмен Н. Способы создания миров. — М.: Изд-во «Праксис», 2001. — С. 157.

¹⁴ Там же. — С. 182.

миров стремятся быть не просто символическими порядками, но способами описания именно объективной реальности. У художественного восприятия и миров искусства таких стремлений нет. В отличие от объективной реальности, художественная реальность не состоит ни из фактов, ни из вещей. Ведь искусство не считает себя описанием или высказыванием в отношении какой-либо внешней ему действительности. Оно не стремится описывать, оно изображает и тем самым утверждает содержание изображаемой реальности. Художественная реальность имеет собственный онтологический статус. Хотя не стоит забывать, что и художественная, и «объективная» реальности в конечном счете являются лишь предположением, они не даны нам только как множество вариантов описания, считающих себя описанием именно такой реальности, и никак иначе (отсюда понятие «внутренний реализм» — реальность признается только как вложенная в действительность человеческих восприятий).

При этом всем необходимо сохранить саму возможность наличия единой реальности, существующей независимо от наших восприятий, ограниченных способами описания. Предположить ее наличие — это большее, что мы можем сделать для реальности. И если мы предполагаем наличие внеположенной реальности, то художественная реальность является ничем иным, системой референций к предполагаемой, но недостижимой единой реальности. Существенной отличительной чертой художественной реальности может стать только особенности референции. В художественном опыте референция к реальности осуществляется путем экзemplификации. Экзemplификация — иллюстрирование с помощью примера, в отличие от других способов референции, ей не присуща строгость и объективность. "В любой человеческой точке зрения на мир, с позиции внутреннего реализма, доминируют четкость описаний и объективность высказываний. Только в их канве могут существовать «отступления» от привычных или физических критериев реальности, потребность которых, прежде всего, реализуется в художественном вымысле"¹⁵. Показать, что произведения искусства могут экзemplифицировать

¹⁵ *Никоненко С. В.* Реальность, символы и анализ. — СПб.: Изд-во РХГА, 2012. — С. 195.

что-либо — значит утвердить искусство как способ описания реальности, той же самой реальности, какую старается в строгих терминах описать наука.

Художественная реальность (художественный способ говорить о реальности) представляет их себя совокупность символических форм, и, поскольку всякий символ подлежит не просто восприятию, а трактовке, то символическая реальность оказывается открытой для интерпретации. И если характер символического функционирования произведения искусства определяется стилем, то функционирование символических образов художественной реальности регламентируется существующей художественной традицией. И даже больше: учитывая характер определения художественной реальности (она возникает в процессе восприятия художественного опыта, и последнее сопровождается свободной деятельностью воображения), можно утверждать, что традиция ее формирует. Подробнее о соотношении художественного опыта и традиции речь пойдет в следующем разделе.

Хочется сделать небольшую ремарку в отношении концептуального искусства и показать, что соответствующая концепция вовсе не противостоит изложенной нами символической теории, и современное искусство не может предоставить аргументов против нее. Программой статьей концептуализма считается "Искусство после философии" Джозефа Кошута. Он известен, в первую очередь, как деятель искусства, но работы философов аналитической традиции оказали на него огромное влияние. Дж. Кошут полагал, что возникновение концептуального искусства (начиная с "рэдимэйдов" Дюшана) позволило перенести в произведениях акцент с формы на содержание и "при этом изменилась природа искусства: от вопроса морфологии — к вопросу функции"¹⁶. Произведения искусства становятся подобием тавтологических, и потому тождественно истинных, суждений: они высказываются о том, что они сами являются искусством. Таким образом каждое новое произведение расширяет область определения искусства. Это очень похоже на то, что каждое новое восприятие художественного опыта что-то добавляет к описанию

¹⁶ Кошут Дж. Искусство после философии / Пер. с англ. А. А. Курбановского // vcisi.ru, URL: http://vcisi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (дата обращения: 24.04.2016) — С. 4.

художественной реальности. Ведь произведения искусства претендуют на то, чтобы быть ее репрезентациями.

Идея концептуального искусства может быть легко подвержена философской критике по многим пунктам, но мы не будем ее осуществлять, так как целью отступления была не деструкция концептуализма в искусстве (ведь Кошут представляет его как концепцию в искусстве, а не в философии), а демонстрация того, что такое явление как искусство постмодерна в чем-то даже больше, чем классическое искусство отражает конституирующий характер восприятия художественного опыта и яснее указывает на существование особой художественной реальности, порожденной функционированием искусства.

1.3 ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ И ТРАДИЦИЯ

До этого момента мы рассматривали художественный опыт в его частности и уникальности, однако у слова опыт есть еще другой смысл, связанный не с единичным восприятием, а с накоплением знаний, формированием определенного представления о реальности. Пришло время рассмотреть вопрос о преемственности, наследовании художественного опыта, о художественной традиции.

Философские словари по-разному раскрывают понятие традиции, но мы выбрали такое определение, которое позволит выйти к художественному опыту. В общем случае традиция определяется как "универсальная форма фиксации, закрепления и избирательного сохранения тех или иных элементов социокультурного опыта, а так же универсальный механизм его передачи, обеспечивающий устойчивую историко-генетическую преемственность в социокультурных процессах"¹⁷. По аналогии художественную традицию можно определить как форму закрепления элементов художественного опыта, их избирательное сохранение, а так же механизм передачи, обеспечения преемственности. В таком определении художественной традиции можно заметить его связь с понятием искусства. Искусство является местом реализации художественной традиции.

Можно выделить два момента, явно артикулированных в определении традиции:

- форма
- механизм

Художественная традиция как форма получает свою реализацию в художественных произведениях. Они позволяют зафиксировать художественный опыт, придать ему форму. Искусство же, как социальный институт (в широком смысле этого слова), оперируя уже оформленным в художественные произведения опытом, выполняет функции по его

¹⁷ Абушенко В. Л. Традиция // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. — М.: Изд-во «Книжный Дом», 2003. — С. 1074.

выборочному сохранению и передаче, чем и обеспечивается преемственность. Эти функции являются существенными для определения искусства, ведь, получается, что его назначение — это быть формой и механизмом существования художественного опыта в социокультурной действительности.

Образно выражаясь, традиция позволяет сначала запечатлеть художественный опыт в произведении искусства, при этом опыт оказывается как бы «зашифрован», и уже в таком виде возможна становится возможна передача и сохранение. Однако недостаточно просто увидеть произведение искусства, нужно еще суметь его «расшифровать». Здесь на помощь приходит стиль, он становится «ключом шифра». Стиль определяет характер содержания и символического функционирования произведений искусства. При этом формальные признаки стиля, которые мы находим в произведениях искусства вне восприятия художественного опыта, являются лишь указаниями на стиль, как на метод прочтения, который следует использовать для «расшифровки» произведения искусства. Как подчеркивал Н. Гудмен, "Стиль имеет отношение исключительно к символическому функционированию произведения, как такового"¹⁸, то есть произведения, в результате восприятия которого мы получили художественный опыт; стиль определяется функциональными, а не формальными особенностями произведения.

Стиль является показателем принадлежности произведения искусства к той или иной традиции. У каждого произведения искусства есть стиль и свое место в традиции. Мы привыкли выделять и называть различные стили; в живописи, например, это классицизм, барокко, маньеризм, академизм, примитивизм, абстрактный экспрессионизм и многие другие. Деление на стили достаточно условно, ведь они не существуют изолированно, не возникают на пустом месте и не исчезают бесследно, они развиваются, изменяются, перетекают один в другой. Однако есть вполне конкретные произведения, ставшие образцом того или иного стиля. Как правило, именно эти произведения особо хранятся художественной традицией. Ведь если удастся сохранить не

¹⁸ Гудмен Н. Способы создания миров. — М.: Изд-во «Праксис», 2001. — С. 151.

только предмет искусства, но и художественный опыт, им запечатленный, тогда понятным станет его стиль, а если сохранятся представления о различных стилях, тогда видна будет преемственность, свойственная художественной традиции. И любое произведение может быть понятным, как только мы идентифицируем, не без помощи формальных признаков, его стиль. Художественная традиция, таким образом, позволяет сохранять и накапливать художественный опыт, а он составляет содержание художественной реальности.

Художественная традиция не ограничена временными или территориальными рамками; она непрерывна, ее единство — внутреннее, сущностное, а не внешнее. Художественная традиция — это традиция создания не произведений искусства, а символических образов художественной реальности. Произведения искусства являются лишь попытками запечатлеть и сохранить эту художественную реальность так же, как научные труды запечатлевают научную картину мира, а стиль значит для художественного творчества то же, что подход и метод для науки. И если наука стремится запечатлеть законы природы, как определяющие для физической реальности, то искусство вылавливает и пытается удержать сохранить в художественных образах то, что является основополагающим для человека. Как правило — это некоторые абстракции, идеальные (в от слова идея, а не идеал) сущности. Искусство, как таковое, никогда ничего не описывает и ничему не учит, оно только символически изображает художественную реальность. А художественная реальность похожа на платоновский мир эйдосов, идей, там есть место для красоты, добра, человечности, мужественности, женственности, благородства, но так же и для низости, трусости, подлости и многих других сущностей, которые вовсе не могут быть артикулированы — всего того, что ценностно окрашено. Можно сказать, что художественная реальность, как то, к чему реферируют произведения искусства, представляет из себя совокупность человеческих ценностей (того, что имеет цену, значимо само по себе). Их образцами в произведениях искусства являются, конечно же, художественные образы. Подробнее вопросы референции мы рассмотрим во второй главе в

рамках, так как это относится уже к лингвистическим, а не эпистемологическим аспектам художественного опыта.

Вернемся к вопросу о том, как в художественной традиции осуществляется преемственность. Достаточно подробную теория по этому вопросу разработал Х. Блум. Предметом его исследования была поэзия, а поэтическую традицию он рассматривал как историю "сильных поэтов" и сотворенных ими произведений. Подобный подход удовлетворителен, поскольку именно выдающиеся, особо отмеченные произведения искусства становятся образчиками стиля, характерного для той или иной школы. Поэт при этом не рассматривается как рядовая личность, реально живший человек, а становимся собирательным образом. Как личность, в которой характерные для периода особенности восприятия художественного опыта достигают своего апогея, он становится образцом субъекта восприятия.

Создавая произведение, поэт, независимо от его желания, оказывается подчинен влиянию своих предшественников. Поэты, стремясь быть оригинальными, боясь стать бледной копией великих предшественников, сознательно отказываются следовать за ними. Они пытаются хоть в чем-то порвать с традицией, "превращая свою слепоту по отношению к предшественнику в ревизионистские прозрения своего собственного произведения"¹⁹. Это объясняется тем, что можно изменить форму, но не сущность произведений искусства. Так или иначе, они остаются репрезентациями художественной реальности, и, отказываясь (или будучи неспособным) принять тот способ, которым реальность изобразил предшественник, поэт создает новую форму художественного опыта. Один стиль сменяется другим, меняет характер символического функционирования произведений искусства, однако сам принцип остается всегда неизменным. "Суть дела сводится к тому, что истинной школой Искусства является не Жизнь, а само Искусство"²⁰.

¹⁹ Блум Х. Страх влияния // Страх Влияния. Карта перечитывания. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. — С. 15.

²⁰ Уайльд О. Упадок лжи // Истина о масках. Эссе. — М.: Изд-во «Азбука», 2015. — С. 24

Произведение искусства всегда шире своего формального содержания, шире авторской интенции. Автор — не творец в полной мере, так как реальность не создается, его фигура только отмечает позицию, точку зрения на реальность. Точка зрения автора обеспечивает правильный подход к пониманию произведения, так как оно символически изображает то, как выглядит художественная реальность с этого ракурса. Зрителю, чтобы понять художественное произведение, необходимо занять ту же позицию. Здесь кроется причина того, почему искусство той или иной традиции кажется нам более содержательным: все зависит от того, насколько нам близка точка зрения конкретного автора или школы. Ведь чем ближе нам та или иная позиция, тем лучше мы способны понять произведение, тем лучше оно выполняет свои функции, тем яснее становится заключенное в нем изображение художественной реальности.

Так, например, существуют различные представления об идеале красоты человеческого тела. Художественный образ этого идеала в античности существенно отличается от средневекового, от образа, характерного для эпохи возрождения, и от современных представлений. Это можно наглядно увидеть, пройдя в любом крупном музее по залам, представляющим живопись и скульптуру указанных эпох. В зависимости от воспитания и склада характера, нам кажется ближе тот или иной образ идеала; человек, в плане особенностей восприятия художественного опыта, не обязательно принадлежит своей эпохе. Более того, быть ценителем искусства ушедших эпох в некотором плане даже проще, так как в нем уже определены выдающиеся произведения, а значит, определен стиль и точка зрения уже относительно неподвижна, тогда как современные авторы кружат в поисках удачного «ракурса». Но и в неопределенности точки зрения есть свои достоинства: всякий раз смотря на произведение по-разному, мы открываем новые грани художественной реальности. В современном искусстве даже существуют приемы, когда сама форма художественного произведения не обладает постоянством. С точки зрения эпистемологии это ничего не меняет, содержание художественного опыта и так всегда уникально и определяется лишь в момент восприятия.

Популярный современный итальянский философ и писатель У. Эко посвятил целую книгу разбору вопроса об открытости произведения, анализируя точки зрения эстетики и эпистемологии.²¹

В том смысле, что художественный опыт переживается не с личной позиции субъекта, а с позиции, характерной для той традиции в которой было написано произведение, к которой принадлежал автор, он является возвышенным. Возвышенность художественного опыта еще одним аргументом в пользу его неразрывной связи с традицией. Показательно, что именно в таком смысле понимал возвышенность исторического опыта Ф. Анкерсмит, выделявший понимание исторических текстов, имеющих художественную составляющую, как один из ключевых моментов в изучении истории.

Итак, художественный опыт и традиция неразрывно связаны. Художественная традиция проявляет себя в искусстве как социокультурном явлении. Любая социокультурная общность характеризуется и определяется в первую очередь языком (в широком смысле этого слова). Поэтому можно и нужно говорить о языке искусства, как о выражающем художественный опыт. На этом основании может быть предпринят лингвистический анализ художественного опыта.

²¹ См. подробнее: Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. — СПб.: Академический проект, 2004.

ГЛАВА II

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА

Для современной философии характерно рассмотрение проблематики языка как одного из ключевых моментов в понимании философских проблем. В рамках аналитической традиции существует такое направление как философия языка. Его представители считают, что не только речь, но и познание, и структура, и содержание сознания детерминированы языком. Так логический эмпиризм искал в строгом формализованном языке универсальную логическую схему, а когда этот проект исчерпал себя, в центре внимания оказались обыденные языки. Лингвистический плюрализм заново поставил вопрос об истине: так как невозможно оценить истинность предложения вне системы, вне языка, истина становится относительной и ее сменяет понятие достоверности. Анализ языка теперь становится неотъемлемой частью каждого исследования для тех школ, которые ощутили влияние философии языка. Ведь характерной чертой последней является признание того предположения, что "язык является основным условием возможности познания мира и придания ему значения"²².

Рассматривая современные подходы к изучению языка, Ф. Анкерсмит отмечает, что несмотря на то, что логический эмпиризм остался в прошлом, философия языка XX века все никак не может расстаться с методологическим принципом, сформулированным в рамках логического атомизма. Суть этой концепции, разработанной Б. Расселом, заключается в том, что при ближайшем рассмотрении мир состоит из атомарных фактов, а язык — из атомарных высказываний; посредством логических связей эти атомы образуют единую структуру, а универсальность и совершенство логической структуры обеспечивает полную симметрию между миром и языком, что делает возможным познание реальности.²³ Исходя из этой теории, познание следует

²² Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. — М.: Изд-во «Прогресс-Традиция», 2003. — С. 68.

²³ См. подробнее: Рассел Б. Факты и пропозиции. // Философия логического атомизма. — Томск: Изд-во «Водолей», 1999. — С. 3–15.

начинать с минимальных элементов, постепенно переходя к более сложным. В отношении познания мира подобный подход был отвергнут, а вот анализ языка до сих пор осуществляется именно так, традиционно начинаясь с рассмотрения имен существительных, как слов, функция которых наиболее очевидна. Анкерсмит формулируют свою претензию так: "вообще не рассматривается как проблема тот факт, что язык мог бы демонстрировать сложную картину реальности в контексте теории текстов лучше, чем с точки зрения индивидуальных предложений"²⁴. К этим выводам он пришел, сравнивая исторические тексты и с историческими исследованиями, и отмечая что вторые во многом проигрывают из-за того, что в погоне за объективностью дробят историю на факты, и рассматривают предложения в их изолированности. Постараемся не допустить этой ошибки в нашем исследовании, хотя сейчас, пока не выведены основные понятия, нельзя описать, в чем конкретно это проявится при лингвистическом анализе художественного опыта.

Художественный опыт требует для своего выражения особого языка. Как мы выяснили ранее, фиксирование художественного опыта происходит в художественном произведении, на основании чего можно сделать вывод, что язык для выражения художественного опыта предоставляется искусством. Введем понятие языка искусства (искусства как языка), предварительно определив его как средство выражения художественного опыта, его лингвистическую форму. Таким образом именно язык искусства станет предметом рассмотрения в данной главе.

Смещение акцента с содержания на форму выражения предполагает также изменение фокуса рассмотрения художественного опыта. При лингвистическом анализе понятие языка искусства будет приоритетным, поэтому художественный опыт не может более быть исходным пунктом. Под художественным опытом мы будем теперь понимать в первую очередь восприятие произведений искусства, отличное как от восприятия обыденности, так и от восприятия искусства профессионалами в этой области - восприятие,

²⁴ Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. — М.: Изд-во «Прогресс-Традиция», 2003. — С. 70

связанное с переживанием и проживанием художественных образов, представленных в произведении, а не с рефлексией относительно их содержания, форм выражения, целей создания, и так далее.

Первое, что стоит сделать при анализе искусства как языка, это выделить некие структуры, делящие его на части, что позволило бы определиться с дальнейшим ходом исследования. Можно заметить, что искусство с очевидностью разделено по родам: живопись, скульптура, архитектура, музыка, театр, и так далее. Однако это разделение было бы определяющим для практического исследования, но не для теоретического. Для теории это деление имеет такое же значение, как выделение среди обыденных языков тех, что принадлежат различным народам. Да, они существенно отличаются по материальной форме, внутренней структуре и средствам выразительности. Но во всех языках, в узком смысле, мы можем найти и схожую структуру; речь, как устная, так и письменная состоит из элементов, обладающих завершенностью. Так можно выделить текст в письменной речи и монолог или полилог в устной; затем эти элементы делятся на предложения, каждое из которых обладает своим смыслом. Аналогичную структуру можно выделить и в искусстве.

Самая первая мысль — выделить, по аналогии с текстом в речи, произведение искусства как его элемент. Однако, в отличие от текста, представляющего собой нарратив и имеющего логическую завершенность, произведение искусства не обладает подобной самодостаточностью. Как мы выяснили ранее, произведение может быть понято только в рамках художественной традиции, определяющей его стиль. Элементом искусства, таким образом, может быть названа школа или стиль, а так же совокупность соответствующих произведений. А отдельное произведение становится аналогом предложения; у него конечно есть собственный смысл, но вне контекста он не может быть понят.

Мы начнем с художественных образов и их лингвистической формы, так как о искусстве в целом, пока, до самого анализа, не можем сказать ничего, кроме того, что оно есть форма выражения художественного опыта, а

художественный образ является, как было сказано в прошлой главе, элементом восприятия художественного опыта. Первые два раздела будут посвящены рассмотрению особенностей лингвистической формы художественного образа, а в третьем разделе подведем итоги и определим лингвистические критерии единства языка искусства, так как предварительно он един только как способ выражения художественного опыта, то есть благодаря единству последнего.

2.1 ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Условимся считать произведение искусства лингвистической формой художественного образа. Художественные образы возникают в сфере художественного опыта. В силу того, что в процессе восприятия художественного опыта ключевую роль играет творческая деятельность воображения, художественные образы — это всегда уникальные образы.

У М. Оукшотта, хотя область его интересов составляет прежде всего политика, есть работа, в которой он несколько метафорически описывает мир человека, мир культуры как "беседу человечества", выделяя особенности различных видов деятельности человека, и в том числе поэтической деятельности. Но ввиду стилистических особенностей текста (в терминологическом плане он не примыкает ни к одной философской традиции), к нему невозможно обратиться конкретно, не очертив сначала общую картину. А картина такова. Есть различные "голоса", что почти эквивалентно понятию языковой игры у Витгенштейна; наиболее заметны из них голоса практической деятельности (сюда относится так же современная политика), науки, поэзии и еще, в последнее время, истории. Эти голоса встречаются и, поскольку все они имеют разную природу и разные внутри себя критерии оценки, ведут не спор, не борьбу за лидерство, а беседу. В беседе "мысли разных видов летают и парят рядом друг с другом, откликаясь на движения друг друга и вызывая друг друга на свежие усилия. <...> Все, что приходит, принимается за чистую монету, и допустимо все, что может быть принято в поток размышлений"²⁵.

Характер голоса поэзии чрезвычайно похож на характер самой беседы и поэтому невнимание к нему пагубно для последней. "Я" у Оукшотта — это деятельность, воображение. Оно всегда движется между образами, создавая или узнавая их, причем характер движения зависит от образов. Так поэзия — это

²⁵ Оукшотт М. Голос поэзии в беседе человечества. // Рационализм в политике и другие статьи. — М.: Изд-во «Идея-Пресс», 2002. — С. 246.

деятельность созерцания и наслаждения, в ней "Я" движется между художественными образами. Созерцание — деятельность по созданию образов и наслаждению ими. Так, например образ Джоконды, запечатленный на известном полотне Леонардо да Винчи, с точки зрения поэзии может быть только предметом наслаждения. Он может быть использован в научной или практической деятельности, но не в художественной.

В языке поэзии, как пишет Оукшотт, знак является не символом, а образом. Это можно понять так, что он не обозначает, а изображает. Так для практической деятельности нет существенной разницы между надписью "«Мона Лиза». Леонардо да Винчи» и схематическим изображением соответствующей картины. Оба знака будут, так или иначе, отсылать нас к одному и тому же полотну, причем как к факту. Знак же в искусстве, является лингвистической формой художественного образа. Сам знак в некотором смысле является образом, так как он изображает или, вспоминаем термин Гудмена, экземплифицирует художественный образ, в следствии чего сам оказывается наделен его качествами. Так для создания лингвистической формы художественного образ Наполеона, необходимо, чтобы она, форма, демонстрировала существенные черты этого образа. Ведь в художественный образ Наполеона, представленный на одном из его парадных портретов, будет содержать не список его побед, а ровно то, что можно на этой картине разглядеть; картина будет изображением, допустим, волевого строгого человека, а не знаком, отсылающим нас к историческому образу конкретного человека. То есть знак в искусстве не указывает на существующую вещь или факт, но обязательно показывает, ведь художественные образы, будучи оформлено не существуют нигде, помимо конкретного произведения искусства, не могут быть предметом прямой референции. Они даны только в понимании, в правильном, то есть художественном восприятии произведений искусства. Только благодаря своей лингвистической форме художественные образы обладают действительностью. Другими словами, искусство является действительной формой художественного опыта.

Именно этим эпистемологическим моментом объясняется неизбежная оригинальность лингвистической формы художественного опыта. То произведение, которое создано в попытке формального подражания мы называем в лучшем случае репродукцией, в худшем — подделкой. Ведь оно создается не как лингвистическая форма восприятия художественного опыта, а только как формальное подражание, то есть является продуктом уже не художественной или поэтической, а практической деятельности. Художественный образ всегда уникален, поэтому уникальна его лингвистическая форма. В искусстве нет места подражанию. Для обозначения однотипных, практически одинаковых, произведений искусств, создание которых поставлено на поток существует даже специальный термин — китч. К предметам китча относят, например, сувенирные статуэтки или недорогие картины, выполняющие функцию элемента интерьера. Китч отличается массовостью производства, низким качеством, дешевизной, а так же полным или практически полным отсутствием художественной ценности; его так же называют псевдоискусством. Китч является отличным примером того, как отсутствие базы в виде художественного образа и пустое формальное подражание создает, однотипные предметы, похожие на произведения искусства, но ими не являющиеся.

Китч был отрицательным примером, примером того как делается не-искусство. Для большей наглядной доказательности приведем положительный пример. Так существует множество картин, объединенных одним сюжетом. Это бывают исторические, мифологические, религиозные сюжеты, в том числе заимствованные в искусстве. Например, весьма распространенным для европейского искусства является сюжет грехопадения. Так на фреске Рафаэля и полотне Тициана изображения во многом похожи: Адам и Ева изображены земными людьми, древо расположено в центре композиции, Адам слева и Ева справа, а верхняя часть тела змея антропоморфно. Так же наблюдается явное сходство стилей, что впрочем не случайно, ведь работы выполнены, соответственно, итальянским и венецианским живописцами эпохи Высокого Возрождения с разницей во времени примерно в пол-века. Однако и различия

велики. Во-первых, если Рафаэль изобразил Еву, протягивающую яблоко Адаму, то на картине Тициана она только тянется к дереву, а Адам жестом пытается остановить жену, во-вторых задний план фрески представляет собой просто золотое сияние Рая, а на Тициан изобразил небо и горный пейзаж. В-третьих фигуры не имеют портретного сходства. Этот ряд может быть продолжен. Ясно одно: даже при общности сюжета и стилевой близости, о сходстве художественных образов и тем более их лингвистических форм не может быть и речи. Помимо банальных причин вроде различия в материалах и обстоятельствах написания, мы выделили как основной фактор уникальности изображаемых художественных образов.

2.2 О СМЫСЛЕ И ЗНАЧЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Речь пойдет, конечно же, о смысле и значении не самих художественных образов, а их лингвистических форм. Кроме того, сложно не обратить внимание, что название раздела перекликается с известной статьей Готлиба Фреге. Этот философ, логик и математик оказал неоценимое влияние на современную логику и аналитическую философию, практически стоя у их истоков. Поэтому будет уместным и полезным обратиться к его статье.

Рассматривая равенство как логический и математический знак с тем, чтобы выяснить равенство чего именно он утверждает Фреге приходит к следующей мысли, что необходимо "связать с каждым знаком (именем, словесным оборотом, письменным знаком), помимо обозначаемого — его мы будем называть значением знака, — так же и то, что я назвал бы смыслом знака и в чем выражается конкретный способ задания обозначаемого"²⁶. В качестве примера можно привести следующее. Допустим, три прямые, a , b и c , пересекаются в одной точке; тогда знаки "точка пересечения прямых a и b " и "точка пересечения прямых b и c " имеют одно значение, так как это в действительности одна точка, но разный смысл, так как задают эту точку разными способами. "Связь, существующая, как правило, между знаком, его смыслом и его значением, такова что знаку соответствует определенный смысл, а этому последнему — определенное значение, тогда как одному значению (одному предмету) соответствует не единственный знак"²⁷, смысл, в общем случае, может так же иметь несколько выражений (например "точка пересечения прямых a и b " и "общая точка прямых a и b "). Однако, как уточняет Фреге, хотя это и является неким правилом, из него все же бывают исключения.

И вполне ожидаемо, что такие специфические знаки, как лингвистическая форма художественного опыта (далее будем говорить просто "произведения

²⁶ Фреге Г. О смысле и значении. // Логика и логическая семантика: сборник трудов. — М.: Изд-во «Аспект Пресс», 2000. — С. 231.

²⁷ Там же. — С. 231.

искусства"), как раз и представляют собой одно из этих исключений. Для начала выясним, что же является смыслом и значением для таких знаков, как произведения искусства. Значение — это то, к чему знак отсылает, ранее мы подробно и обстоятельно говорили о том, что произведения искусства отсылают, особым способом, к художественным образам. Значение произведения искусства — это экземплифицируемый им художественный образ. Смысл это то, в чем раскрывается конкретный способ задания значения. Ясно, что каждое произведение искусства, как и положенно всякому знаку задает свое обозначаемое одним единственным образом, с этим нет никаких сложностей. Но в правиле так же говорится, что для одного значения существует множество знаков, и для каждого смысла несколько выражений; то есть одному художественному образу соответствует несколько произведений искусства, и каждой экземплификации — несколько вариаций знака. Но мы уже показали, что произведение искусства возникает в результате создания и созерцания художественного образа и дважды получить один и тот же художественный опыт по созерцанию образов невозможно (об этом речь шла в первой главе), то и создание двух произведений на основании одного образа невозможно. То есть в искусстве не может быть двух знаков, имеющих одно значение. А если каждому значению соответствует только один знак, то и способ задания, то есть смысл, тоже всегда один.

Получается очень простая схема: один художественный образ — один способ референции — один знак. Единство этих элементов не означает их тождества, ведь они разные по своей сути. Означаемое никогда не равно знаку или способу задания. В случае с искусством, кстати, вообще ни о каком равенстве говорить не приходится, ведь совпадение по одному параметру будет означать совпадение по всем, то есть полное тождество, вплоть до неразличимости, а оно не несет в себе никакой информации, его нет. Более того, произведение искусства, как мы доказали в предыдущем разделе, единично, невозпроизводимо, а чтобы составить равенство, нужно взять его, как знак, дважды, что технически невозможно. Вот такое исключение по всем пунктам.

Что, кстати, лишний раз показывает, что искусство абсолютно не подчиняется правилам, разрабатываемым логикой для формальных систем.

Однако при признании за знаками, отсылающими к художественным образам, подобной уникальности, встает вопрос о том, как мы вообще можем их понимать. Очевидно, что изобразительное искусство связано с нашим опытом визуального восприятия вообще, а литературный жанр имеет что-то общее с речью, например — слова. Значит ли это, что смысл и значение произведений искусства оказываются детерминированы нашим повседневным опытом и что художественный образ является вариацией на тему обыденного опыта? Утвердительный ответ на этот вопрос означал бы что все те эпистемологические особенности художественного опыта при лингвистическом анализе оказываются сведены на нет, что нас не удовлетворяет. Помимо того, аргументом против является и исключительная структура отношения знак-смысл-значение, которую демонстрирует искусство.

Должен быть найден особый способ прочтения комплексных знаков в искусстве. То, что позволяет нам создать при помощи обычных слов такие тексты, которые превосходят наши научные и обыденные представления о реальности, изображают что-то новое, но при этом не менее действительное, чем уже знакомые миры. В художественном тексте слова теряют свое привычное значение, прочтение такого текста — это всегда не прямое прочтение. Особенностью произведений искусства как комплексных лингвистических знаков является их метафоричность. С помощью метафоры искусство порывает с привычной реальностью и обращает нас к реальности художественной. Так в школьных учебниках как пример метафоры часто используется строка из одного из стихотворений С. Есенина: "В саду горит костер рябины красной"; акцент делается на том, что при буквальном, прямом прочтении данное выражение вовсе не имеет смысла и значения, так как подобной картины не просто не существует в реальности как факта, но ее даже невозможно вообразить.

Однако как метафора эта строфа, а лучше — представленное ей стихотворение, отсылает нас к художественному образу, а значит имеет смысл и значение. Метафора, поскольку она не работает как референция к нехудожественной реальности, сопротивляясь прямому прочтению, всегда имеет одно единственное значение, коим является изображаемый ей художественный образ. Ф. Анкерсмит пишет, что "из-за доверия к языку наш опыт претерпевает систематические изменения и мир раскалывается на две части: на ту, которую мы видим и воспринимаем, принуждаемые языком, и на ту непостижимую реальность *как таковую*, которая опережает и превосходит мир, данный нам в языке и через язык"²⁸. То есть можно сказать, что метафора позволяет преодолеть ограниченность языка, создавая из старых слов новые смыслы. В этом — особая ценность произведений искусства. Они являются метафорами, а потому их образы, как замечает Оукшотт, хотя и могут быть объектами не поэтического воображения, все же в большей степени защищены от такого прочтения. Таким образом, реальность, изображаемая искусством, не имеет ничего общего с практическим миром. Она не подчинена привычной организации пространства и времени, в ней нет места для познания, для практической деятельности, даже категории одобрения и нравственности в ней не применимы. Художественная реальность свободна от привычных законов, и так же, благодаря метафоре, свободны от норм языка лингвистические формы художественных образов, формы, запечатлевающие опыт восприятия этой реальности.

²⁸ Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. — М.: Изд-во «Европа», 2007. — С. 7.

2.3 ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ВСЕОБЩНОСТИ

В лице метафоры мы нашли общий для всех лингвистических форм художественных образов способ их функционирования. И хотя теперь становится возможным вычленив из среди всех знаков именно произведения искусства, их единство пока остается синтетическим, то есть простой суммой. Теперь же мы хотим найти в языке искусства причину того, что произведения искусства не ориентированы на определенного потребителя и принципиально могут быть поняты каждым. Чтобы найти критерии эстетической всеобщности, то есть критерии общезначимости произведений искусства как предметов, нужно обратиться к последним как к знакам.

Как знак произведение искусства не может функционировать само по себе, оно становится подобно предложению, изъятому из контекста. Мы можем воспринимать его форму, но смысл и значение остаются сокрытыми. Первое условие понимания произведения искусства — это знание его стилевой принадлежности. "Стиль включает некоторые характерные признаки и того, что говорится, и того, как это говорится; он охватывает характерные черты и предмета, и формулировки; и содержания, и формы"²⁹. То есть неопределенное по стилю произведение не может быть корректно прочитано; например полотно, написанное в стиле абстракционизма, окажется заброшено в эпоху Ренессанса, перестало бы выполнять свои символические функции, так как тому времени этот стиль не знаком. Произведения всегда ориентированы на зрителя из будущего, а не из прошлого, потому как стиль, в котором пишется работа, всегда, пока она пишется, находится еще в процессе становления.

Если произведение понимать как отдельное предложение, то определенная стилевая общность произведений задает их тему и характер повествования. Так пейзажная живопись «повествует» о разнообразии и красоте природы, а экспрессионизм — о яркости и силе эмоций. Когда определенная

²⁹ Гудмен Н. Способы создания миров. — М.: Изд-во «Праксис», 2001. — С. 144.

школа искусства переживает пик своего развития, это означает, что ее главная тема максимально специфицирована, выработан подход и стиль сформирован. Конечно, и после этого будут создаваться произведения в том же стиле и жанре, но их содержание уже будет носить характер не открытия, а дополнения, раскрытия. Темы, обозначенные школой, уже не рассматриваются другими школами в том же аспекте, но они прочно входят в культурное наследие и оказывают влияние на формирование мировоззрения представителей будущих поколений. Искусство, таким образом, прочно вплетает художественную реальность в человеческий мир, тем самым донося ее до каждого и сохраняя. О. Уайльд пишет: "Люди научились теперь видеть туман не оттого, что бывают туманы, а оттого, что поэты и живописцы объяснили им мистическую притягательность этих погодных явлений. Туманы, вероятно, случались в Лондоне веками. <...> Но никто на них не обращал внимания и мы о них ничего не знаем. Их не существовало, пока они не были изобретены Искусством"³⁰. Этот пример показывает, как искусство расширяет горизонт мировоззрения; "Жизнь — это лучший, это единственный ученик Искусства"³¹. Таким образом, можно утверждать, что искусство универсально понятно благодаря его вкладу, который сохраняется в культуре.

Что касается вопроса о форме, то искусство раскрывает перед нами новые горизонты благодаря своей метафоричности. В речи некоторые метафоры становятся общепринятыми и уже не ощущаются нами как таковые, они прочно входят в язык, становясь привычными символами. Причем аналитические философы убеждены, что "метафора может быть понята только из перспективы употребления, а не из перспективы значения"³², то есть у метафоры нет прямого и косвенного, переносного смысла. В ней следует видеть не комбинацию из отдельных смысловых аспектов нескольких слов, а разрыв в устоявшемся языке, который по мере вхождения метафоры в язык зарастает. В качестве

³⁰ Уайльд О. Упадок лжи // Истина о масках. Эссе. — М.: Изд-во «Азбука», 2015. — С. 73.

³¹ Там же. — С. 31.

³² Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. — М.: Изд-во «Европа», 2007. — С. 67.

примера можно привести такое словосочетание, как «звездная болезнь», оно употребляется так часто, что мы понимаем его без каких-либо затруднений, а смысл его ясен и вполне однозначен. Так и искусство, изображая то, что мы никогда прежде не видели, создает новые смыслы, а не иллюстрирует уже имеющиеся, а произведения искусства становятся знаками, этот смысл выражающими.

Искусство апеллирует к уже имеющимся смыслам, только поэтому в нем есть место незаинтересованному созерцанию. Вспомним первую дефиницию прекрасного, выведенную И. Кантом в начале *Критики способности суждения*: "Вкус есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*. Предмет такого удовольствия называется *прекрасным*"³³. Таким образом, художественные произведения, благодаря своей метафоричности и уникальности представляемых смыслов, воспринимаются как прекрасные, то есть как то, что "всем нравится без [посредства] понятия"³⁴. Эстетическая всеобщность достигается за счет новизны смысла, а значит — и знака. Казалось бы, современное искусство с его рэдимэйдами и перформансами доказывает, что оригинальность формы не является обязательным условием искусства, однако это не так. Так "Велосипедное колесо" Дюшана, будучи помещенным в выставочное пространство, в новый контекст, становится метафорой, теряет свой практический смысл и приобретает художественный. Что примечательно, посетители арт галереи смотрят на это колесо без практической заинтересованности. Для языка искусства оно является новым знаком.

Другое дело, что такой знак может быть прочитан иначе. Британский философ аналитической традиции Петер Ламарк (Peter Lamarque), анализируя критерии ценности искусства, выводит бесполезность произведений как

³³ Кант И. Аналитика эстетической способности суждения. // Сочинения в шести томах. Том 5. — М.: Изд-во «Мысль», 1966. — С. 212.

³⁴ Там же. — С. 222.

показатель подлинно художественной ценности.³⁵ Он ориентируется на то, что предметы искусства ушедших эпох теряют свою практическую полезность, однако при этом сохраняют культурную ценность. Ценность помимо практической полезности — вот то, что характеризует произведения искусства. Тогда то, что предмет как знак обладает собственным смыслом, не зависящим от фактического контекста (но зависящим от стилевой принадлежности), можно выделить в качестве лингвистического критерия эстетической всеобщности, критерия, позволяющего определить произведения искусства как эстетические, то есть являющиеся формой прекрасного.

³⁵ См. подробнее: *Lamarque P. The Uselessness of Art. // Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2010, 68(3). — С. 205-214.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

"Сказать, что делает искусство, еще не значит сказать, чем искусство является; но я утверждаю, что первое — вопрос, заслуживающий основного и особого внимания»³⁶, — так Н. Гудмен формулирует основной интерес аналитической философии искусства. Вопрос «Что делает искусство?» можно понимать двояко: как вопрос о природе искусства и как вопрос о его функции. Однако для современной аналитической традиции ответ будет один: искусство делает (в обоих смыслах этого слова) восприятие художественного опыта.

Эпистемологический анализ художественного опыта позволил раскрыть вопросы о природе художественных образов, а так же о значимости преемственности в искусстве. Однако такое рассмотрение оказалось не полным. Для большей завершенности был проведен так же лингвистический анализ художественного опыта, в процессе которого были подробно рассмотрены особенности лингвистической формы художественного образа (элемента художественного опыта), а так же вопросы о его смысле и значении.

Проводя эпистемологический анализ художественного опыта, мы опирались на тот факт, что опыт возможен только в рамках определенной системы, что он ограничен языком как сферой возможного понимания. Кроме того ходе работы над второй главой выяснилось, что лингвистический анализ художественного опыта невозможно в полной мере осуществить, не имея предварительно представления об его, художественного опыта, эпистемологических основаниях. Таким образом, можно заключить, что гармонизация критериев эпистемологического и лингвистического анализа художественного опыта возможна, и более того, два этих подхода представляют собой два различных аспекта единого по сути анализа. Подобное единство укоренено в методе современной аналитической философии. Наследуя традицию логического эмпиризма, аналитическая философия пересмотрела его

³⁶ Гудмен Н. Способы создания миров. — М.: Изд-во «Праксис», 2001. — С. 186.

представления о языке и реальности, но сохранила характерную обращенность к опыту и к языку как к упорядочивающей и структуре.

Помимо того в ходе работы были выявлены и определены такие ключевые для понимания художественного опыта и искусства понятия как стиль, метафора, художественный образ и его лингвистическая форма, художественная реальность, художественная традиция, смысл и значение произведения искусства, экземплификация, символическая природа искусства и некоторые другие.

Данная работа носит предварительный характер, так как ее целью было не проведение комплексного анализа художественного опыта, а выявление такой возможности. Таким образом, тема нуждается в дальнейшей разработке. Привлечение большего количества теоретических источников и систематическое исследование искусствоведческого материала могут составить основу для более органичного и детального анализа художественного опыта в духе современной аналитической философии искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абушенко В. Л.* Традиция // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. — М.: Изд-во «Книжный Дом», 2003. — С. 1074–1075.
2. *Анкерсмит Ф. Р.* Возвышенный исторический опыт. — М.: Изд-во «Европа», 2007.
3. *Анкерсмит Ф. Р.* История и тропология: взлет и падение метафоры. — М.: Изд-во «Прогресс-Традиция», 2003.
4. *Блум Х.* Страх влияния // Страх Влияния. Карта перечитывания. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. — С. 7–132.
5. *Витгенштейн Л.* Философские исследования. — М.: Изд-во «Астрель», 2010.
6. *Витгенштейн Л.* Tractatus Logico-Philosophicus // Философские работы (часть 1). — М.: Изд-во «Гнозис», 1994. — С. 1–74.
7. *Гудмен Н.* Способы создания миров. — М.: Изд-во «Идея-Пресс», «Логос», «Праксис», 2001.
8. *Дики Дж.* Определяя искусство // Американская Философия Искусства. — Екатеринбург: Изд-во «Деловая книга», Бишкек: Изд-во «Одиссей», 1997. — С. 243—252.
9. *Кант И.* Аналитика эстетической способности суждения. // Сочинения в шести томах. Том 5. — М.: Изд-во «Мысль», 1966. — С. 203–245.
10. *Кошут Дж.* Искусство после философии / Пер. с англ. А. А. Курбановского // vcsi.ru, URL: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (дата обращения: 24.04.2016)
11. *Никоненко С. В.* Реальность, символы и анализ. — СПб.: Изд-во РХГА, 2012.
12. *Оукишотт М.* Голос поэзии в беседе человечества. // Рационализм в политике и другие статьи. — М.: Изд-во «Идея-Пресс», 2002. — С. 245–285.
13. *Рассел Б.* Факты и пропозиции. // Философия логического атомизма. — Томск: Изд-во «Водолей», 1999. — С. 3–15.

14. *Уайльд О.* Упадок лжи // Истина о масках. Эссе. — М.: Изд-во «Азбука», 2015. С. 5–48.
15. *Фреге Г.* О смысле и значении. // Логика и логическая семантика: сборник трудов. — М.: Изд-во «Аспект Пресс», 2000. — С. 230–246.
16. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. — СПб.: Академический проект, 2004.
17. *Lamarque P.* The Uselessness of Art. // Journal of Aesthetics and Art Criticism 2010, 68(3). — С. 205–214.