

ЯЗЫК ИСКУССТВА — одно из важнейших проблемных полей современной философии искусства, конституированное в контексте характерного для постмодерна радикального поворота от центральной для классической традиции проблематики творчества к актуализирующейся в современной философии искусства проблематике восприятия художественного произведения (см. Нарратив, "Смерть субъекта").

Данная парадигмальная трансформация берет свое начало от предложенной М. Дессуаром (1867—1947) «всеобщей науки об искусстве», ориентированной — в отличие от традиционной эстетики — не на анализ процесса создания произведения искусства, а на анализ «эстетических переживаний» воспринимающего его субъекта (читателя=слушателя=зрителя), которые при ближайшем рассмотрении оказываются столь же сложной и творческой процедурой.

Дессуар фиксирует поэтапный характер «эстетического переживания», выявляя в его структуре такие стадии, как «общее впечатление», результатом которого является формирование эмоциональной позиции по отношению к произведению на уровне «нравится — не нравится» (эта оценочная стадия выступает своего рода порогом, на котором, заглянув внутрь произведения, субъект решает, войти ли в него); затем восприятие «вещественного», установление особого рода отношений между субъектом и произведением искусства, в рамках которых возникает напряжение между восприятием как внешней субъект-объектной процедурой и экзистенциальным стремлением субъекта к растворению в произведении, примерке его на себя; разрешение этой ситуации в эстетическом наслаждении, выступающее в качестве финальной стадии восприятия произведения, могущее быть оценено не только как эстетический, но и как экзистенциальный результат «эстетического переживания» (Дессуар фундирует свою «всеобщую науку об искусстве» не только логикой и этнографией, но и психологией, физиологией, концепцией бессознательного).

Парадигма трактовки искусства в контексте воспринимающей субъективности системно оформляется после фундаментальной работы М.

Дюффрена «Феноменология эстетического опыта» (1953), артикулирующей онтологическое значение «чувственно-смысловой субъективности». Согласно Дюффрену, именно эстетический опыт конституирует человеческое измерение как эстетического объекта («человеческое» в вещи, ценностно-смысловую структуру объекта), так и самого человека («человеческое в человеке», экзистенциально-смысловую структуру субъекта), в силу чего «аффективное *a priori*» как единица эстетического опыта (соприкосновения субъекта и объекта в «человеческом») может быть понята как средство снятия субъект-объектной

оппозиции в отношениях человека к миру (как в практико-утилитарном, так и в когнитивно-утилитарном планах), открывая экзистенциальные возможности отношений человека и мира в режиме диалога.

Новый импульс к развитию данная парадигмальная установка получает в результате предпринятых по инициативе Адорно посмертных издания и переиздания (начиная с 1955) работ Бенямина, видевшего в понимании искусства путь не только к пониманию эпохи и истории в целом, но и к постижению человеческого мира вообще ("Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости" и — особенно — "Парижские пассажи").

Окончательное оформление новой парадигмы философии искусства, охватывающей своим рассмотрением весь эстетико-психологический комплекс отношений между автором произведения, произведением и субъектом его восприятия, связано с включением в ее основания герменевтических установок (после "Актуальности прекрасного" Гадамера с его тезисом о том, что "поэзия, даже самая малопонятная, рождается в понимании и для понимания"). Следует отметить, что в рамках самого искусства комплексное триединство автора, произведения и адресата было артикулировано гораздо раньше. Например, в "Театре" С.Моэма сын говорит актрисе, что боится входить, когда она одна в комнате: вдруг ее там нет.

Или у М. Цветаевой: "Книга должна быть исполнена читателем как соната. Знаки — ноты.

В воле читателя — осуществить или исказить". В философии искусства радикальный поворот к этой проблематике происходит окончательно во второй половине 20 в. в связи с парадигмой "смерти Автора" в постмодернизме (см. "Смерть Автора").

Именно в этом контексте — контексте восприятия художественного произведения как воспроизведения его, восприятия как своего рода творчески-герменевтической и одновременно экзистенциально-значимой процедуры — и ставится в современной философии искусства вопрос о его языке как о нахождении общего языка читателя и автора в произведении, акцентируясь не просто как актуальный, но фактически центрирующий всю проблематику современной версии философии искусства.

Стратегия разрешения проблемы Я.И. выстраивается в этих рамках в двух вариантах, которые условно могут быть обозначены (по аналогии с естественным языком) как лексический и семантико-грамматический. Если в русле первого подхода на передний план выступает вопрос о лексемах, структурно-функциональных единицах художественного текста в широком его понимании (вербальный, музыкальный, архитектурный, живописный и др.), и центральной проблемой становится проблема средств художественной выразительности (артикулируемая как проблема средств создания художественности как таковой), порождая различные варианты разрешения классической оппозиции между образной и знаковой интерпретациями природы искусства, то для семантико-грамматической постановки проблемы Я.И. акцентированной становится проблема архитектоники художественного произведения, понимаемой в предельно широком своем значении — как включающей в себя субъективность адресата произведения, в силу чего остро формулируется вопрос об экзистенциальном содержании взаимодействия между произведением искусства и субъектом его восприятия. Так, в рамках лексического подхода оформляются два альтернативных направления трактовки Я.И.: экзистенциально-образная и символическая.

Первая основывается на концепции художественного образа Г.Зедльмайера, трактующего образ как «сгущение» и «опоэтизирование»; экзистенциального опыта, который по сути своей до конца не формализуем, в силу чего как восприятие конкретного образа (в его «физиогномическом единстве»), так и понимание художественного произведения в целом (в его центрации вокруг чувственно-опоэтизированного ядра — «середины») требует не столько эстетического, сколько экзистенциального усилия: узнавания и интуитивно-целостного «первопереживания».

Альтернативная позиция в интерпретации средств создания художественности генетически восходит к «Философии символических форм» Кассирера, понимавшего под символом формальное средство интеграции и упорядочивания многообразного чувственного опыта, и в эксплицитном виде оформляется в эстетике С

Лангер, видящей в символизации специфический способ освоения действительности и понимающей в этом контексте искусство как одну из сфер реализации человеческой способности к «символотворчеству». Эта способность, однако, согласно Лангер, укоренена не столько в рафинированно интеллектуальной, сколько в чувственно-психологической сфере, а потому символизация способна зафиксировать в объективной форме даже те эмоциональные состояния и экзистенциальные переживания, которые по природе своей не относятся к дикурсивным. В этом смысле художественные символы, по Лангер, принципиально несемiotичны, ибо, в отличие от знака, несущего информацию о другом, отличном от него самом объекте, т.е. репрезентирующего иное, символы искусства, напротив, «презентативны»; в

том смысле, что презентируют сами себя, свое глубинное содержание, оказываясь самодостаточными «значимыми формами». Интерпретация художественного произведения в этом случае может быть осуществлена, согласно Лангер, с одной стороны, как логический анализ художественных символов, чья объективная форма допускает универсальную интерсубъективную аналитику, а с другой — движение в поле художественных символов может рассматриваться как понимающее проникновение за «открывающуюся»; этому пониманию объективную (а значит, и общезначащую, доступную для узнавания) форму символа — в его субъективное содержание.

Выступая средством объективации и оформления в интерсубъективных символах чувственно-субъективного психологического опыта, искусство, таким образом, дает возможность расшифровки их содержания, а значит, понимания и интериоризации. (Как сказал в свое время Л.Н. Толстой, «вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, ...передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»). Что же касается семантико-грамматической стратегии интерпретации Я.И., то она может быть обнаружена в позициях таких авторов, как

Жирар и Ф.Лаку-Лабарт (р. в 1940).

В «фундаментальной антропологии» Жирара центральная позиция отводится феномену мимесиса, регулирующему социальные ритуалы, посредством которых в обществе замещается жертвоприношение и вытесняется насилие.

По концепции Жирара, именно мимесис фундирует структуру желания как предполагающую наличие опосредующего отношения субъекта и объекта звена — создаваемой субъектом модели, которая выступает одновременно и как соперник, вождедеющий к тому же объекту, что и субъект, и — будучи произведением и объективацией его сознания — как ученик, репрезентирующий те же желания.

Миметический характер желания заключается в том, что модель «соперник — ученик» реализует себя через миметическое взаимовоплощение, основанное, с одной стороны, на идентификации («будь, как я»), а с другой — не предполагающей полного отождествления, ибо каждый остается собой («не будь мною»). В этом контексте Жирар связывает мимесис с насилием (ибо в структуре желания бытие всех его сопряженных между собой звеньев является и результатом

насилия, и насилием как таковым) и с религиозным началом (мимесис как символизирующий жертвоприношение и выступающий ритуальной рецитацией «заместительной жертвы»; фундирует любое сакральное действие, которое, в свою очередь, фундирует социальность).

Концепция Лаку-Лабарта, генетически восходя к переосмыслению «фундаментальной антропологии» Жирара, тем не менее задает самостоятельную ветвь развития семантико-грамматической стратегии в трактовке Я.И. Центрируя внимание на экзистенциальном состоянии субъекта восприятия художественного произведения («субъект в зеркале» искусства), Лаку-Лабарт анализирует его отношения с «воображаемым» (содержанием произведения), предполагающие как конструктивное, так и деструктивное воздействие «воображаемого» на субъекта: в процессе восприятия произведения искусства сознание подвергается внешнему трансформирующему воздействию, — субъект выступает не только и не столько в качестве «экзистирующего», сколько в качестве «дезистирующего», утрачивающего экзистенциальную тождественность и автохтонность экзистенциального опыта, ибо в пространстве мимесиса он встречается со своим «двоящимся двойником», тождественным и нетождественным как субъекту, так и самому себе: Я., фабульный герой, Я и фабульный герой, Я как Я, Я как фабульный герой и т.д., — отражения дробятся и множатся, задавая пространство экзистенции как принципиально мозаичное.

Плюральность нарративных (см.

Нарратив) практик оборачивается «в зеркале искусства» нестабильностью амальгамы, лишая субъекта иллюзии самотождественности как субстанциальной и инспирируя понимание ее как конституирующейся в плюральности «дезистенций». А поскольку любой экзистенции как «экзистенции отражений» предшествует «дезистенция» в отражениях, а изначальная «дезистенция» есть не что иное, как мимесис, постольку миметическая процедура выступает фундаментальной в экзистенциальном плане, а миметическая «гиперлогика» — фундаментальным ритмом (языком) бытия. Таким образом, в рамках семантико-грамматической трактовки Я.И. миметический акт выступает не только как экзистенциальное самотворчество, но и как основа любого коммуникативного творчества, ибо последнее носит миметический характер. В целом в современной версии философии искусства в фокусе значимости оказывается языковая, коммуникативная функция искусства, а процедура понимания и интериоризации содержания художественного произведения трактуется не только как модель понимания в контексте общения между автором и субъектом восприятия, но шире — как универсальная парадигма взаимопонимания, валидная в самых различных коммуникативных средах.

Это оказывается особенно значимым в контексте игры-Play, где изначальная недосказанность, отсутствие исходно заданных правил и загодя оговоренных перспектив ставит человека лицом к лицу с миром возможного, инспирируя

конструирование им собственного Я и Я другого в различных экзистенциальных контекстах, создание — на основе тех отблесков, которые они отбрасывают друг на друга, — ситуативного языка недосказанности как средства общения и понимания, раскрывая собственный коммуникативный и экзистенциальный потенциал.

М.А. Можейко