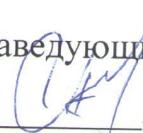


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет культурологии и социально-культурной деятельности
Кафедра менеджмента социально-культурной деятельности

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 А. В. Макаревич

« 29 » 05 2024 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 Н. Е. Шелупенко

« 27 » 06 2024 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
«МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ФЕНОМЕНА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ»

по специальности углубленного высшего образования
(магистратура)

7-06-0215-03 Арт-менеджмент

Составитель:

И.В. Морозов профессор кафедры менеджмента социально-культурной деятельности, доктор культурологии, профессор;

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета культурологии и социально-культурной деятельности

« 27 » 06 2024 г., протокол № 10

Минск 2024

Рецензенты:

Начальник учебного центра развития высшего образования ГУО «Республиканский институт высшей школы», кандидат культурологии, доцент Е.Г.Коваленя;

Шелупенко Е.Н., кандидат культурологии, декан факультета культурологии и социально-культурной деятельности

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
Конспект лекций	8
ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	21
Тематика, вопросы и литература к практическим занятиям.....	22
РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	30
Итоговые практические занятия: содержание, выполняемые задания, литература.	31
ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	34
Учебно-методическая карта учебной дисциплины.....	35
Основная литература.....	36
Дополнительная литература.....	38
Хрестоматийный материал.....	39

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Современная картина мира существенно и интенсивно изменяется под воздействием кардинальной смены парадигмы практически во всех сферах науки, искусства, религии. Даже в естествознании, математике, физике новые открытия продемонстрировали, что мироздание и в том числе бытие человека обнаруживают неожиданные явления, которые уже не укладываются в, казалось бы, безупречные представления, достигнутые классической наукой. В этой связи сформировалась новая гносеология, относящаяся в науке постклассической и признающая порочность догматичного позитивизма и структурализма. То есть настаивающая, что в бытии человека и тем более в его духовном проявлении нет и не может быть окончательных выводов, аксиом, истин.

Иными словами, обращаясь с исследовательской целью на явления художественной культуры, следует априори принимать их феноменологический характер. На этой мировоззренческой позиции произошел эпохальный переход искусства, культуры в целом от концепта модернизма к концепту постмодернизма, затем постпостмодернизма, а ныне метамодернизма. В их основе лежит убеждение, что художественная мысль не может быть однозначно структурирована и свестись к некой типологии.

Еще одно принципиальное положение сегодня обуславливает всякое изучение феноменов художественной культуры: синтез гуманитарных наук. Его составляют науки и теоретические концепции также возникшие в последнее время как ответ на стремления углубленного изучения, понимания, объяснения феноменальных закономерностей творчества, художественной культуры. К таковым прежде всего относятся философская антропология, компаративное искусствоведение, семиотика и семиология, аналитическая лингвистика, герменевтика.

Совместно они существенно расширяют диапазон исследовательский традиционных наук: эстетики, искусствоведения и даже фундаментальной и прикладной культурологии. А в итоге дают возможность и подвигают к реализации инновационных подходов в исследовании достижений художественной культуры, всевозможных артефактов и произведений.

При этом делается закономерный акцент на выяснение глубинных, феноменологических смыслов и образов, порождаемых творчеством художника, что, в свою очередь, объясняет необходимость развития соответствующего методологического аппарата.

Это обстоятельство стало принципиальной причиной разработки и внедрения и учебной дисциплины **«Методология анализа феномена художественной культуры»**. Ее преподавание магистрантам актуально с целью приобщения их к актуальным и перспективным направлениям и методам понимания и интерпретации всевозможных явлений художественной культуры, в том числе в контексте социально-культурной деятельности, арт-проектирования и межкультурного общения и сотрудничества.

Цель учебной дисциплины «Методология анализа феномена художественной культуры» - познакомить магистрантов с современными воззрениями на проблему понимания и интерпретации достояний и произведений художественной культуры с позиций актуального воззрения на их природу и сущность.

Задачи настоящей учебной дисциплины:

- получение знаний о современных тенденциях развития художественной аналитики и критики.
- ознакомление с наиболее плодотворными и перспективными принципами и методами анализа феноменов художественной культуры.
- развитие устойчивого познавательного интереса к целенаправленной аналитической работе;

- овладения эффективными и рациональными приемами и способами рассмотрения артефактов в контексте эволюции художественной культуры;
- изучение научной, учебной, учебно-методической литературы, касающейся содержания учебной дисциплины, а также закрепление материала путем выполнения практических заданий и тестов;
- выработка мотиваций на повышение эффективности творческой и исследовательской деятельности на всех ее структурных этапах;
- стимулирование самосовершенствования специалистов, повышение их общей культуры, эрудиции и навыков в контексте индивидуального и коллективного творчества.

В ходе преподавания дисциплины используются эффективные образовательные технологии, содействующие развитию конструктивного критического мышления. А также обогащению опыта формирования, использования и развития методического инструментария преподавания и усвоения запланированных навыков посредством проблемного обучения, дискуссий, ролевых игр и т.д.

Учебным планом на изучение учебной дисциплины **«Методология анализа феномена художественной культуры»** - учебных часа, включая 10 часов лекционных, 18 часов практических занятий.

Итоговая оценка знаний магистрантов осуществляется поэтапно, включая выполнение практических заданий, опрос, дискуссионное обсуждение и другие формы контроля по конкретным темам учебной дисциплины.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

Тема 1. Феномен информации, смысла, мысли, образа и их воплощение в художественной культуре

Современная проблематика смысла, «понимания» в художественной культуре обострилась с общим ее кризисом гуманистики, где до сего явно преобладали принципы рационализма, системотехники, позитивизма, структурализма. В конце концов, их результаты и амбиции были поставлены под сомнение, а затем подверглись всесторонней критике. Пересмотру подверглись практически все положения и аксиомы классической науки. Новую трактовку получили явления, благодаря чему, в частности, информация стала рассматриваться как отраженное разнообразие, способное исчисляться математически. В свою очередь, это послужило возникновению информационного подхода в изучении художественных произведений.

Тем не менее наибольший гносеологический эффект был получен при акцентировании смысла, прагматики информационного содержания. В этой связи важно определить непосредственно со «смыслом», который можно понимать как модус отраженного (наблюдаемого, слышимого) изменения некоего предмета-явления, условия-состояния. Исходя из этого, можно обозначить «квант смысла», из последовательной семантической связи которых складывается определенная мысль, фраза, текст. С позиций синергетики в нем всегда обнаруживается диалектический эффект бытия-становления, константы-развития, что распространяется на понимание смыслов творчества, феноменов культуры, жизни в целом.

Это принципиальное обстоятельство обязывает разбираться в особенностях мысли и чувства, в выявлении в них положительные и негативные значения, разнохарактерные интенции. Так наши чувства обладают какой-то характерной простотой, если их сравнивать с тем, что может быть названо биполярностью мысли. К тому же чувства несут на себе

особую печать интимности по сравнению с тем, что можно назвать публичностью мысли. Так что при рассматривании и интерпретации феноменов художественной культуры необходимо учитывать оба эти «канала» восприятия осмысленно-чувственной информации.

Тема 2. Онтология и феноменология языка

Всякое понимание и интерпретация смыслов, в том числе, естественно, и художественных заставляет разобратся в онтологии и особенностях использования языков всех видов, поскольку они есть основа и средства всякого смысловыражения. Основные здесь языки – вербальный (живая речь, голосовая артикуляция) и невербальный (мимика, жесты). Понятно, что именно они определяют межличностное общение, а также обеспечивается жизнь произведений устно-письменного творчества – литературы, песенного, драматургического.

Однако у каждого искусства имеется свой специфический язык, выражения на котором точно и полно не переводится на язык вербальный, словесно-понятийный, что закономерно породило несколько концепций этого феномена.

Одна из них - теория лингвистической относительности (Э. Сепир, Б. Ли Уорф) исходит из активного бытия всякого языка. Его зависимости от самобытности мышления его носителей и одновременно имманентной детерминации формы и содержания духовной деятельности, житнетворчества. Поэтому «реальный мир» в значительной степени бессознательно строится на основании языковых норм, обитателей и творцов этого мира. Он предстает перед нами как калейдоскопический поток впечатлений, который должен быть организован нашим сознанием, а это значит, в основном – языковой системой, хранящейся в нашем сознании. То есть неким фундаментальным феноменом, на котором только и мышление, понимание и, следовательно, герменевтический опыт.

В то же время следует апеллировать и к лингвистической абсолютности – универсальным и всеобщим закономерностям грамматики и стилистики художественных текстов.

В этой связи должен быть сделан вывод относительно всякой коммуникации: язык предшествует человеку и даже учреждает его как такового, поэтому не человек говорит на том или ином языке, но язык «проговаривает» человека (У. Эко).

Многообразие языков, их «специализация» – непрекращающееся уточнение, выяснение отношений людей к вещам, друг к другу (Л. Витгенштейн). Каждая форма подобного уточнения имеет в истоке-исходе свою собственную «языковую силу», целокупность которых образует силовое поле – «лингвистическую картину мира». Следовательно, среди естественных языков нет истинных – ложных, лучших – худших. Более того, все они ближайšie родственники, выказывающие комплекс общих сущностных качеств. А именно: инвариантность происхождения-развития, диалогичность, стабильность, избыточность, незавершенность, неформализуемость.

Тема 3. Герменевтика (текстология) художественных произведений как актуальная методология понимания и интерпретации и их содержания

Художественное произведение как лингвистический феномен, как текст может быть исследоваться с позиций адекватной методологии. И она, востребованная актуальными запросами философской антропологией, фундаментальной культурологии – это герменевтика, парадигма-концепция истолкования текстов различной природы и специфики.

Текстологическая направленность герменевтики и положения лингвистической абсолютности позволяет метафорически трактовать всякую мысль-фразу в качестве пути, имеющего свои выразительные атрибуты-начало, конец, направление, цель. Исходя из их трактовки в том или ином художественном тексте, задается и понимается его смысл, значимость и предназначение. При этом необходимо осознавать и учитывать, что понимание и интерпретация одного и того же текста будет различной со сменой реальной личностной и социокультурной ситуацией, с эпохальной изменением картины мира, приоритетных вкусов и предпочтений. Поэтому

предельно закономерен «конфликт интерпретаций» (П. Рикер), что только обогащает обнаруженный смысл феноменов художественной культуры.

Текстология. Контекст. В целом возможности семантической комбинаторики-импровизации в искусстве принципиально расширяются благодаря именно контекстуальности любого художественного текста. В этой связи одна и та же лексема приобретает особую семантическую нагрузку в целокупном тексте. Таков феномен нашего средового видения, контекстуальности мировосприятия.

Контекстом задается семантическая полнота выражения, обнаруживается в нем целое, которое имеет начало, середину и конец. Если даже между ними и нельзя провести четкую границу, все равно текст будет полным, то есть будет обладать композиционным единством произведения, при котором интерпретация частей подчинена интерпретации целого. И только в контексте целокупного выражения возбуждается герменевтический интерес, поскольку приобретают в нем сущностные качества и обилие нюансов.

Герменевтический круг. «Живое слово» дает жизнь тексту в диалектике части-целого: целое должно быть понятно в понимании его индивидуальных частей, а индивидуальности – в значении целого, ибо единичное уже содержит в себе целое. Общее, окончательное понимание

текста как бы конструируется в ходе курсорного чтения из множества сменяющих друг друга гипотез о понимании целого. Каждая последующая гипотеза влияет на содержание уже «пройденных» частей. Всякий раз происходит своеобразное уточнение-переосмысление уже понятого посредством возвращения к нему, но уже в ином, расширенном обогащенном контексте. Подобная «циркуляция» акта понимания именуется «герменевтическим кругом» (П. Рикер). Для понимания банальных текстов зачастую хватает одного краткосрочного витка, чтобы составить полное представление, потерять интерес, утратить позыв к дополнительному вхождению в герменевтическую спираль. Иные тексты сродни глубокомысленным трактатам, многосюжетным драмам.

Сюжет. Если в произведении изобразительного искусства сюжет – предмет изображения, то в зодчестве, как и литературном, сценическом, кинематографическом произведениях, – последовательность-связь событий. То есть текст, имеющий фабулу (лат. *fābula* – «рассказ, предание»), или сюжетную основу. Она, в свою очередь, разворачивается одной, несколькими сюжетными линиями, связующими действующие лица-события художественного представления. Поэтому художественно полноценным, по крайней мере, интересным, увлекательным, познавательным текстом будет при достаточно «извилистой» сюжетной линейности, при сложности предъявляемой последовательности событий, а также непосредственно от их разнообразия, яркости, контрастности.

Мотив. Как и в словесно-литературном, музыкальном произведении, в изобразительном искусстве, в зодческом тексте тема (греч. *thema* – «установленное», «то, что положено в основу») – его предмет, основное содержание-существо или семантически связанное установление лексем-образов, составляющих основу целостного выражения.

Естественно, у сложных художественных текстов наблюдается многотемье, которое все же способно объединится общей тематикой. Как бы то ни было, достаточно очевидно, что выбор некоего мотива обусловлен

решаемой проблематикой, которая тесно связана с идеей, концепцией художественного феномена. На этой же основе судят об авторском замысле и творческой мотивации, обуславливающей и выбор темы-идеи, и яркость-экспрессивность ее претворения.

Авторская мотивация может быть внутренней – как кредо-убеждение и внешней – как задание-заказ, прежде всего социальный – идеологический, политический, религиозный.

В любом случае феномен мотивации дополнительно указывает на то, что

герменевтический опыт осуществляется не на структурно-формальном уровне анализа, в усмотрении семантики в художественном творении.

Стилистика. Поэтика. Удручающая скука, а то и протрация-апатия, охватывающие нас при общении с иными «произведениями» искусства – отнюдь не следствие скудости его языка, а плод косноязычия собственно автора, а также не готовности к тому интерпретатора, что может быть опосредствовано несвободой – довлеющей системой доминирующих норм, ценностей, стереотипов. Чем убедительнее что-либо выражается, тем более доходчивым и естественным кажется уникальное-неповторимое.

Содержательно перманентная ситуативность обуславливает недосказанность в качестве самобытного средства-условия коммуникации, понимания-интерпретации. Это обстоятельство заставляет обозначать-решать художественные проблемы посредством целенаправленной комбинаторики средств образно-знаковой выразительности, не отрекаясь от аксиомы, что даже самая непонятная ситуация в интерпретации феноменов художественной культуры «рождается в понимании и для понимания» (Г.-Г. Гадамер). В том числе и понимания, что мы обречены на бесконечное блуждание в чаще коннотаций, вызванных архетипическим зовом бытия. А они столь же бесконечны в своих проявлениях-интерпретациях. В этой связи наиболее плодотворной «наукой-методологией» о языке, то есть и для герменевтического опыта, становится поэтика.

С ее позиций художественный текст не стремится все объяснить-представить в открытом, «голом» виде, обозначая лишь то, что есть, или что было, или же что будет». Напротив, он предполагает-изыскивает пути к сокрытости, полисемантической выразенности, поскольку – к увеличению в нем заложены не столько ответы, сколько мотивация к дополнительному творческому вопрошанию. Воображение подсказывает: где-то в недрах текста присутствует некий потаенный смысл, тут же ускользающий, как только ему придается какая-нибудь форма определенности. Мы с воодушевлением, трепетом предвкушаем открытия в «сфере умолчания», содержащей и то, о чем, возможно, не знает сам автор, и то, что он знает, но сознательно умалчивает [131], что, кстати, лишь возбуждает любопытство, подвигает более глубокое проникновение в художественный феномен, в его поэтику (лат. *ars poëtica* – «искусство творения»).

Художественный парадокс поэтического умолчания-сокрытия состоит в том, что текстологическая глубина не находится в обратной зависимости с внешней простотой-лапидарностью произведений. Нередко в простоте выражения мерцает больше потаенного смысла, нежели в громоздкости, формальной переусложненности и вычурности. Можно говорить без конца, но так ничего интересного и не вымолвить, но можно молчать или обойтись несколькими репликами, а сообщить многое.

Одним из поэтических средств, с помощью которого автор как бы подталкивает «достойную мысль», ненавязчиво подсказывает ее, служит, как ни странно, повтор (от древнего корня «тор» – торение, расчистка, прокладка маршрута).

Возможны различные вариации повтора: от полной аналогии-идентичности повторяющегося, дублирования, основанного на сходстве-одинаковости, до подвижной изменчивости, когда последующая часть выражения содержит лишь признаки уже сказанного – своеобразный «динамический инвариант» в качестве перманентного намека.

Нередко в намеке звучит ирония – тот же намек на нечто хорошо

известное, но интерпретируемое своеобразно-неожиданно, с подчеркнuto иной интонацией, нежели более раннее толкование.

Метафора (греч. *metaphora* – «перенесение») – перенесение-присвоение свойств одного предмета-явления другим на основании формально внешнего признака-сходства.

Аллегория как иносказание характеризуется односмысловой определенностью, которая посредством намека-обозначения неких важных свойств, то есть использованием знаков индексов-признаков подводит к своему пониманию.

Однозначность аллегории и конкретность метафоры указывают на данность, за которой нет ничего иного. Они вполне «уживаются» в прозаических выражениях, даже в научной терминологии, делая их более выразительными. Но вот о поэтике художественного или тем более высокохудожественного текста можно говорить лишь в том случае, если он не исчерпывается «этим» значением, но является «откровением иного» (М. Хайдеггер), то есть служит приращению смысла и провокатором множества интерпретаций. Словом, символично.

Символ – необходимое условие абстрактного, ассоциативного мышления человека, «символического животного» (Э. Кассирер).

Целокупность символических смыслов составляет идею, которая нередко «спрятана внутрь формы, как плодовая косточка».

Тема 4. Архетипическая и стереотипическая основы художественного образа и текста

Важнейшим положительным фактором для более глубокой и обстоятельной трактовки феноменов художественной культуры, как и

культуры в целом стало открытие и включение в научный дискурс таких явлений-понятий, как «архетип» и «стереотип».

Архетип отличается своей врожденностью, то есть универсальностью и всеобщностью, накопленной в «осадке коллективного бессознательного» (К.Г.Юнг) за все поколения человека мыслящего. При этом считается, что их набор в нашем бессознательном уже сложился. Так что творчество, искусство зиждется не на отыскании новых, но на самобытном, у каждого достойного художника уникальном воплощении, оригинальной интерпретации «вечных» образов и тем.

Стереотип – образы-смыслы приобретенные, «навязанные» сообществом в соответствии с актуальными ценностями и предпочтениями.

Самобытная художественная интерпретация архетипов и стереотипов отличает различные эпохи и культуры, что позволяет проводить компаративный анализ феноменов художественной культуры, в частности западной и восточной.

Так, западная художественная культура воспитана преимущественно альтернативным мировосприятием, полюсной, «альтернативной» философией, изначально поставившей себя перед непримиримым выбором первичности мироздания – материи или духа. Здесь, культивируя стратегию противопоставления, – объектно-субъектные, деятельностные взаимоотношения, в соответствии с которыми поспешили разделить природу на «первую» и «вторую», рукотворную, априори превосходящую все былое до нее и, тем более, не затронутое деятельностью человека. И эта альтернативность имманентно настраивает на поиск истины-убежденности, на укрощение неопределенности возможностей посредством позитивной аналитики-аксиоматики, упорного поиска идеала, порядка-ордера, закономерностей, норм-образцов, исчисляемой системы пропорций, нахождения подобающего Места всему и вся. Иначе говоря, борьбу, где необходимо искать и не сдаваться.

Восточное мировосприятие, напротив, не «выискивает», не анализирует, не налаживает переменами, а живет ими, принимая за чувственную первожданность бытия.

Восточное искусство – единая континуальная телодуховность: здесь нет «лучших» и «худших» Мест, градаций на главное и второстепенное; все есть одновременно причина и следствие, форма и содержание. Нет нужды акцентировать Переходы: ими пронизано все, а их плавность только подчеркивает всеобщность перетекающих связностей, где нет и быть не может разлада и разлома.

Восточная ментальность, мироощущение зиждется на добровольном «подчинении» Природе-Естеству, растворении в нем, отрицающем даже повод к конфликту. Таким образом, хотя закон-мифологема органического зарождения-роста-произрастания универсальна – архетипична.

В западной интерпретации мир мыслится как нечто раз и навсегда данное и определенно пребывающее. Здесь главенствуют концепт-образ исходного Творца-творения и, следовательно, эсхатологические мотивы. Здесь перманентно самолюбие тешится идеей неизбежного прогресса. В итоге художественная культура экстравертивна.

Для Востока, напротив, экстравертивно целеустремленная жизнь лишена содержания. Ибо она постоянно куда-то спешит-стремится, следовательно, что-то обязательно упускает. «Бесцельная» жизнь не торопится, и человек имеет возможность внимательно поворачиваться к миру, постигая все немаловажные «мелочи жизни», открывая естественный ход событий и не боясь заплутать на Пути. Даосская мысль ничего не творит заново и никогда не «заставляет», но все «растит». Отсюда убежденность-вера, что мир-бытие – безначальноконечный Путь-Дао, само движение по которому есть высшее благо-наслаждение. Нет ничего нового, а старое не стареет. Но есть новые впечатления, причем повсеместно, и нет нужды искать их в неведомом пространственно-временном «далеке».

Эти принципиальные особенности помогают понять роль в творчестве природного и традиционалистского фактора.

Восток всячески выказывает свое расположение природным проявлениям, видя в них отнюдь не силу-мощь, но существо, требующее трепетную осторожность и заботу, что наилучшим образом явствует из традиционной в стиле сумие («бережная кисть»), основанной на эскизной, экспрессивной манере одного нежного прикосновения и предельно скромной гамме форм и цветов.

Итак, компаративная практика герменевтики позволяет сопоставить не только отдельные тексты, но и стилистику смысловыражения самобытных культур. И таким образом заключить, что на Западе художественное смысловыражение пространственное. А также «героическое» – деятельностное, преисполненное идеей позитивного преобразования мира.

Восточная художественная картина мира согласуется с нравственным принципом добродетели как недеяния («у-вэй»), что априори предполагает безнасильственную гармонию с Естеством.

Тема 5. Семиотическая основа художественного произведения

Принципиальное значение для анализа феноменов художественной культуры имеет и возникновение, развития семиотики, (от греч. semeion — знак, признак), наука, исследующая способы передачи информации, свойства знаков и знаковых систем в человеческом обществе (главным образом естественные и искусственные языки, а также некоторые явления культуры, системы мифа, ритуала), природе (коммуникация в мире животных) или в самом человеке (зрительное и слуховое восприятие и др.).

Поскольку все, что воспринимается и понимается человеком, происходит с помощью знаков, виртуальных средств передачи семантической информации.

В поле зрения С. находятся естественные и искусственные языки (в том числе язык научной теории, "языки" кино, театра, музыки), все типы визуальных знаковых систем (от дорожных знаков до живописи), разнообразные системы сигнализации в природе и обществе. Границы С. подвижны, она является пограничной дисциплиной и объединяет различные подходы.

В семиотики в соответствии со спецификой кодирования информации выделяются несколько типов знаков: иконические (изображения), индексы (признаки), символы.

Наиболее сложные для выражения и понимания являются символы в силу их сложной семантической структуры, а главное, в практически неограниченном ряду коннотаций, что и делает произведения «высокого» искусства таковыми, позволяющими им переживать века.

Более того знаковый феномен средств выразительности проявляется во всех феноменах художественной культуры. В этом магия и мистика артикулированного и письменного слова, мимики и жеста, звука и ритма, графических, живописных, скульптурных, архитектурных композиций.

В результате особого внимания к семиотике, в качестве признания ее заслуг и значения перед исследованиями художественных феноменов сформировалось понятие «семиотическая культура», характеризующее культуру с точки зрения ее знаковости, специфических характеристик процессов означения и понимания (интерпретации) культурно значимой информации, закреплённой в культурных текстах, а также существования, применения и изменения знаковых систем (языков культуры). Семиотическая культура включает в себя весь комплекс знаковых систем (вербальных, жестовых, иконических, образных, формализованных) и культурных текстов,

произведенных с их помощью в контексте данной культуры и ее художественного проявления.

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

ТЕМАТИКА, ВОПРОСЫ И ЛИТЕРАТУРА К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ

Тема 1. Феномен информации, смысла, мысли, образа и их воплощение в художественной культуре

Современная проблематика смысла, «понимания понимания» в художественной культуре. Сущность и функция информации. Понятие смысла. Природа, сущность и формула смысловыражения. Универсальная ситуация человеческого бытия и структура понимания. Синергетика смысла-мысли: бытие-становление. Квант смысла-мысли. Смысл, значение и значимость. Этимология «смысла» и «мысли». Смысл творчества, жизни, культуры.

Вопросы к семинару:

1. Современная трактовка «информации»: ее функции в жизнедеятельности.
2. Недостаток, переизбыток информационного потока и особенности восприятия художественного произведения.
3. Актуальность поиска смысла в гуманитарных исследованиях и художественной культуре.
4. Этимология и сущность понятий «смысл», «мысль», «образ».
5. Квант смысла-мысли.

Литература

- 1 Банфи, А. Философия искусства / А. Банфи. – М.: Искусство, 1989. – 383 с.

- 2 Бердяев, Н.А. Кризис творчества / Н.А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – 510 с.
- 3 Бондарко, А.В. Грамматическое значение и смысл / А.В. Бондарко. – Л., 1978. – 175 с.
- 4 Васильев, С.А. Синтез смысла при создании и понимании текста: Философские проблемы / С.А. Васильев. – Киев: Наук. думка, 1988. – 240 с.
- 5 Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. – М. : Издательский центр «Академия», 1995. — 300 с.
- 6 Дубровский, Д.И. Информация, сознание, мозг / Д.И. Дубровский. – М. : Высш. шк., 1980. – 286 с.
- 7 Кузнецов, В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание / В.Г. Кузнецов. – М.: Изд. МГУ, 1991. – 280 с.
- 8 Леонтьев, Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / Д.А. Леонтьев. — 3-е изд., доп. — М.: Смысл, 2007. — 511 с.
- 9 Сергеев, Д.В. Онтология культурного смысла / Д.В. Сергеев. – Новосибирск: Наука, 2009. — 167 с.
- 10 Тэн, И. Философия искусства / И. Тэн. – М.: Изобр. искусство, 1978. – 336 с.
- 11 Фреге, Г. Смысл и значение. — В кн.: Г. Фреге // Избранные работы — М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. — 128 с.
- 12 Фуко, М. Слова и вещи / М. Фуко. – СПб, 1994.

Тема 2. Онтология и феноменология языка

Современная трактовка природы и предназначения языков и текстов. Теория лингвистической относительности. Лингвистическая абсолютность. Универсальные начала и исконная естественность языков. Принципиальная

общность и взаимодополняющая роль языков (вербальных, невербальных, языков искусств).

Вопросы к семинару:

1. Сущность и природа языка.
2. Феномен языковой картины мира.
3. Естественность и универсальность языков.
4. Виды языков, их взаимодействие в творческом процессе.

Литература

- 1 Банфи, А. Философия искусства / А. Банфи. – М.: Искусство, 1989. – 383 с.
- 2 Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М., 1995. – 288 с.
- 3 Кузнецов, В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание / В.Г. Кузнецов. – М.: Изд. МГУ, 1991. – 280 с.
- 4 Кукушкина, Е.И. Познание, язык, культура / Е.И. Кукушкина. – М.: Наука, 1984. – 256 с.
- 5 Морозов И.В. Таинственный путь Гермеса / И.В. Морозов. - Минск, Университетское, 1994. – 289 с.
- 6 Морозов, И.В. Основы культурологии. Архетипы культуры / И.М. Морозов. - Минск: ТетраСистем, 2001. - 608с.
- 7 Морозов, И.В. Герменевтика зодчества / И.В. Морозов. - Минск: Стринко, 2009. - 352с.
- 8 Панов, Е.Н. Знаки. Символы. Языки / Е.Н. Панов. – М.: Знание, 1983. – 247 с.
- 9 Потебня, А.А. Мысль и язык / А.А. Потебня. – Москва : Издательство Юрайт, 2019. — 238 с.

Тема 3. Герменевтика (текстология) художественных произведений как актуальная методология понимания и интерпретации и их содержания

Художественное произведение как текст и предмет герменевтики. Сущность герменевтики художественных произведений. Текстологическая природа и сущность художественного произведения. Грамматика и стилистика художественного текста. Мифологема «места», «перехода», «пути» и их семантическая универсальность и индивидуальность трактовки в миропонимании и художественном творчестве личностей, этносов, культур.

Вопросы к семинару:

1. Феномен текста.
2. Современная герменевтика – сущность, предназначение, актуальность как продуктивной методологии исследования артефактов.
3. Универсальная грамматика и стилистика художественных текстов.
4. Текст как путь мысли.
5. Феномен контекста.

Литература

- 1 Банфи, А. Философия искусства / А. Банфи. – М.: Искусство, 1989. – 383 с.
- 2 Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М., 1995. – 288 с.
- 3 Васильев, С.А. Синтез смысла при создании и понимании текста: Философские проблемы / С.А. Васильев. — Киев: Наук.думка, 1988. — 240 с.
- 4 Вельфлин, Г. Истолкование искусства / Г. Вельфин. – Пер. с нем. А.А. Франковского — М.: В.Шевчук, 2009. — 290 с.

- 5 Лихачев, Д.С. Текстология / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1983. – 639 с.
- 6 Морозов, И.В. Таинственный путь Гермеса / И.В. Морозов. – Минск, Университетское, 1994. 289 с.
- 7 Морозов, И.В. Основы культурологии. Архетипы культуры / И.В. Морозов. – Минск: ТетраСистем, 2001. – 608с.
- 8 Морозов, И.В. Герменевтика зодчества / И.В. Морозов. – Минск: Стринко, 2009. – 352с.
- 9 Морозов И.В. Пути-уроки нашей культуры / И.В. Морозов. – Минск, БГУ, 2012. – 430с.
- 10 Рикер, П. Герменевтика. Этика. Политика / П. Рикер. – М.: КАМИ, 1995. – 160 с.
- 11 Рикер, П. Конфликт интерпретаций / П. Рикер. – М.: Медиум, 1995. – 415 с.
- 12 Рикер, П. Существование и герменевтика / П. Рикер // Феномен человека. – М.: Высш. школа, 1993. – 349 с.
- 13 Фуко, М. Герменевтика субъекта / М. Фуко // Социо-Логос. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.

Тема 4. Архетипическая и стереотипическая основы художественного образа и текста

Природа и предназначение архетипов в формировании и интерпретации художественного текста. Универсальность и всеобщность архетипической картины мира. Принципиальные архетипические темы и образы. Феномен стереотипов их особенности и значение в формировании и интерпретации художественных произведений. Достоинства и ущербность стереотипов в художественном творчестве.

Вопросы к семинару:

1. Феномен архетипов: определение, происхождение, познавательный возможности.
2. Многообразие художественной интерпретации архетипических образов и тем.
3. Феномен стереотипа: определение, происхождение, особенности трактовки в художественной культуре.

Литература

- 1 Бердяев, Н.А. Кризис творчества / Н.А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – 510 с.
- 2 Вельфлин, Г. Истолкование искусства / Г. Вельфин. – Пер. с нем. А.А. Франковского — М.: В.Шевчук, 2009. — 290 с.
- 3 Морозов И.В. Таинственный путь Гермеса / И.В. Морозов. - Минск, Университетское, 1994. 289 с.
- 4 Морозов, И.В. Основы культурологии. Архетипы культуры / И.В. Морозов. - Минск: ТетраСистем, 2001. - 608с.
- 5 Морозов, И.В. Герменевтика зодчества / И.В. Морозов. - Минск: Стринко, 2009. - 352с.
- 6 Морозов, И.В. Пути-уроки нашей культуры / И.В. Морозов. – Минск, БГУ, 2012. – 430с.
- 7 Сергеев, Д.В. Онтология культурного смысла / Д.В. Сергеев. Новосибирск: Наука, 2009. — 167 с.
- 8 Юнг, К.Г. Архетипы и символ / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 288 с.
- 9 Юнг, К.Г. О психологии восточных религий и философий / К.Г. Юнг. – М.: Медиум, 1994. – 254 с.

Тема 5. Семиотическая основа художественного произведения и методология семиотического анализа арт-проектов

Сущность и предназначение знаков в понимании и интерпретации художественных произведений. Закономерность возникновения и развития семиотики. Разновидности знаков и их выразительные возможности. Знаковая структура художественного произведения. Знаковый феномен художественных средств выразительности и магия артикулированного и письменного слова, мимики и жеста, звука и ритма, графических, живописных, скульптурных, архитектурных композиций.

Вопросы к семинару:

1. Семиотика как наука о знаках: зарождение и основные положения.
2. Происхождение, сущность и предназначение знаков в понимании, интерпретации художестве
3. Виды знаков и художественные достоинства.
4. Знаковые средства выразительности в различных видах художественного творчества.

Литература

- 1 Барт, Р. Избранные работы. Семиотика / Р. Барт. – М.: Поэтика, 1989. – 616 с.

- 2 Басин, Е.Я. Семантическая философия искусства / Е.Я. Басин. – М.: Российская акад. наук, Ин-т философии, Акад. гуманитар. исслед. – 4-е изд., доп., 2012. – 216 с.
- 3 Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. – М.: Искусство, 1994.
- 4 Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бордийяр. – М., 1995. – 288 с.
- 5 Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистичное искусство / А.Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
- 6 Морозов, И.В. Таинственный путь Гермеса / И.В. Морозов. - Минск, Университетское, 1994. 289 с.
- 7 Морозов, И.В. Основы культурологии. Архетипы культуры / И.В. Морозов. - Минск: ТетраСистем, 2001. - 608с.
- 8 Морозов, И.В. Герменевтика зодчества / И.В. Морозов. - Минск: Стринко, 2009. - 352с.
- 9 Морозов, И.В. Пути-уроки нашей культуры / И.В. Морозов. – Минск, БГУ, 2012. – 430с.
- 10 Панов, Е.Н. Знаки. Символы. Языки / Е.Н. Панов. – М.: Знание, 1983. – 247 с.
- 11 Рубцов, Н.И. Символ в искусстве и жизни / Н.И. Рубцов. – М.: Наука, 1991. – 198 с.
- 12 Чертов, Л.Ф. Знаковость / Л.Ф. Чертов. – СПб.: Изд. СПбУ, 1993. – 379 с.
- 13 Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – Петрополис, 1998. – 432 с.
- 14 Юнг, К.Г. Архетипы и символ / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 288 с.
- 15 Юнг, К.Г. О психологии восточных религий и философий / К.Г. Юнг. – М.: Медиум, 1994. – 254 с.
- 16 Юнг, К.Г. Психология и поэтическое творчество / К.Г. Юнг // Самосознание европейской культуры. – М.: Политиздат, 1991. – 365 с.

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Итоговые практические занятия: содержание, выполняемые задания, литература

Содержание итоговых практических (семинарских) состоит в совместной дискуссионной формулировке контент-анализа выбранного самостоятельно или по заданию преподавателя конкретного художественного произведения (события, текста).

Основные положения, которые должны быть отражены в анализ-контентах.

1. Определение основных смыслов заложенных в рассматриваемых художественных текстах.
2. Характеристика используемого языка (языков).
3. Выявление архетипических и стереотипических образов и тем и оригинальности их авторской интерпретации.
4. Обнаружение знаковых смыслов, разнообразия использования и интерпретации знаков различных видов.
5. Семантическая и ситуативная оценка контекста.
6. Символическое содержание текста и уровни его коннотаций.

Литература.

1. Банфи, А. Философия искусства / А. Банфи. – М.: Искусство, 1989. – 383 с.
2. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика / Р. Барт. – М.: Поэтика, 1989. – 616 с.
3. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М., 1995. – 288 с
4. Васильев, С.А. Синтез смысла при создании и понимании текста: Философские проблемы / С.А. Васильев. — Киев: Наук.думка, 1988. — 240 с.
5. Вельфлин, Г. Истолкование искусства / Г. Вельфин. – Пер. с нем. А.А. Франковского — М.: В.Шевчук, 2009. — 290 с.

6. Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. — М.: Издательский центр «Академия», 1995. — 300 с.
7. Дубровский, Д.И. Информация, сознание, мозг / Д.И. Дубровский. — М.: Высш. шк., 1980. — 286 с.
8. Кузнецов, В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание / В.Г. Кузнецов. — М.: Изд. МГУ, 1991. — 280 с.
9. Кукушкина, Е.И. Познание, язык, культура / Е.И. Кукушкина. — М.: Наука, 1984. — 256 с.
10. Леонтьев, Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / Д.А. Леонтьев. — 3-е изд., доп. — М.: Смысл, 2007. — 511 с.
11. Лихачев, Д.С. Текстология / Д.С. Лихачев. — М.: Наука, 1983. — 639 с.
17. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистичное искусство / А.Ф. Лосев. — М.: Искусство, 1995. — 320 с.
12. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: «Искусство — СПб», 1998. — С. 14 — 285.
13. Морозов И.В. Таинственный путь Гермеса / И.В. Морозов. — Минск, Университетское, 1994. 289 с.
14. Морозов, И.В. Основы культурологии. Архетипы культуры / И.В. Морозов. — Минск: ТетраСистем, 2001. — 608с.
15. Морозов, И.В. Герменевтика зодчества / И.В. Морозов. — Минск: Стринко, 2009. — 352с.
16. Морозов И.В. Пути-уроки нашей культуры / И.В. Морозов. — Минск, БГУ, 2012. — 430с.
17. Рикер, П. Герменевтика. Этика. Политика / П. Рикер. — М.: КАМИ, 1995. — 160 с.
18. Рикер, П. Конфликт интерпретаций / П. Рикер. — М.: Медиум, 1995. — 415 с.

19. Рикер, П. Существование и герменевтика / П. Рикер // Феномен человека. – М.: Высш. школа, 1993. – 349 с.
20. Рубцов, Н.И. Символ в искусстве и жизни / Н.И. Рубцов. – М.: Наука, 1991. – 198 с.
21. Сергеев, Д.В. Онтология культурного смысла / Д.В. Сергеев. – Новосибирск: Наука, 2009. — 167 с.
22. Фреге, Г. Смысл и значение. — В кн.: Г. Фреге // Избранные работы — М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. — 128 с.
23. Фрейд, З. «Я» и «Оно» / З. Фрейд. – Азбука, 2015. – 288 с.
24. Фрейд, З. Психоанализ. Религия. Культура / З. Фрейд. – М.: Ренессанс, 1992. – 417 с.
25. Фуко, М. Герменевтика субъекта / М.Фуко // Социо-Логос. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
26. Чертов, Л.Ф. Знаковость / Л.Ф. Чертов. – СПб.: Изд. СПбУ, 1993. – 379 с.
27. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – Петрополис, 1998. – 432 с.
28. Юнг, К.Г. Архетипы и символ / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 288 с.
29. Юнг, К.Г. О психологии восточных религий и философий / К.Г. Юнг. – М.: Медиум, 1994. – 254 с.
30. Юнг, К.Г. Психология и поэтическое творчество / К.Г. Юнг // Самосознание европейской культуры. – М.: Политиздат, 1991. – 365 с.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
учебной дисциплины

№	Темы	Количество аудиторных часов			У С Р	Форма контроля знаний
		лекции	семинарские	практические		
1	Тема 1. Феномен информации, смысла, мысли, образа и их воплощение в художественной культуре.	4	2	4		Устный опрос, реферат
2	Тема 2. Онтология и феноменология языка.	2	4	2		Устный опрос, реферат
3	Тема 3. Герменевтика (текстология) художественных произведений как актуальная.	2	4	4		Устный опрос, реферат
4	Тема 4. Архетипическая и стереотипическая основы художественного образа и текста.	2	4	4		Устный опрос, реферат
5	Тема 5. Семиотическая основа художественного произведения.	2	4	4		Устный опрос, реферат
	ВСЕГО:	12	18	19		

Основная литература

- 1 Банфи, А. Философия искусства / А. Банфи. – М.: Искусство, 1989. – 383 с.
- 2 Бердяев, Н.А. Кризис творчества / Н.А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – 510 с.
- 3 Бондарко, А.В. Грамматическое значение и смысл / А.В. Бондарко. – Л., 1978. – 175 с.
- 4 Васильев, С.А. Синтез смысла при создании и понимании текста: Философские проблемы / С.А. Васильев. – Киев: Наук. думка, 1988. – 240 с.
- 5 Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. — М.: Издательский центр «Академия», 1995. — 300 с.
- 6 Дубровский, Д.И. Информация, сознание, мозг / Д.И. Дубровский. – М.: Высш. шк., 1980. – 286 с.
- 7 Кузнецов, В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание / В.Г. Кузнецов. – М.: Изд. МГУ, 1991. – 280 с.
- 8 Кукушкина, Е.И. Познание, язык, культура / Е.И. Кукушкина. – М.: Наука, 1984. – 256 с.
- 9 Леонтьев, Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / Д.А. Леонтьев. — 3-е изд., доп. — М.: Смысл, 2007. — 511 с.
- 10 Лихачев, Д.С. Текстология / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1983. – 639 с.
- 11 Морозов И.В. Таинственный путь Гермеса / И.В. Морозов. - Минск, Университетское, 1994. 289 с.
- 12 Морозов, И.В. Основы культурологии. Архетипы культуры / И.В. Морозов. - Минск: ТетраСистем, 2001. - 608с.
- 13 Морозов, И.В. Герменевтика зодчества / И.В. Морозов. - Минск: Стринко, 2009. - 352с.

- 14 Морозов, И.В. Пути-уроки нашей культуры / И.В. Морозов. – Минск, БГУ, 2012. – 430с.
- 15 Панов, Е.Н. Знаки. Символы. Языки / Е.Н. Панов. – М.: Знание, 1983. – 247 с.
- 16 Потебня, А.А. Мысль и язык / А.А. Потебня. – Москва : Издательство Юрайт, 2019. — 238 с.
- 17 Рикер, П. Герменевтика. Этика. Политика / П. Рикер. – М.: КАМИ, 1995. – 160 с.
- 18 Рикер, П. Конфликт интерпретаций / П. Рикер. – М.: Медиум, 1995. – 415 с.
- 19 Рикер, П. Существование и герменевтика / П. Рикер // Феномен человека. – М.: Высш. школа, 1993. – 349 с.
- 20 Рубцов, Н.И. Символ в искусстве и жизни / Н.И. Рубцов. – М.: Наука, 1991. – 198 с.
- 21 Сергеев, Д.В. Онтология культурного смысла / Д.В. Сергеев. - Новосибирск: Наука, 2009. — 167 с.
- 22 Тэн, И. Философия искусства / И. Тэн. – М.: Изобр. искусство, 1978. – 336 с.
- 23 Фреге, Г. Смысл и значение. — В кн.: Г. Фреге // Избранные работы — М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. — 128 с.
- 24 Фрейд, З. «Я» и «Оно» / З. Фрейд – Азбука, 2012 – 288 с.
- 25 Фрейд, З. Психоанализ. Религия. Культура / З. Фрейд. – М.: Ренессанс, 1992. – 417 с.
- 26 Фуко, М. Герменевтика субъекта / М. Фуко // Социо-Логос. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
- 27 Чертов, Л.Ф. Знаковость / Л.Ф. Чертов. – СПб.: Изд. СПбУ, 1993. – 379 с.
- 28 Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У Эко. – Петрополис, 1998. – 432 с.

29 Юнг, К.Г. Архетипы и символ / К.Г. Юнг . – М.: Ренессанс, 1991. – 288 с.

30 Юнг, К.Г. О психологии восточных религий и философий / К.Г. юнг . – М.: Медиум, 1994. – 254 с.

31 Юнг, К.Г. Психология и поэтическое творчество / К.Г. Юнг // Самосознание европейской культуры. – М.: Политиздат, 1991. – 365 с.

Дополнительная литература

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

2 Бочин, Г.И. Филологическая герменевтика / Г.И. Бочин. – Калинин: КГУ, 1982. – 115 с.

3 Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусства / Г. Вельфин. – СПб.: Мифрил, 1994. – 427 с.

4 Франкл, В. Воля к смыслу / В. Франкл. — Альпина Нон-фикшн, 2018. — 228 р

5 Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1984. – 397 с.

6 Морозов, И.В. Планета дорог / И.В. Морозов. – Мн.: Университетское, 1992. – 279 с.

7 Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М.: Наука, 1983. – 277 с.

ХРЕСТОМАТИЙНЫЙ МАТЕРИАЛ

1. **Морозов И. В. Прологомены к теории лингвистической абсолютности // Язык в различных сферах культуры. Материалы международной научной конференции. - г. Чита, 2014. с. 288-291.**

Современные проблемы культуры сродни проблемам затяжной, хронической болезни живого организма. И для своего разрешения они требуют обращения к сущности и состоянию языка как принципиального атрибута культуры. Наряду с теорией лингвистической относительности есть основания подвигать и теорию лингвистической абсолютности.

То, что наша культура как духовная ипостась бытия человека-в-мире, переживает, мягко говоря, не лучшие времена – факт, хотя, впрочем, и оспоримый. Однако существует беспристрастный индикатор культурного недомогания, оптимальный, если не лучший способ отразить кризисную ситуацию – это наблюдать за изменением языка (Г.-Г. Гадамер). И наблюдение это откровенно настораживает, что само по себе обуславливает интерес к феномену языка, который «всеми тончайшими фибрами своих корней связан с народным духом» (В. Гумбольдт). И так же закономерно формируется концепция лингвистической относительности (Сепира-Уорфа), многие другие исследования, исповедующие опосредованность человека языком, когда он начинает «мыслить сам», порождая уже из самого себя новые формы мыслительной деятельности, открывая себя для вольного сотворчества «человек-язык». Поскольку тип и функции языка есть организм духа (В. Гумбольдт). И организм этот должен конгениальным образом выражать существо бытия человека, способного и обязанного именовать, вопрошать, молить, утверждать.

Прежде чем «изгнать» из Эдемских куш Адама с Евой ветхозаветный Бог удостоверился, смогут ли они не просто выжить, но быть, согласно задуманному, «как боги». Отчего он и устроил «выпускной» экзамен: «образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных и привёл

их к человеку, чтобы видеть, как он назовёт их, и, чтобы, как наречёт человек всякую душу живую, так и было имя ей».

Исламский Аллах, согласно Корану был даже более последовательным, ибо, «установив на земле наместника» своего Адама, Он также принялся за его «образование»: «И научил Он Адама всем наукам, а потом их предложил ангелам... Он сказал: «О, Адам, сообщи нам имена их»... И вот сказали мы ангелам: “Поклонитесь Адаму!” И поклонились они...».

Господь-Аллах, очевидно, не без удовлетворения наблюдал, как исполняется его главный промысел, как человек соучаствует в Начале, дающем движение мысли. Словно, мать, заботливо отправляющая в житейский путь своих единокровцев. Потому как «обладающее именем – мать всех вещей»(Лао-Цзы). «Не знать имен — не знать и вещей» (лат.).

Имя – благовест, возвещающий об уникальных явлениях и существе, о бытии само постигающего жития. Имя придаёт тот минимум духа, что превосходит любой максимум, заложенный в закромах безмолвной материи. Именованье – значит *пронимать* нечто смыслом, дабы *понимать* и *принимать* его вечность, отводить всему и вся подобающее место в жизни и самому *занимать* его. Или – иметь место быть. Возвещая: «Я!», выказывая тем присущую себе замечательную инаковость в многообразии «Мы», «Они».

Закономерно, что в полнозвучном мире имен-сущностей, уникальных место-имений выжить позволила разве что изродная общительность человека предполагала знание и собирание – созывание для своих нужд всех присущностей-имен его мира. Это их признание как обретенное знание, как самосоздание. Ведь людей создало именуемое признание, обуславливающее звательный падеж – исходный, самый первый падеж, господствующий. Поскольку он обязует задавать всему, на что направлено именованье, свою позицию в системе координат мироздания, чтобы приближаться или удаляться от него, ориентироваться и прокладывать путь. Именованье – поиск и выбор, отыскание семантической цели, центра – сущностного образа и идеи.

В том числе непременно и идею Бога, как абсолютную идею, идею Абсолюта. Так что в первых именах нераздельно уживались «существительным» с «глаголом». А высшему, священному действию, в котором, как частные случаи, заключены все действия нашей повседневности, с тех пор соответствует и высшее священное имя — Имя имен, Имя Бога. Таким образом, Бог — это поименованная принуждающая сила, Высшее Имя и одновременно Высший Глагол.

Отсюда удостоверяемся, что в Начале действительно было Слово-Логос, которое реально означало не слово как таковое, а «силу языка», «силу именования». Поэтому-то «в Нём была жизнь, и жизнь была свет человеков...»

Следовательно, Слово-Имя априори экстравертивно, оно глаголет, идет на общение за расширением мира имен. Именование — достаточно властолюбиво. Отсюда назвать что-либо его именем — значит, получить над ним власть(О. Шпенглер).

Поэтому Боги, в общем-то, не утаивают свои Имена, соглашаясь, что их дают люди, одаривая богов магией и мистикой совместного со-бытия. «Бог не желает от тебя ничего большего, как чтобы ты вышел из себя самого, поскольку ты тварь, и дал бы Богу быть в тебе Богом...» (М. Экхарт). Не случайно, значит, Господь Бог, потеряв из виду Адама, когда тот и жена его скрылся между деревьями рая, тревожно воззвал: «Адам, где ты?»...

Имена житействуют не только и даже не столько в пространстве, сколько во Времени, в котором также приходится и ориентироваться, и отыскивать свое место-предназначение. «Судьба имён — сама судьба времён» (Е. Евтушенко). С помощью наших имен мы включаемся во время и оказываемся отозванными из случайного момента. Потому как имена проходят сквозь все времена, они проходят сквозь вечность, они учреждают эту вечность. И так имена одаривают нас неисчислимыми возможностями, потенциально окунают-крестят возможностью возможностей. Иными словами перманентно ставят перед выбором, которому сопутствует, рвется

на свободу вопрошание. Мы попросту обязаны во всяком случае вопрошать о правильном подходе и дальнейшем образе действия. Вопрошания нельзя избежать. Однако оно не в тягость, ибо есть наша, человека мыслящего изродная присущность, как дыхание, как спасительный, а затем творческий инстинкт.

Во-прошать – пытаться, стремиться узнать, что следует в энигме «про»-«за» свершившейся фактологичности нашего здесь-сейчас-бытия. Проникнуться, что там за горизонтом видимости, про-смотрения, про-изношения, про-мысливания. То есть, в толковании М. Хайдеггера, за не только эмпирически установленным, но прежде всего априори спроектированным горизонтом «способности-быть», в котором предвосхищается и ожидается приближение будущего.

Так что отыскание-присвоение места-имени - первый акт самообнаружения в пространственно-временном континууме. Исходная точка опоры, из которой взрывается весь последующий и практически вселенски неограниченный спектр вопрошаний и, что особенно важно, самовопрошаний. Во благо достаточно успешного, уверенного продвижения от одного места-имени к другому, что собственно и составляет мысль, а также представление о житии как последовательной череды имен-событий, особом непредсказуемом пути-текста.

Верным попутчиком человек взял здесь молитву, что бы страховка в виде наитий, предчувствий, знаний не подвела. Молитва – квинтэссенция самовопрошания.

Это наиболее истинная форма разговора с глазу на глаз. Она очищает нас от скверны, греха, заблуждения, она ориентирует нас. Молитва увлекает нас к нашему предназначению. Исходя из него, становятся ясными заповеди совместной жизни с существами, предназначение которых оказывается таким же. Молитва говорит нам не столько о том, кто мы такие есть, но — и это куда важнее — о том, кем мы предназначены быть! Имена богов — это молитвы.

Молясь богам, мы уверены, что они понимают нас, то есть что говорим на одном с ними языке. А он, «организм духа» обеспокоен, озабочен нашим житейским место-имением, а также тем путем-поприщем, коим мы его отсылаем во Время. Поэтому-то «Бог заставляет нас говорить», - удовлетворяя свое вопрошание и молитвы-воззвания. Заставляет мыслить-говорить всеми одаренными-обретенными языками - речью, жестом, письмом, красками, камнем...

Так Он желает уверовать, убедиться, что мы утвердились сами в себе, в своем имени-событии и следуем его предназначению. Утверждение – нерукотворное мощение своего пути-судьбы. Самоутверждение себя как место-имя в целостной со-в-местности, где свобода отзывчива, заботлива, ответственна к вопрошанию близких и дальних. Ибо путь-судьба каждого есть непременно частица пути-судьбы общечеловеческой. «Мы говорим для того, чтобы сказать друг другу, куда ведет путь». В этой подвижной стихии «существительное» и «глагол» различимы, но едины как событие, как заповедные попутчики.

...Итак, если мы признаем, именуем Бога Абсолютом, это уже первая и верная, точнее, вверенная посылка относиться к слову-языку как тождественному Абсолюту, у которого априори должна быть некая независимая от внешних сиюминутных факторов, архетипическая, врожденная, универсальная, богоданная и боговзятая, абсолютная присущность. Она таится, точнее, явствует в каждом акте смысловыражения в качестве «глубинной грамматики» (В. Гумбольдт), «априорной грамматики» (Э. Гуссерль). Той грамматики, что более сложна, чем самые толстые учебники по стилистике или чем большинство компьютерных языковых систем, и позволяющей назвать язык «хорошо отлаженным биологическим инстинктом». (С.Пинкер)

В основе всех этих «сверхсложных» «мистических» грамматик – гениальная простота, непреложно атрибутивная бинарная оппозиция-двучлен, состоящий из существительного (образ наличествующего бытия,

имени) и глагола (образ диалектического свершения, вопрошания, молитвы, утверждения). В любом смысловыражении ни один из этих феноменов не может находиться, торить свой путь без реального или даже подразумеваемого соучастия другого «попутчика». В результате «атомарные факты»— предметность, движение, состояние, - в своем отношении-изменении образуют «атомарные предложения» (Б. Рассел). Схематично все они сводятся в качестве кванта всякой мысли-текста к универсальному грамматическому трехчлену:

Существительное – Глагол – Существительное*.

Это закономерный, естественный лингвистический эквивалент столь же универсального жизнетворческого трехчлена осуществляемой, воспринимаемой и рефлекслируемой локомоции-Пути в пространстве-времени:

Место – Переход – Место*

В сфере повседневности:

Ситуация – Событие – Ситуация*

Наконец, как феноменальная формула предназначения человека, каждого его помысла, поступка и жития в целом:

Имя – Вопрошание, Молитва, Утверждение – Имя*

На этой основе видится возможность построение теории лингвистической абсолютности. В отличие от гипотезы лингвистической относительности, согласно которой реальный мир строится на основании языковых норм данной группы (Э. Сепир) и на факте того, что мы расчлняем природу в направлении, показанном нашим родным языком (Б.Л. Уорф), она воспринимает общечеловеческое общение-существование не суммой «атомарных фактов» и даже не «атомарными предложениями», но единым синергетическим феноменом бытия-становления человека-языка. Другими словами, чтобы мы ни думали-выражали, есть лингвистический акт, содержание и предназначение которого, вопрошание себя-в-мире и обмен с ним-собой оригинальной мыслью. Именно поэтому, на каком бы

языке ни говорил человек, он говорит на общем языке и одновременно исключительно на своем-личностном, чем собственно и определяется его самость-самобытность.

И все современные культурные перипетии следует тогда понимать как опрятность, богатство и разнообразие языка – «дома бытия» (М. Хайдеггер). Исходя из направленности и целей имяславия и имяборчества, из содержания, озабоченности, духовной наполненности вопрошаний, молитв и утверждений - из смысла-пути Жития. Это и будет откровение-исповедь на самовопрошание Человека-Бога-Культуры. Хотя, как знать, не означает ли знаменитое ницшеанское «Бог мертв» умирание Языка? Или запущенная хроническая болезнь его все-таки излечима? Или, наконец, пути этого Абсолюта неисповедимы и все попытки продвинуться по нему есть разве что пролегомены с их горизонтом «про»-«за», всегда предварительные рассуждения, введение? Но предваряющие же, вводящие...

2. Морозов, И.В. Герменевтика зодчества. - Минск: Стринко, 2009. - 352с. (Фрагменты).

Аспекты герменевтического опыта.

1. Онтологический аспект.

Этот аспект герменевтического опыта апеллирует к абсолютно емкой, целокупной, самодостаточной, синергетической реалии человеческого бытия – к человеческой жизни, где и посредством которой только и осуществляется зодчество. О ней мы знаем, «исходя из нее самой, нечто такое, за пределами чего нельзя проникнуть» (В. Дильтей). Так что герменевтика зодчества способна состояться лишь при условии отношения к Зодчеству как одному из проявлений-результатов жизни, причем, естественно, жизни мыслящей, творящей, одухотворенной. Более того, она обязана совершать «понимающее» восхождение к духовным высотам нашего самосознания, одновременно ища опоры в онтологической глубине человеческого житнетворчества. В свете этого зодчество онтологически предстает изначально дорефлексивной «творческой жизненной силой» (А. Шопенгауэр), направленной на, по крайней мере, на некоторые изменения к лучшему. Ведь самосовершенствование произведениями зодчества, попросту говоря, человек не пользуется, но симбиотически живет в них и с ними, соучаствуя-сопереживая всем его чувствуемым-понимаемым трансформациям, в нерасторжимой общности естественно-рукотворного мироздания.

Более чем какое-либо другое искусство зодчество предполагает сопереживание в реальных условиях его жизненного предназначения, ибо оно имеет дело не с изображением реальности, а с самой реальностью, выражая свойственным ему образом-языком наше к ней отношение. Поэтому в нем нет имитаций, подмены и фальши, ибо они есть преступление и против жизни, и против искусства (П. Флоренский). Поэтому всякое «нежизнеспособное» зодческое произведение является таковым не само по

себе, а в силу материализации нашего ущербного жизнепонимания, превратного отношения к реальности.

И наоборот, «бессмертность» (метафизическая) в зодчестве обеспечивается следованием многосложному существу жизни, неисчерпаемой в своей полноте. Нигде, кроме самой жизни, мы не находим того величайшего разнообразия форм, того богатства и глубокой значительности явлений, которые бы открывали суть мироздания. Причем во всех ее проявлениях: страстности, ужасности, удовлетворенности или в ее сокрушении, наконец, даже в ее извращениях, самоотрицании.

В своей целокупности все это – опыт жизни, и только он обеспечивает понимание-интерпретацию своих феноменов, зодчества, в том числе. Поскольку именно он – источник всяких умозаключений и классификаций. Искони, то есть и на бессознательно-интуитивном уровне, задает мотивации и установки нашего осмысленного поведения, деятельности, бытовой и теоретической рефлексии, подпитываясь «живым потоком современности» (Э. Гуссерль). Благодаря этому и открывается пониманию в прямом или опосредованном «со-прикосновении с фактом».

В соответствии с этим логоцентрическая мысль опирается на «деятельность», видя в ней «способ существования человека» (М. Каган), посредника между человеком и не-человеком, связующее звено между «внутренним» и «внешним», «сильнейшим орудием в борьбе за выживание» (Л. Выготский).

От уровня организованности деятельности зависит ее эффективность, а значит, и то эмоциональное удовлетворение, которое она доставляет человеку. Зодчество представляется «способом пространственной организации деятельности». Аргументацией здесь служит презумпция цели и смысла, то есть сознательная деятельность, противостоящие духовной и физической энтропии. Считается, что целеполагание и смыслоусмотрение проявляют себя как бы априори, существуют в «категориях еще-не-бытия» (М. Бахтин) и уже оттуда заражают творчеством. Подвигают к

проектнообразной идее, вырабатывающей средства генерирования зодческих замыслов.

Современная герменевтика изначально провозгласила своей основой именно деятельностный принцип (П. Рикер). Несмотря на всяческое последующее обвинение в позитивизме, структурализме, детерминизме, деятельностный концепт не изжил себя, поскольку обосновывает человека как творца культурно-исторической реальности, благодаря чему не только его мир находится в перманентной трансформации, но осуществляется связь времен-культур.

Такая методологическая мотивация-позиция дает возможность преодолеть существующий скепсис в отношении «деятельности» – «невещественной категории», обнаружение которой по-прежнему относится к «первейшей задаче архитектурного мышления». Действительно, «деятельность» страдает «комплексом раздвоения», поскольку фактически ведет к расщеплению всего сущего на две оппозиционные части: «субъект» и «объект». Оппозиционность «субъекта» и «объекта» пригодна «идеальной» реконструкции умопостигаемого мира. Однако мало что дает зодческим озарениям, интуиции, всем другим духовным проявлениям-сущностям творчества.

Герменевтические изыскания предполагают справиться с этим противоречием, для чего надо решительно выйти из заколдованного круга субъективно-объективной проблематики и задаться вопросом о бытии. Следует перенести акцент на наше обладание фундаментальным опытом жизнетворчества, где «Я» и мир, субъект и объект находятся, так сказать, по одну сторону, слитны во взаимообогащающем жезнетворчестве, органичной частью которого стало зодчество.

Как следствие – герменевтике зодчества не остается ничего иного, как стать на позиции «нового субъективизма» (М. Хайдеггер) – провозглашать отношение не к объекту, а непосредственно к жизни, что означает не уход, а возвращение к реальности. Возможно, эта добровольная и

осознанная вынужденность и есть тот «спасительный скачок» (М. Хайдеггер), который позволит преодолеть пропасть между «здравым смыслом» и художественным воображением, между расчетом и мечтой, между типовым, доказуемым сокровенным, чувствуемым.

Тогда зодчество-архитектура – не просто, как принято говорить, мать всех искусств, не только их вместилище, но и генетический их предшественник.

Произведение зодчества – плод проникновения, итог «работы с художественным пространством» (М. Хайдеггер).

Однако всякая активность, деятельность, творчество имеет длительность как временное простираение. И здесь мы имеем дело опять-таки не с физическим, но с экзистенциальным временем, способным «уплотняться», «сгущаться», «расширяться», «стоять», «мчаться». Таким образом, наше понимание-интерпретация зодчества безнадежно ущербно без глубокого, тонкого чувства времени. Без признания, что жизненный опыт, житнетворчество как специфическое переживание времени могут и должны стать основой образа, который несет произведение зодчества.

Следовательно, и герменевтический опыт обязан осуществляться из пространственно-временного существа зодчества, то есть с особым подходом к интерпретации его темпоральных, хронологических проявлений.

2. Феноменологический аспект

Каким бы обширным ни был бы набор понятий-образов, которыми оперирует герменевтика зодчества, он тем не менее не может быть окончательным, замкнутым, основанным на определенной очевидности «голого факта». Герменевтику во всяком факте интересует сопровождающий ее смысл, который можно понимать и истолковывать. Причем не статичный, а непрерывно и сплошно текущий и изменяющийся, находящийся по отношению к физическому миру в инобытии и поэтому доступный внетеоретическому описанию, или феноменологии.

С ее позиций понять зодческое произведение, заложенные в нем смысл, идею, – значит, обратиться к «внутренней жизни, чувству, душе, содержанию, духу, то есть к тому, что мы называем смыслом художественного». Отсюда важно не то, насколько собственно зодчество заслуживает внимания, сколько атмосфера, которая им создается. Лишь то, что «волнует человеческое сердце в его сокровенных глубинах и обнаруживает в нем свое могущество, любое чувство и страсть, любой глубокий интерес – вся эта конкретная жизнь образует живой материал искусства. И как бы ни «воинствовали» позитивизм и материализм, им не дано опровергнуть то, что художник отрешенно пребывает в идеальной, духовной реальности (Г.-Г. Гадамер). Значит, и его творение предстает не предметом, не сугубо материальной вещью, а как «самообнаружение и самополагание вещи в потоке сознательных переживаний». Всякое явление зодчества искони вещно в том смысле, что нечто возвещает и вызывает к пониманию его, для чего собственно и создавалось, привносилось в мир людей. Именно это потаенное «нечто», «инобытие» и вдохновляет герменевтику. Ибо понимать, истолковывать имеет смысл только то, что непонятно, скрыто за «очевидностью» внешнего проявления, что «опредмечено», выказано, самобытно артикулировано зодчеством. В таком свете и надо принимать ассоциацию зодчества с музыкой, одинаково призванных выражать всевозможные чувства человека: от благостной идиллии до мертвящего ужаса.

Постмодернизм, внимательный к феноменологической проблематике, опровергает тезис, будто человек только и ищет, где лучше в том рационалистическом аспекте, когда за идеал выдается полная «податливость», приспособляемость окружения к повседневным нуждам, где отсутствует всякое сопротивление его действиям. Такой мир лишает человека важного ощущения безопасности, равновесия, баланса разнохарактерных сил; оно обретается лишь в ходе «сталкивания» с интеллектуально непрозрачным миром, где есть сложная рефлексия,

самоанализ, выбор. Тогда оказывается, что «совершенная годность – плохая годность», поскольку «предвиденная функция» встает на пути цензором по отношению к любым попыткам употребить данный предмет как-то иначе.

Современная феноменология усматривает онтологическую явь, открывающуюся нашему разуму и чувствам, а не концептуальную ясность как таковую (Ж. Маритен). То есть реальность, доступную пониманию, но пониманию особому – через сопереживание. Позиции «нового рационализма» (Г. Башляр), к примеру, более лояльны в отношении феноменальных основ Красоты.

Словом, Красота феноменальна и никогда не сбросит с себя покров тайны-мистики, что, впрочем, дополнительно только актуализирует-вдохновляет герменевтику.

3.5. Коммуникационный аспект

Исконное понимание сущности и предназначения зодчества априори, можно сказать, аксиоматизирует его как коммуникацию (лат. *communicatio* – «сообщение, передача»). В этой связи зодчество можно назвать и коммуникаром (лат. *communicare* – «совещаться с кем-либо»), обуславливающим диалог, или языком кибернетики – прямые-обратные информационные связи. То есть все формально-физические, пространственно-временные реалии зодчества имеют смысл только как выразители-источники определенной информации, даже на уровне отражения разнообразия.

Также принципиально и то, что в этот информационный процесс включены все наши сенсорные каналы-рецепторы (хотя, конечно, зрение здесь существенно доминирует), что заслуженно подчеркивается и исследуется теорией, всячески реализуется на практике.

Философию не зря интересуют всевозможные, но исключительно одухотворенные оформленности: «жизненные формы» (*Lebensformen*) (Э. Шпрангер), «праформы» (Ф. Крик), «основные формы» (В. Дильтей),

«сущностные формы» (Э. Гуссерль), «формы чувствования» (М. Шелер). Это свидетельство признания в них источников знаково-насыщенной информации, что неминуемо отсылает герменевтический опыт к семиотической проблематике, тем как бы отвечая на риторический, по сути, вопрос: разве есть в понимаемой реальности нечто, что не было бы знакомо? (Г.-Г. Гадамер). Через опосредование знаками устанавливается «изначальная языковая предрасположенность любого человеческого переживания».

4. Лингвистический аспект

Уловление всякого смысла наступает в тот момент, когда мы смотрим на мир, словно сквозь открытое окно некоего дома, а именно языкового строения мира. «Язык есть дом бытия» (М. Хайдеггер). Мы, его создатели, хозяева и вечные союзники, «никогда не сможем из него выйти, чтобы можно было обозреть его еще и как-нибудь со стороны». Язык – «всеобъемлющая, предвосхищающая истолкованность мира и в этом смысле ничем не заменим».

Иначе говоря, не человек думает на каком-то языке, но язык мыслит себя в человеке. И именно плетения языка передают особые отношения человека с бытием (М. Хайдеггер).

Язык – сущностный атрибут культуры, которая, собственно, и выделяет-определяет человека как такового. Поэтому можно сделать более общее уточнение:

Культура «говорит» в Человеке и Человеком, вещает всеми накопленными ими языками, в том числе, и языком зодчества, который в герменевтическом опыте должен также рассматриваться многоаспектно.

3. Коллингвуд. Р. Дж. Принципы искусства. Теория воображения. М.: Языки русской культуры, 1999. — 328 с. (избранные фрагменты).

§ 4. ЯЗЫК И ЯЗЫКИ

...До сих пор мы употребляли слово язык, обозначая любую управляемую и выразительную физическую деятельность, вне зависимости от того, какая часть тела включена в эту деятельность. Многие склонны думать, что существует только один род такой деятельности или, по крайней мере, один род, несравнимо превосходящий в своей выразительности любую другую деятельность. Имеется в виду речь, то есть деятельность органов речи. Иногда этот гипотетический факт подкрепляют и физиологическими соображениями, утверждая, что именно речевые органы, в отличие от всех других частей тела, могут выполнять огромное количество тонко дифференцированных действий, необходимых для создания развитого языка. Мне кажутся более чем сомнительными и изначальная гипотеза, и ее обоснование. По-видимому, любой род физических действий в равной степени подходит для функций выражения. Предпочтение, оказываемое одному из этих органов, зависит, наверное, от исторического развития той или иной цивилизации...

...Итак, устная речь представляет собой лишь одну реализацию в ряду множества других возможных видов языков или классов языков. Каждый из этих классов в условиях соответствующей цивилизации смог бы развиваться в высокоорганизованную форму эмоционального выражения. Кое-кто может вообразить, что, хотя каждый из этих языков и может выражать эмоции, устная речь обладает исключительной возможностью для выражения мысли. Даже если бы это предположение было истинным, оно не представляло бы никакого интереса для наших рассуждений на нынешнем этапе. Сейчас мы говорим о языке как таковом, о языке в той форме, которой он обладал еще до приспособления к нуждам выражения мысли.

...В конце концов, речь представляет собой всего лишь систему жестов, обладающую той особенностью, что каждый жест сопровождается специфическим звуком, так что может восприниматься как посредством зрения, так и посредством слуха. Слушая речь, не глядя на говорящего, мы склоняемся к мысли, что, в сущности, речь представляет собой систему звуков. Однако мы не правы. По сути, речь является системой жестов, исполняемых легкими, горлом и полостями рта и носа. Мы можем уйти еще дальше от фундаментальных фактов языка и речи, если попытаемся представить их как нечто записываемое и читаемое, забывая при этом, что наша неуклюжая запись может отразить лишь ничтожную часть слышимого звука, в котором интонация и ударение, темп и ритм играют не меньшую роль, но при записи почти полностью игнорируются. Впрочем, даже писатель и читатель, если только слова не блеклы и бессмысленны, при чтении и записи должны беззвучно произносить их для себя.

Написанная или напечатанная книга представляет собой только цепочку намеков, напоминающих невмы в византийской музыке, позволяющих читателю воссоздать для себя речевые жесты, которые одни обладают даром выражения.

Все разнообразные виды языка имеют подобную же связь с физическим жестом. Искусство живописи тесно связано с выразительностью жестов руки художника в процессе рисования и с воображаемыми жестами, посредством которых зритель воспринимает "осязательную ценность" картины. Инструментальная музыка имеет такую же связь с беззвучными движениями горла, с жестами рук исполнителя, с реальными или воображаемыми движениями (например, танцами) слушателей.

Таким образом, всякий язык является специализированной формой физического жеста, в этом смысле можно сказать, что танец является матерью всех языков.

Так можно оправдать парадокс бихевиористов, согласно которому мысль представляет собой всего лишь движение органов речи, которые

обычно принимают за ее выражение. Ибо мысль должна изучаться в контексте одновременных с ней эмоций, причем эмоций не просто психических, а на уровне воображения; для понимания действий органов речи мы должны изучать все тело, поскольку речь представляет собой только одну форму жеста. Если внести эти уточнения, доктрина бихевиористов окажется верной хотя бы в одном весьма важном смысле: выражение эмоций не является, так сказать, одеждой, скроенной для уже существующих эмоций, но представляет собой деятельность, без которой переживание этих эмоций не может иметь места.

Откажитесь от языка, и вы отбросите вместе с ним и то, что он выражает. Не останется ничего, кроме сырых, переработанных ощущений на чисто психическом уровне.

Различные цивилизации выработали для собственных нужд различные языки. Это не просто разные формы речи, отличающиеся друг от друга так, как английский язык отличается от французского, но языки в широком смысле, имеющие значительно более глубокие различия. Мы уже видели, как Будда выразил в жесте философскую идею и как итальянский крестьянин пользуется своими пальцами с не меньшим успехом, чем голосом. Обычай носить одежду ограничивает выразительность всех частей тела, за исключением лица. Если бы теплая одежда закрывала все тело, включая и лицо, сохранились бы только те жесты, которые можно было бы воспринять без помощи зрения, например, жесты органов речи. Это будет справедливо, если сама одежда не сможет выполнять выразительных функций. Космополитическая цивилизация современной Европы и Америки, сопутствуемая тенденцией к строго единообразной одежде, почти полностью ограничила нашу экспрессивную деятельность возможностями голоса и, естественно, пытается оправдаться заявлениями, что голос представляет собой наилучшее средство выражения.

Но даже и в этом случае одежда является некоторого рода языком; только если одежда строго единообразна, единственные эмоции, которые она

может выражать, - это эмоции, общие для всех, кто носит эту одежду. Обычай носить определенную одежду направляет внимание ее обладателя на эмоции определенного рода, порождает и одновременно выражает постоянный навык определенного сознательного самоощущения.

Отказ от традиционной одежды влечет за собой любопытные изменения в привычном эмоциональном строе. Таким образом, одежда, принятая в каком-то кругу людей, ведет к осознанию солидарности с ними.

Оборотная сторона этого явления - враждебность по отношению к тем, кто не входит в этот круг. Излишним было бы иллюстрировать это на примерах партийной и классовой борьбы. Впрочем, стоит, наверное, отметить, что либеральная политическая доктрина, согласно которой партийная борьба никак не связана с эмоциональной неприязнью между сторонниками разных партий, может проводиться в жизнь только в том случае, если приверженность партии не подчеркивается какой-нибудь униформой. Оденьте членов партии в форму, и различие в политике станет менее важным разделением, чем их эмоциональная враждебность.

Однако если различные костюмы могут подходить одному и тому же человеку, то разные языки не привязаны к одному и тому же комплексу ощущений. Если не существует такой вещи, как невыраженное ощущение, то не может быть и способов для выражения одного ощущения двумя разными средствами. Это справедливо как для отношений между различными системами речи, так и для отношений, существующих между устной речью и любыми другими формами языка.

Музыка - это язык одного рода, речь - другого. Каждый из этих языков выражает то, что ему положено, с абсолютной ясностью и точностью, однако то, что они выражают, - это эмоции совершенно разных типов, и каждый язык может выразить только соответствующие ему эмоции. То же самое справедливо и в отношении жестикуляции. Презрение можно выразить и накричав на человека, и щелкнув пальцами перед его носом, точно так же, как радость можно выразить и в стихотворении, и в симфонии. Однако

упомянутое различие остается в силе: именно тот род презрения, который выражается в первом случае, уже не может быть выражен вторым способом.

Итак, если человек обретает возможность выразить какую-то определенную эмоцию, значит, он имеет в себе именно эту эмоцию, а не какую-то другую.

Все остальные эмоции будут присутствовать в нем лишь как непереработанные ощущения, так и не подчинившиеся его власти. Или они будут скрываться во мраке его самонепознанности, или обрушатся на него в виде страстей, которые он не сможет ни покорить, ни понять. Если цивилизация теряет все возможности выражения, исключая возможность речевых сообщений, а затем утверждает, что голос является наилучшим средством для этой цели, она просто объявляет, что не знает в себе ничего такого, что заслуживало бы выражения какими-то средствами, помимо речи. Такая позиция представляет собой тавтологию, поскольку она просто значит, что "того, что мы (то есть члены данного общества) не знаем, мы не знаем". Впрочем, избавиться от тавтологичности можно будет, сделав одно дополнение: "и знать не хотим".

Мое замечание, что "танец является матерью всех языков", требует дальнейших разъяснений. Я имел в виду, что язык любого рода или порядка (речь, жест и т. п.) представляет собой ответвление от изначального языка общего физического жеста. Это должен быть язык, в котором каждое движение и каждое неподвижное положение любой части тела имеет такое же значение, как движения речевых органов в обычном разговорном языке. Человек, использующий этот изначальный язык, мог бы говорить каждой частицей самого себя. Называя этот язык "изначальным", я не предаюсь (боже меня упаси!) тому виду археологии а priori, которая пытается восстановить отдаленное прошлое человека, не располагая никакими археологическими данными. Я не помещаю этот язык в отдаленное прошлое. Для меня он в настоящем. Я имею в виду, что каждый из нас всегда, когда

выражает себя, делает это всем телом, говорит на "изначальном" языке общего физического жеста.

Это может показаться абсурдным. Мы знаем, что некоторые нации не могут говорить не размахивая руками, не пожимая плечами, не поворачиваясь всем телом. Однако другие нации вполне обходятся без этого. Это не опровергает того, что я говорю. Неподвижность является таким же жестом, как и любое движение. Если существуют такие люди, которые никогда не разговаривают, не встав по стойке "смирно", то и поведение представляет собой жест, отражающий эмоциональную привычку, - привычку, параллельно любому чувству, возникающему в разговоре, непременно выражать чувство напряженного внимания. "Изначальный" язык общей физической жестикуляции оказывается, таким образом, единственным реальным языком, который постоянно использует каждый берущийся как-либо себя выражать. То, что мы называем речью, и другие виды языка являются лишь его частями, претерпевшими специализированное развитие, но и в этом развитии они никогда не могут полностью отделиться от родительского организма.

Этот родительский организм не что иное, как единство всей двигательной деятельности, поднятой с психического уровня до уровня сознания. Это сознаваемая нами деятельность нашего тела. Однако то, что поднято с психического уровня до уровня сознания, благодаря работе сознания преобразуется из впечатлений в идеи, из объектов ощущения в объекты воображения. Таким образом, язык общего физического жеста является двигательной стороной нашего общего опыта воображения...

§ 6. ЯЗЫК И МЫСЛЬ.

В некотором смысле язык является деятельностью мысли, и мысль представляет собой все, что он выражает, поскольку уровень опыта, к которому принадлежит язык, это уровень сознания или воображения, и нами было показано, что этот уровень соответствует не сфере ощущений или

психического опыта, а сфере мысли. Однако если мысль рассматривать в более узком смысле, как интеллект, язык вместе с опытом воображения как таковым выпадает за рамки мысли и оказывается на более низком уровне. Язык, согласно своей изначальной природе, выражает не мысль в узком понимании этого слова, а только эмоции, хотя эти эмоции и не являются необработанными впечатлениями, а претворены в виде благодаря деятельности сознания.

...Я уже говорил, что в развитии языка существует вторая ступень, на которой он претерпевает изменения, для того чтобы соответствовать нуждам интеллекта. Можно было бы предположить, что, поскольку искусство представляет собой выражение эмоций посредством воображения, этот второй шаг в развитии языка для эстетика вообще не представляет никакого интереса. Такое предположение было бы ошибкой. Даже если искусство никогда не формулирует мысль как таковую, а только выражает эмоции, эти эмоции представляют собой не только переживания сознательного наблюдателя - они включают в себя и эмоции мыслителя. Следовательно, теория искусства должна заняться Воилспосом, можно ли и должно ли видоизменить язык таким образом, чтобы выражение подобных эмоций оказалось в сфере его возможностей, и если это выполнимо, то как это можно сделать.

Общее различие между воображением и интеллектом состоит в том, что воображение ставит перед собой воспринимаемый объект как нечто единое и неделимое, а интеллект идет дальше этого единого объекта и наблюдает мир множества таких объектов с множеством связей, существующих между ними.

Все, что воображение может себе предложить, - это "здесь и сейчас", нечто в себе, абсолютно самостоятельное, не связанное ни с чем другим. Для объекта воображения не существует связей между тем, что он есть, и тем, что он не есть; тем, что он есть, и тем, благодаря чему он такой, какой есть; тем, что он есть, и тем, чем он мог бы быть; между тем, что он есть, и тем, чем

должен был бы быть. Если любое из этих различий привносится в объект воображения, оно там бесследно растворяется; двойственность понятий и отношения между ними исчезают, оставляя след в виде некоторого изменения качеств всего целого. Вот пример: я слушаю, как поет дрозд. Основываясь только на ощущениях, я слышу в любой данный момент лишь одну ноту или даже фрагмент ноты. Благодаря воображению то, что я слышал, продолжает звучать в моих мыслях как некоторая идея, так что вся пропетая фраза представлена мне в виде идеи в один момент. Теперь я могу перейти к следующему действию и вообразить рядом с этой нынешней майской песней дрозда его песню, исполненную в январе. Пока весь этот опыт остается на уровне воображения, отличном от уровня интеллекта, эти две песни нельзя вообразить по отдельности как две вещи с существующей между ними связью.

Январская песня сольется с майской, придав ей новое качество зрелой сочности. Таким образом, все, что я воображаю, как бы сложен ни оказался этот объект, предстает в виде единого целого, где связи между частями присутствуют просто как качества этого целого.

Если, начав с того же самого опыта слушания песни птицы, я теперь начну о ней думать (в более узком смысле этого слова), я разложу ее на составные части. Из неделимого целого она превратится в некоторую структуру из различных элементов со связями между ними. Вот одна нота, а вот другая, выше или ниже, громче или тише. Все ноты отличаются друг от друга, причем отличаются в определенных отношениях. Я могу подумать о самих этих отношениях и заметить, что одна нота может быть громче и выше другой, а может быть громче и ниже. Я могу описать различие между двумя песнями, сказав, что одна мелодичнее другой, что она длиннее или что содержит большее количество нот. Это и есть аналитическое мышление.

Я могу выйти за рамки воображения и сравнить эту песню с другими вещами, которые я сейчас не воображаю. Например, я могу не суметь вызвать воспоминание (то есть воображение) того, на что похожа январская

песня дрозда, но я могу вспомнить связанные с ней факты, например я могу вспомнить, что услышал ее на рассвете четыре месяца назад. Память в этом втором смысле являет собой нечто вроде интеллектуальных бумажных денег, которые я не могу обменять на золото памяти в первом смысле. Это мысль о чем-то как о предмете, занимающем определенное место в системе вещей (в данном случае в пространстве и времени), в отсутствие мысли о том, что же собой представляет вещь, занимающая это место. Такая мысль о чем-то неопределенном, что, будучи определенным, займет известное положение, называется абстрактной мыслью.

Это не единственные виды мысли (здесь и далее я буду уже употреблять слово мысль только в его узком смысле). Они приведены лишь как примеры тех возможностей мысли, которые недоступны воображению, не способному ни к аналитическим, ни к абстрактным действиям. Язык необходимо было приспособить для выражения этих новых видов опыта. Ради этой цели он и сам претерпел параллельные изменения.

§ 7. ГРАММАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

Во-первых, благодаря работе самого интеллекта, язык анализируется в грамматическом плане. В этом процессе можно выделить три ступени.

(1) Язык представляет собой деятельность. Он является выражением личности или речью. Однако грамматист анализирует не эту деятельность. Он исследует результат этой деятельности, "речь" или "высказывание", не в смысле разговора или ораторствования, а в смысле чего-то, возникшего в результате этой деятельности. Этот результат речевой деятельности не представляет собой ничего реального, это метафизическая фикция. Эту фикцию принято считать реально существующим объектом лишь потому, что к теории языка подходят с точки зрения философии ремесла, которая неизменно верна предположению, что суть всякой деятельности состоит в изготовлении какого-либо продукта. Если признать это предположение, деятельность выражения сведется к изготовлению некоей вещи, называемой

языком. Попытка исследовать эту деятельность примет форму попытки исследовать ее продукт.

Это может показаться бесплодным предприятием. Какие результаты, плохие или хорошие, можно получить в старании понять вещь, которая не существует?

Ответ состоит в том, что эти метафизические фикции в некотором смысле достаточно реальны. Человек, пытающийся понять эти фикции, концентрирует внимание на реальной вещи, но искажает собственное представление о ней, пытаясь увязать его с предпосылкой, которая на самом деле оказывается ложной. Так, в действительности грамматист думает не о продукте речевой деятельности, а о самой этой деятельности, искажая свои мысли о языке предположением, что это не деятельность, а ее продукт или "вещь".

(2) Далее, эта "вещь" должна быть подвергнута научному исследованию, а это предполагает двойной процесс. Первый этап этого процесса заключается в разделении "вещи" на части. Некоторые читатели придерутся к этой фразе на том основании, что я воспользовался глаголом действия, в то время как должен был использовать глагол мышления. Они напомнят мне, что неточность такого словоупотребления представляет опасную привычку. Дойдя до слов "мысль создает мир", имея в виду всего лишь то, что "некто думает о строении мира", вы скатитесь в идеализм только из-за небрежного использования языка. Критик добавит, что именно так и возникают идеалисты.

Многое можно сказать в ответ на эту придирку - например, то, что философские контроверзы не могут улаживаться посредством полицейского вмешательства, предписывающего людям словоупотребительные нормы, а также то, что школа мысли (полюстим ей таким названием), существование которой зависит от использования определенного жаргона, не вызывает у меня ни уважения, ни страха. Однако я предпочту ответить, что, употребляя

слово разделить, я и в самом деле имел в виду "разделить", то есть просто-напросто разрезать. Разделение "вещи", известной под названием язык, на отдельные слова было не открыто, а придумано в процессе его анализа.

3. Окончательный процесс состоит в разработке схемы отношений между частями, полученными в результате такого разделения. Здесь нам снова придется преодолеть страх перед пугалом идеализма. Эти отношения не открываются, они - и на этом следует настаивать - разрабатываются, придумываются. Если сами элементы придуманы, то и отношения между ними должны быть придуманными. Это тем более справедливо, что процессы, помеченные цифрами 2 и 3, существуют не по отдельности, а развиваются параллельно, и каждое изменение в одном из них тут же влечет за собой видоизменение другого. Обсуждаемая схема отношений легко классифицируется по традиционным разрядам.

а) Лексикография. В реальной ситуации разговора любое слово встречается один, и только один раз. Однако если провести расчленение языка достаточно искусно, тут и там появятся слова, настолько похожие друг на друга, что их можно будет рассматривать как повторения одного и того же слова. Таким образом мы получаем новую фикцию - повторяющееся слово, некую сущность, составляющую основную единицу изучения лексикографа. То, что это фикция, я думаю, не так трудно понять. В только что написанном абзаце слово что повторяется дважды. Однако отношения между этими двумя словами далеки от идентичности. В фонетическом и логическом отношениях эти слова подобны, но не более чем подобны.

Перед лексикографом стоит и вторая задача, а именно присвоение "значений" этим фиктивным сущностям. Разумеется, он делает это при помощи слов, так что эта часть работы представляет собой установление синонимических связей.

Подобные связи так же фиктивны, как и понятия, которые они соединяют. Добросовестный лексикограф вскоре начинает это понимать.

Даже если признать разделение языка на слова и первоначальную классификацию слов на лексикографические единицы, мы не сможем согласиться, что хотя бы одно из слов будет точным синонимом какого бы то ни было другого.

б) Морфология. После того как лексикография устанавливает существование единиц *dominus*, *domine*, *dominum*, они объявляются не отдельными словами, а видоизменениями одного слова, происходящими в соответствии с определенными правилами. Эти правила опять-таки оказываются очевидной фикцией, поскольку изобилуют исключениями. Следовательно, их можно причислить к научным законам только в том случае, если принять теорию науки, согласно которой ее законы имеют не всеобщую силу, а справедливы только (говоря словами Аристотеля) "по большей части". Именно эта теория, по сути дела, осуществляла контроль за рождением грамматики, и хотя сейчас ее никто не принимает всерьез, она до сих пор неявно присутствует во всех требованиях, которые грамматика может предъявлять к науке.

с) Синтаксис. В реальном "употреблении" слова являются частями более крупных единиц, называемых предложениями. Грамматическое видоизменение, которое претерпевает каждое слово в данном предложении, является функцией его связи с другими словами, либо явно присутствующими, либо же подразумеваемыми в этом предложении. Правила, управляющие подобными функциями, называются правилами синтаксиса.

Грамматические манипуляции с языком, столь хорошо знакомые нам, перенявшим их у греков в качестве принципиальной части тех передающихся по наследству и развивающихся обычаев, которые образуют нашу цивилизацию, не вызывают у нас никаких сомнений, так что мы забываем поинтересоваться, зачем они делаются. Не задумываясь мы принимаем эти занятия за науку, мы полагаем, что грамматист, беря высказывание и деля его на части, обнаруживает в нем какие-то новые истины, что, излагая правила

отношений между этими частями, он сообщает нам, как работает человеческий разум во время разговора. Это очень далеко от истины. Грамматист не является ученым, изучающим действительную структуру языка. Скорее, он подобен мяснику, превращающему живую ткань языка в пригодные для продажи и употребления в пищу части. Живой и растущий язык не состоит из глаголов, существительных и т. п., точно так же как живое и растущее животное не состоит из окороков, грудинки, костреца и прочих частей. Реальная функция грамматиста (я не назову ее целью, поскольку грамматист не ставит ее перед собой в качестве осознанной цели) состоит не в понимании языка, а в его изменении.

Грамматист работает над преобразованием языка из того состояния (изначального и естественно-природного), в котором он служит для выражения эмоций, во вторичное состояние, пригодное для выражения мысли.

Эту функцию грамматисту удастся выполнить, однако лишь в ослабленном виде. Язык перестанет быть языком, если он утратит свою выразительность. Сохранить свою выразительность он может только в противодействии усилиям грамматиста. Разделение речи на отдельные слова сомнительно и произвольно.

В живой речи эти разделенные части снова срастаются в предложения, которые уже нельзя разделить и которые грамматист вынужден рассматривать вопреки своим собственным принципам, будто они были отдельными словами. Такое сплавление нескольких слов в единое целое, совершенно отличающееся от суммы всех составляющих его слов вместе с принятыми грамматическими связями, называется идиомой. Это слово весьма любопытно. Оно означает нечто частное и личное, в нем проявляется протест говорящего против узаконенных в его обществе правил использования языка. В результате идиома должна бы оказаться формой речи, не понятной ни для кого, кроме самого говорящего.

Однако в действительности идиомы понятны всем, и грамматист, назвав их идиомами, всего лишь признает, что его грамматическая наука ничего не может с ними поделать, что люди, употребляющие идиомы, говорят вполне понятно, хотя его наука утверждает, что их высказывания должны быть бессмысленными.

Что касается лексикографа, то его успех зависит от того, насколько справедливо утверждение, что слово (согласно его определению) является подлинной лингвистической единицей, сохраняющей идентичность как по звучанию, так и по смыслу при любых изменениях контекста. Однако он постоянно бывает вынужден признать, что его предположение ложно. По мере того как язык все более интеллектуализируется, случаи таких прорывов становятся все более редкими, однако даже самый интеллектуализированный язык может иногда потряхнуть стариной и посмеяться над лексикографами, перемешав значения своих слов в соответствии с контекстом, в котором они находятся. В обычной повседневной речи, где степень интеллектуализации относительно невысока, лексикограф никогда не может приблизиться к победе в своей извечной войне с коварством контекста.

Соображения, приведенные выше, наносят смертельный удар по предубеждениям, в силу которых работа грамматиста считается научной деятельностью. Из них не вытекает, что грамматика не несет с собой никакой пользы. Она очень полезна, однако ее польза не теоретическая, а практическая. Дело грамматиста состоит в приспособлении языка к функции выражения мысли, и причина, почему мы терпим все неувязки и компромиссы в его работе, в том, что мы понимаем, как важно, чтобы грамматист не переусердствовал, не лишил язык способности выражать что-либо вообще.

Я уподобил грамматиста мяснику, однако, если это сравнение и справедливо, то он мясник весьма необычный. Путешественники рассказывают, что некоторые африканские племена принаровились отрезать куски мяса на ужин прямо у живой скотины так, что она не очень страдает от

этого. Такое уточнение может несколько смягчить наше первоначальное сравнение.

§ 8. ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

Впрочем, все это лишь одна сторона процесса, вторая сторона которого известна как "традиционная логика". Логика состоит в определенном методе, который был впервые систематически изложен (насколько можно верить дошедшим до нас текстам) в Аристотелевом "Органоне". Затем этот метод был развит и продолжен длинным рядом средневековых логиков, отвергнут как бесплодное умствование антиаристотелевским движением Ренессанса и XVII века, потом снова поднят на щит, но со многими оговорками, возникшими отчасти под влиянием упомянутого движения, а отчасти в результате нового прочтения самого Аристотеля, - это было сделано так называемыми идеалистами XVIII и XIX века от Канта до Брэдли и дальше - и воссоздан с небольшими изменениями современными специалистами по логическому анализу и позитивистами.

Цель этого метода состоит в том, чтобы превратить язык в безупречное средство для выражения мысли. Мы можем объяснить природу и цель этого метода с помощью некоей преамбулы, за которой следует вывод: "Поскольку цель людей, добросовестно использующих язык, состоит в выражении мыслей и поскольку в нынешних условиях этой цели достичь нельзя по причине неточностей и двусмысленностей, которыми насыщено повседневное использование языка, примем решение, согласно которому всякий желающий выразить мысли человек отныне будет пользоваться в этом деле определенными языковыми формами, которые будут названы „логическими формами“". Различные школы мысли могут, разумеется, по-разному определить фундаментальные особенности этих так называемых логических форм. Ранняя, или Аристотелева, школа под логической формой понимала субъектно-предикатную форму, а под логическим выражением мысли - выражение ее в форме S - это P. Современная, или аналитическая, школа считает такой подход и неадекватным, и ошибочным, а главную

проблему логического выражения видит в разложении данного высказывания на все утверждения (причем не обязательно субъектно-предикатные утверждения), которые необходимо признать в акте высказывания. Здесь меня не интересует то или иное различие между методом аналитической логики и его аристотелевским предком - сейчас нам важнее принципиальная общность их целей и то, как они влияют на теорию языка.

Всякий логический метод - Аристотелев, аналитический или какой-нибудь другой - начинает с предположения, что грамматическое преобразование языка уже полностью и успешно проведено. Речевая деятельность уже превращена в "вещь", эта "вещь" разрезана на слова, слова рассортированы в соответствии с признаками подобия по группам, в каждой группе слова рассматриваются как повторения одной лексикографической единицы, эти единицы накрепко привязаны к своему истинному и постоянному значению и т. п. Работа логика начинается с объявления трех следующих предположений.

Сначала заявляется то, что я назову пропозициональным допущением. Это допущение гласит, что среди разнообразных "предложений", уже выделенных грамматистами, имеются такие, которые вместо выражения эмоций представляют собой утверждения. Именно на этих предложениях и сосредоточивает логик свое внимание.

Вторым идет принцип внутриязыкового перефразирования. Это допущение относительно предложений, соответствующее допущению лексикографа о словах (или говоря более точно, о том, что я назвал лексикографическими единицами), когда лексикограф "определяет значение" данного слова, приравнивая его значению другого слова или группы слов. Согласно принципу внутриязыкового перефразирования, одно предложение может иметь в точности такой же смысл, что и другое отдельное предложение или группа объединенных предложений того же языка, так что одни предложения можно заменять другими, нисколько не изменяя их значения.

Третье допущение - это допущение о логической предпочтительности, а именно о том, что из двух предложений или групп предложений одно может быть предпочтительнее с логической точки зрения, чем другое. Определяется эта предпочтительность тем, что логик пытается сделать, то есть целями и принципами его метода. Вопреки тому, что логики иногда говорят, предпочтительное предложение или группа предложений никогда не выбирается по принципу большей доступности для понимания. Последним принципом пользуется не логик, а стилист, в то время как логик в своих предпочтениях руководствуется тем, чтобы выбранное предложение позволило манипуляции в соответствии с правилами логического метода.

Здесь еще более очевидно, чем в случае грамматического анализа, что мы имеем дело с изменением языка, а не с его теорией. Говорят, что Джоуэтт как-то позволил себе следующее замечание: "Логика - это и не наука, и не искусство, а сплошное плутовство". Это плутовские уловки, позволяющие сделать из языка символический аппарат. Допущения логики не могут быть истинными ни наверняка, ни хотя бы отчасти. На самом деле они являются не допущениями, а предложениями и предлагают они такую перестройку языка, которая, в случае удачи, сделала бы из языка нечто такое, что языком назвать уже нельзя. Специалисты по аналитической логике это отчасти понимают: на практике для облегчения своих логических манипуляций они принимают символику, подобную математической, а в теории провозглашают сближение, если даже не идентичность, логики и математики.

Подобно видоизменениям языка, проводимым грамматистами, логическая перестройка языка тоже до некоторой степени может быть выполнена. Однако ее никогда нельзя провести до конца. Когда совершается такая попытка, язык подвергается напряжениям, растягивающим его на две отдельные части - собственно язык и символический аппарат.

Техническая теория языка совершенно такая же ошибка, как и техническая теория искусства, если только это вообще не одна и та же

ошибка; однако то, что говорит здесь д-р Ричарде, можно сформулировать заново, устранив все эти ошибки. Можно сказать, что речь может быть либо научной речью, в которой делаются истинные или ложные утверждения и выражаются мысли, либо же художественной речью, в которой выражаются эмоции.

Реальное ли это разделение, или же здесь только констатируется наличие двух сил, между которыми существует напряжение, причем не всегда разрушительное, введенное в язык попыткой его интеллектуализировать? Я попытаюсь показать, что истинной является вторая гипотеза, что язык, интеллектуализированный в результате работы грамматиста и логика, никогда не бывает более чем частично интеллектуализированным и сохраняет свои функции языка лишь постольку, поскольку процесс интеллектуализации не завершен.

Работа грамматиста и логика может "нагрузить язык балластом логики" (как Бергсон говорит, что пространство нагружено "балластом геометрии"), однако, если судно до отказа загрузить балластом, оно не сможет плавать и просто пойдет ко дну. Даже если отказаться от этой метафоры, можно будет понять, что научный дискурс, поскольку он научен, пытается избавиться от своих функций дискурса или языка, то есть от эмоциональной выразительности, но если он преуспеет в этой попытке, он перестанет быть дискурсом. Поэтому с точки зрения языка различие, проведенное д-ром Ричардсом (при условии, что я его правильно понимаю, в чем трудно быть уверенным, ибо его рассуждения отнюдь не "просты", даже если их, как говорит сам автор, "однажды себе уяснить"), не является различием, отделяющим научный дискурс от художественного. Это различие внутри художественного дискурса, между художественным дискурсом как таковым и художественным дискурсом, подчиненным нуждам интеллекта.

Прежде всего следует отметить, что дискурс, в котором делается сознательная попытка заявить какие-то истины, сохраняет, очевидно, некоторый элемент эмоциональной выразительности. Ни один серьезный

оратор или писатель не высказывает ни одной мысли, если не считает, что она заслуживает оглашения.

Мысль заслуживает быть высказанной не из-за своей истинности (сам факт, что какая-то мысль истинна, никогда не был достаточным основанием для ее сообщения), а из-за того, что она представляет ту самую истину, которая важна в настоящей ситуации. Высказывая ее, человек так подбирает слова и интонации, чтобы выразить свое ощущение важности этого сообщения. Если он произносит монолог, его слова и интонация передают не только то, что "это важно", но и то, что "это важно для меня". Если человек обращается к какой-либо аудитории, его слова и тон не только говорят, что "это важно", но и что "это важно для вас". В зависимости от способности писателя передать аудитории то, что он имеет в виду, внимание к подбору слов, к его тону выявит утонченную фактуру эмоциональной выразительности. Иногда тон автора доверителен, иногда нервен, иногда просителен, иногда легкомыслен, иногда высокомерен. Когда д-р Ричарде хочет сказать, что некоторые взгляды Толстого на искусство ошибочны, он говорит: "Это просто заблуждение".

Здесь налицо научное использование языка. Однако насколько оно утонченно-эмоционально! Здесь можно услышать и голос лектора, и увидеть очертания поджатых кембриджских губ, когда они выговаривают эти слова.

Лектор напоминает кота, стряхивающего с лапы капли воды, в которую он, к сожалению, был вынужден ступить. Теория Толстого распространяет не слишком приятный запах. Утонченный человек не задержится без необходимости в таком обществе. Отсюда и эта краткость. Три нейтральных слова говорят аудитории:

"Не думайте, что я намерен оскорблять ваш вкус, вытаскивая на свет все глупости, в которых погряз из-за бессмысленной спешки этот великий человек. Наберитесь терпения, мне эта глава нравится не больше, чем вам, и я постараюсь здесь быть покороче".

Единственное обстоятельство, мешающее осознать эту истину, естественно вытекает из привычки записывать наши слова, вместо того чтобы произносить их. Такая специфика была искусственно раздута ужасным альянсом между плохой логикой и дурной литературой. Когда кто-то читает научную лекцию и говорит, например, что химическая формула воды - H_2O , тон и темп этого высказывания позволяет любому внимательному слушателю почувствовать эмоциональное отношение говорящего к той мысли, которую он выражает. Это сообщение может быть скучным для говорящего, который делает его только для того, чтобы пробраться через надоевшую рутину урока химии. Тогда эти слова будут произнесены скучным, монотонным голосом. Учитель может стремиться убедить класс, что это следует запомнить ввиду предстоящих экзаменов, - тогда тон фразы может стать угрожающим. Учитель, наконец, может и сам быть увлечен этим фактом как триумфом научной мысли, которая для него и по сию пору не потеряла своей свежести, - тогда голос будет живым, радостным, возбужденным, и лет пятьдесят спустя какой-нибудь академик скажет приятелю:

"Ты знаешь, ведь именно старина Джонс и научил меня настоящей химии".

Ему хотелось бы верить, что научная речь представляет собой написанные или напечатанные слова и что устная речь оказывается либо тем же самым, либо тем же plus что-то еще, а именно эмоциональная выразительность. Хорошая логика или хорошая литература могут его спасти. Логика может привлечь его внимание к тому факту, что даже логическая структура предложения не всегда ясна из его письменной или печатной формы.

Литература может показать, что значительная часть писательского мастерства состоит в таком оформлении предложений, чтобы даже читатель с умеренными умственными способностями не смог сделать из них бессмыслицу, читая, вслух или про себя, эти предложения с несоответствующими интонациями или ритмом. Оказавшиеся без такой

помощи, введенные в заблуждение современной практикой чтения про себя, логики толпами, подобно леммингам, кидаются вперед и с самоубийственной беспечностью обсуждают смысл таких "утверждения", как "Король Утопии умер в прошлую субботу", не успев остановиться, чтобы задать себе вопрос: "В каком тоне я должен это говорить? В тоне человека, начинающего рассказывать сказку, - в таком случае дело следует передать на рассмотрение эстетику; может быть, в тоне человека, утверждающего какой-то факт и желающего убедить в этом слушателей, - тогда этим следует заняться психиатру; наконец, в тоне человека, просто издающего шум с помощью рта, - это может быть интересным для физиолога, но никак не для меня. Впрочем, это еще может быть тон человека, желающего посмеяться над логиком: в каком падеже *solvuntur risu tabulae*? Если мы не знаем, в каком тоне произносить эти слова, мы вообще не можем их произносить - тогда это не слова и даже не шум.

"Утверждение", понимаемое как словесная форма, выражающая не эмоции, а мысль и составляющая основную единицу научного дискурса, является также фиктивной сущностью. С этим легко согласится всякий, кто хоть минуту подумает о научном дискурсе в его действительной, живой реальности, не ограничиваясь размышлением только о значках на бумаге, дающих правильное или ложное представление об этом дискурсе. Однако сейчас я подхожу ко второму, более сложному тезису.

До сих пор я говорил так, будто дискурс имеет две функции: одну, служащую выражению эмоций, и вторую, служащую выражению мыслей. Могло показаться, что заблуждение, с которым я борюсь, представляет собой доктрину, по которой научный дискурс или интеллектуализированный язык обладает второй функцией в отсутствие первой. Я действительно не прочь развеять это заблуждение, однако я хотел бы идти значительно дальше. Эмоция всегда представляет собой эмоциональный заряд, сопровождающий какую-либо деятельность. Для каждого вида деятельности существует свой род эмоций. Для каждого вида эмоций существует свой род выражения.

Посмотрим сначала на огромную дистанцию между ощущением и мыслью - эмоциональный заряд чувственного опыта, ощущаемый на чисто психическом уровне, выражается также психически, в виде автоматических реакций, в то время как эмоциональный заряд мыслительного опыта выражается управляемой деятельностью языка.

Теперь посмотрим на различие между мышлением сознания и интеллектом: эмоции сознания выражаются языком в его первобытной, изначальной форме, однако и интеллект обладает своими эмоциями, которые также должны иметь соответствующее выражение. Таким выражением должен быть язык в его интеллектуализированной форме.

Интеллект обладает своими собственными эмоциями. Возбуждение, которое вытаскило Архимеда из ванны и прогнало раздетым по улицам родного города, было не просто обобщенным возбуждением - это было особое возбуждение человека, который только что решил научную проблему. Более того, это было совсем особенное возбуждение человека, который только что решил проблему удельного веса.

Возглас "Эврика!", выражающий эту эмоцию, если его записать, выглядит точно так же, как возглас "Эврика!" человека, который только что нашел потерянный флакон с шампунем, однако для внимательного слушателя он звучит совсем по-другому. Он заявляет не просто об открытии, но о научном открытии. Если бы в тот момент среди прохожих оказался физик, равный по величию самому Архимеду, приехавший в Сиракузы для того, чтобы поделиться с Архимедом своим открытием удельного веса, вполне возможно, что он сразу же понял бы всю ситуацию и кинулся вслед за Архимедом с криком: "И я тоже!"

Этот крайний и вымышленный пример поможет нам точно указать на сам принцип, о котором сейчас идет речь. Если согласиться, что интеллектуализированный язык и в самом деле выражает эмоции и что они представляют собой не расплывчатые или обобщенные эмоции, а совершенно определенные, соответствующие определенному акту мысли,

отсюда следует, что при выражении эмоций выражается также и акт мысли. Нет необходимости в двух отдельных выражениях - одного для мысли, а другого для сопутствующей эмоции.

Существует лишь одно выражение. Если угодно, мы можем сказать, что мысль выражается в словах и что те же самые слова выражают конкретную эмоцию, сопутствующую этой мысли, однако эти две вещи выражаются не в одном и том же смысле слова выразить. Выражение мысли в словах никогда не бывает прямым или непосредственным выражением. Оно опосредовано через специфическую эмоцию, которая является эмоциональным зарядом мысли. Таким образом, когда один человек выражает в словах свою мысль другому человеку, то, что он прямо и непосредственно делает, есть выражение перед слушающим той специфической эмоции, которая сопутствует его мысли, и призыв к слушающему продумать эту эмоцию для себя, то есть заново открыть для себя мысль, в которой, когда она будет открыта, слушатель распознает мысль, несущую тот специфический эмоциональный тон, который выражал обращавшийся к нему собеседник.

§ 9. ЯЗЫК И СИМВОЛИЧЕСКИЙ АППАРАТ

Теперь можно вернуться к различию между языком и символическим аппаратом.

Символы - это язык и в то же время не язык. Математический, логический или любой другой символ создается для чисто научных целей; предполагается, что он вообще не обладает никакой эмоциональной выразительностью. Но как только символический аппарат осваивается и берется на вооружение, он обрывает эмоциональную выразительностью подлинного языка. Это знает каждый математик. В то же время, эмоции, которые математики обнаруживают в своих символах, - это не эмоции вообще, это специфические эмоции, присущие математическому мышлению.

То же самое применимо и к техническим терминам. Они изобретаются исключительно для служения нуждам конкретной научной теории, но как только они становятся обиходными в речи ученых и в их статьях, они начинают выражать для авторов и для тех, кто их понимает, специфические эмоции, порождаемые упомянутой теорией. Когда такие термины вводит в обращение человек, обладающий литературным вкусом, они сразу выбираются с учетом по возможности более явного и прямого выражения сопутствующих им эмоций. Так, логик в качестве одного из терминов своего технического словаря может использовать слова атомарные утверждения. Слово атомарный - это технический термин, то есть слово, заимствованное откуда-то еще и превращенное в символ путем точного определения в терминах данной теории. Предложения, в которых встречается этот термин, могут подвергнуться внутриязыковому перефразированию, однако всегда, когда мы встречаем их в рассуждениях логика, они полны для нас эмоциональной выразительности. Эти слова (в соответствии с замыслом их автора) несут читателю предостережение и угрозу, надежду и обещание. "Не пытайся разложить эти предложения. Откажись от мечты делить высказывание до бесконечности. Идя по этому пути, ты рискуешь прийти к разочарованию, выглядеть смешным в глазах таких людей, как я.

Смело иди вперед, доверяя *solida simplicitas*¹⁶ этих предложений. Если ты используешь их как кирпичики, из которых ты строишь свои логические здания, они тебя никогда не предадут".

Таким образом, символический аппарат представляет собой интеллектуализированный язык - язык, поскольку он выражает эмоции, интеллектуализированный, поскольку он приспособлен для выражения эмоций интеллекта. Можно сказать, что язык в своей изначальной форме воображения обладает выразительностью, но не обладает смыслом. В таком языке мы не можем отличить то, что говорится, от того, что имеется в виду. Вы можете сказать, что имеется в виду именно то, что говорится. Можно, конечно, сказать, что здесь имеет место одна только речь без всякого смысла

(под речью, естественно, понимается не просто шум, а выражение эмоций). Язык в своей интеллектуализированной форме обладает как выразительностью, так и смыслом. Как язык он выражает определенные эмоции. Как символический аппарат он проникает за эмоции, к мысли, несущей этот эмоциональный заряд.

Таково знакомое различие между тем, "что мы говорим" и тем, "что мы имеем в виду". То, "что мы говорим", - это то, что мы непосредственно выражаем: страстное или раздумчивое, ликующее или печальное высказывание, в котором эмоции и выражающие их жесты или звуки являются нераздельными частями единого переживания. То, "что мы имеем в виду", - это интеллектуальная деятельность, несущая все это на себе в качестве эмоционального заряда.

Слова, выражающие эмоции, подобны указателям, показывающим для нас направление, откуда мы пришли, а для других - направление, куда нужно идти, если хочешь понять, "что мы говорим", то есть воссоздать для себя и в себе ту интеллектуальную деятельность, которая побудила нас говорить то, "что мы говорим".

Постепенная интеллектуализация языка, постоянное его преобразование трудами логиков и грамматистов в аппарат научной символики, представляет, таким образом, не постепенное иссушение эмоционального мира, а все большее усложнение и специализацию этой сферы. Мы не уходим из эмоциональной атмосферы в сухой и рациональный мир - мы обретаем новые эмоции и новые средства для их выражения.

§ 1. СИМВОЛ И ВЫРАЖЕНИЕ

Язык зарождается вместе с воображением как определенная черта опыта на уровне сознания. Именно здесь он получает свои фундаментальные характеристики, которые уже никогда полностью не теряет, как бы сильно он

ни видоизменялся (этот процесс мы рассмотрим ниже), приспособливаясь к требованиям интеллекта.

В исходном или природном состоянии язык является средством воображения или выражения: называя его средством воображения, мы говорим, что он собой представляет; называя его средством выражения, мы говорим, что он выполняет. Именно деятельность воображения отвечает за выражение эмоций.

Интеллектуальный язык представляет собой то же самое, но уже интеллектуализированное, то есть видоизмененное для выражения мысли.

Различие между этими двумя функциями языка подчеркивалось в очень многих работах, которые не стоит здесь перечислять'. Один из способов сформулировать это различие - провести границу между собственно языком и символикой. Символ (как указывает греческое слово) является тем, к чему приходят по соглашению и что принимается всеми сторонами, участвующими в соглашении, как предмет, пригодный для определенных целей. Это приемлемое описание отношений, существующих между словами современного интеллектуализированного языка и их значениями в той степени, в какой эти слова действительно интеллектуализированы, что на самом деле редко заходит достаточно далеко. Однако это не может быть правильной характеристикой языка как такового, поскольку упомянутое соглашение, вводящее в силу значение данного слова, подразумевает предварительное обсуждение, в результате которого можно было бы прийти к соглашению, а если языка еще не существует или он еще не пригоден для формулировки обсуждаемого вопроса, само обсуждение не может даже и возникнуть.

Таким образом, символический аппарат или интеллектуализированный язык предполагает существование языка воображения или подлинного языка. Поэтому можно ожидать, что между теориями этих двух языков будет существовать соответствующая связь. Однако в традиционной теории языка эта связь вывернута наизнанку, что повлекло за собой пагубные

последствия. Язык как таковой стали идентифицировать с символическим аппаратом, и если его выразительная функция игнорировалась не полностью, то делались попытки объяснить ее как вторичную функцию, выполняемую с помощью видоизменения символической функции.

Когда Гоббс ("Левиафан", I. IV) говорит, что главная функция речи состоит в "приобретении знаний" и что для этой цели главным требованием должно быть "правильное определение названий", совершенно ясно, что он приравнивает язык вообще к языку интеллектуализированному, или символическому аппарату. Локк, определяя слово как звук, который создан знаком некой идеи, эту же ошибку формулирует не так явно, однако, тем не менее, в целом он тоже принимает ее на веру. Беркли, хотя в целом придерживается тех же взглядов, признает второй способ словоупотребления: "влияние на наше поведение и на наши действия, которое можно оказать, либо создавая правила для наших действий, либо порождая определенные страсти, склонности и чувства души". Это различие весьма важно, однако здесь второй способ остается все-таки интеллектуализированным словоупотреблением, поскольку деятельность, связанная с поиском средств для достижения какой-либо цели (воздействие на чье-то поведение и т. п.), представляет собой интеллектуальную деятельность.

Использовать язык как средство для возбуждения определенной страсти в слушателе - это вовсе не то же самое, что использовать его для выражения собственных чувств.

Сегодня уже почти общим местом стало утверждение, что язык как таковой имеет символическую природу в вышеуказанном смысле этого слова. Если это верно, мы должны наблюдать определенные результаты. Всякий символ, ради точности его использования, должен применяться в одном неизменном смысле и быть определен с абсолютной аккуратностью. Следовательно, если мы хотим правильно использовать язык, каждое слово следует как-то определить и только так использовать. Если же это окажется

нереальным (а это всегда будет оказываться нереальным), следствием будет то, что "обычные" языки плохо приспособлены для выполнения своих функций и что их, ради выражения точного мышления, следует заменить научно спланированным "философским языком". И еще одно следствие. Точно так же, как всякий, кто собирается пользоваться каким-либо математическим и т. п. символом, должен получить разъяснение, что же он значит, ребенок, познавая язык своей матери, должен, казалось бы, ждать объяснения каждого слова. Обычно предполагается, что это делает его мать (или другой педагог), указывая на огонь и говоря: "огонь", указывая на молоко и говоря: "молоко", указывая на палец и говоря: "палец". Однако оказывается, что, когда мать указывает на огонь, она, скорее всего, говорит: "прелесть", когда дает молоко, говорит, наверное: "вкусно", а когда касается пальцев, говорит: "Сорока-белобока кашку варила", и вывод из всего этого можно выразить словами одного (наверное, мифического) школьного директора: "Родители - последние люди на свете, кому можно было бы позволить заводить детей".

Причина, почему ни одна мать на свете не учит детей языку подобным образом, заключается в том, что это невозможно. Предполагаемые жесты, указания и т.п. сами неотъемлемы от структуры языка. Либо ребенка следует сначала обучить этому языку жестов, чтобы с его помощью учить английскому языку, либо же нужно предположить что он сам "разгадает" язык жестов. Однако если язык жестов он осваивает сам, то интересно было бы знать, как он это делает и почему, допустим, это не под силу кошке (которую никогда не удастся научить понимать, что вы имеете в виду, указывая пальцем). Кроме того, интересно, почему ребенок не может (хотя на самом деле именно это ему и удастся) таким же путем "разгадок" освоить английский язык.

Если бы лингвиста допустили в детскую, на самом деле он увидел бы нечто для себя неожиданное. Он бы услышал, что мать не произносит отчетливо для своего ребенка отдельные слова, а омывает его целым потоком

болтовни, посвященной в основном не называнию определенных предметов, а выражению собственного удовольствия от общества сына. Ребенок отвечает ей своим лепетом и гулением. По мере того как лепет становится более артикулированным, раньше или позже появляется возможность услышать, как ребенок повторяет в исковерканной форме какую-нибудь фразу, причем говорит он ее в такой ситуации, которая напоминает ему ту, в которой эта фраза обычно произносится. Допустим, у матери, когда она раздевает ребенка, есть привычка, снимая с него чепчик, говорить: "сняли шапочку". Тогда не исключено, что как-нибудь ребенок, сняв с себя во время прогулки чепчик и выбросив его из коляски, радостно заявит: "Сяиапку!"

Здесь звук "сяиапку" не является символом. Мать и ребенок не договаривались между собой, что этот звук будет означать снятие головного убора. Ребенок считает это просто звуком, который издают, когда снимают шапку. Он всегда слышал, что его мать произносит этот звук, снимая с него чепчик, и, следовательно, произнесение этого звука само собой должно сопутствовать снятию чепчика. Связь между произнесением этого звука и снятием чепчика не имеет никакого сходства со связью (о которой ребенок еще не имеет представления) между символом и действием сложения двух членов. Еще меньше ребенок думает об этом звуке как о комбинации двух символов - одного, означающего шапку, и другого, означающего снятие. Снятие шапки представляет собой единый акт, и звук, который при этом произносится, также является единым звуком. Фонетический анализ этого звука, разложение его на гласные и согласные, грамматическое разложение на какое-то число слов настолько же недоступны ребенку, как разложение действия на определенное количество мускульных движений.

Мы окажемся ближе к правде, если перестанем считать это "сяиапку" символом и сочтем его выражением. Этот звук не выражает акт снятия шапки, а выражает особое удовлетворение, которое по каким-то причинам ребенок испытывает, снимая шапку. Иначе говоря, звук выражает ощущение, испытываемое при выполнении этого акта. Говоря еще более точно,

экспрессивную функцию несет не звук "сяиапку", а акт произнесения этого звука. Если мы скажем, что один акт выражает другой акт, мы скажем бессмыслицу. Если мы скажем, что акт выражает ощущение, в этом высказывании можно ожидать какого-то смысла.