

Впервые точное определение философско-эпистемологических понятий «априорное знание, что р» и «апостериорное (эмпирическое) знание, что р» с помощью классических алетических модальностей, эпистемической модальности «знание, что р» и логических связей было предложено в статье<sup>201</sup>. Также в этой статье впервые была представлена модель принципов фальсифицируемости и верифицируемости опытного научного знания, точно сформулированная с помощью указанных логических терминов. Однако в этой модели не был представлен такой очень важный аспект эпистемологии как взаимоотношение истинности и доказуемости. В статье<sup>202</sup> автор от этого аспекта абстрагировался. Данная работа представляет собой попытку адекватно заполнить указанный пробел, соответствующим образом дополнив построенную в<sup>203</sup> модель (дефиниции DF-1 и DF-2) важными формулами, включающими в себя модальность Др (доказуемо, что р).

## КОММУНИКАТИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК ОБЪЕКТА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

*Н. Ю. Мочалова*

Философско-эстетическое знакомство с теоретическими аспектами художественного текста позволяет выйти за рамки языкознания и литературоведения, сводящих содержание текста к экстралингвистическим явлениям как средоточию грамматических структур, лексического многообразия, фразеологических и стилистических приемов, что «уничтожает» желанный флер художественности.

Переход от обсуждения структурных особенностей языка к вопросам коммуникации (т. е. в сферу актуализации – дискурса) сразу же обращает нас к проблеме целевого и ценностного взаимодействия. Предлагаем в качестве исходного определения художественного дискурса понимание его как динамической вербально-когнитивной системы открытого типа, обладающей помимо объективной предметности субъективной

<sup>201</sup> Лобовиков В. О. Логический квадрат и гексагон эпистемических понятий (Эволюционная эпистемология как явный абсурд с точки зрения древнегреческой философии абсолютного знания, и загадочная абсурдность этой древнегреческой онтологии и философии знания с точки зрения современной логики, методологии и философии науки: о возможности логически непротиворечивого «снятия» конфликта двух парадигм) // Эпистемы: Сб. науч. статей. Вып. 9: Аспекты аналитической традиции. Екатеринбург: Издательский дом «Ажур», 2014. С. 57–68.

<sup>202</sup> Там же.

<sup>203</sup> Там же.

художественностью. Именно пристрастность, семиотическое своеволие определяют маркировку художественного текста и художественного дискурса. Наиболее конструктивными являются те теории текста, которые видят отличие художественного текста не в избылии художественных приемов (процитируем Р. Якобсона, определившего художественный язык как «организованное насилие над обычной речью»), а в функционировании его как открытой ди-, полилоговой системы (М. Бахтин, М. Бубер).

Следует обозначить лингвистические механизмы доступа к художественному тексту. Понимание значений слов естественного языка – лишь предпосылка понимания художественного текста, имеющего помимо явного множество скрытых подтекстов, всякий раз индивидуально актуализируемых в конкретной ситуации восприятия.

Р. Барт настаивал, если бы у слов был только один смысл, который указан в словаре, если бы второй язык не распатывал и не раскрепощал достоверности языка, – не было бы литературы. Но не следует абсолютизировать лингвистический подход к художественному тексту, где каждая экспрессивная единица есть «эмотема», обязательно вызывающую эмоциональную реакцию.

С семиотической точки зрения в художественном тексте существует «зазор» между лингвистическим знаком и денотатом; это отношения между означающим и как минимум двумя означаемыми. Первое значение денотативное, напрямую и жестко определяющее смысловое значение; так, составители словарей обычно регистрируют только денотативные значения, изредка намекая на пометки «разг.», «вульг.», «поэтич.». Этот тип означаемого называется коннотативным, и именно коннотации исключительно важны в содержании художественного текста, ведь они, являясь частью культуры, создают идентификационное пространство для адекватного восприятия содержания. Позиционируемый автором художественный текст должен быть рассчитан на «конкретного» потребителя: не только содержание сообщения, но и форма его должны быть созвучны внутреннему миру человека.

Классическое искусство вырабатывает эстетику сотрудничества автора и реципиента, более того, автор «заискивает» перед ним, надеясь быть адекватно понятым и принятым. При этом существующий язык текста может порождать новые смыслы, расширять или суживать их, но система языка в целом остается неизменной. Важно совпасть в смысловом поле значений, только оно порождает магию традиционного классического неавангардного искусства.

Формирование смысла изначально было прерогативой автора, создателя. Благодаря авангарду эта формула изменилась

в постмодернистской эстетике. Авангардистский текст задает новые параметры выстраивания значений, вырабатывает свой типовой образец семиозиса, со своей грамматикой, синтактикой, семантикой, с иными прагматическими функциями. Н. Сироткин, исследуя методологические послы авангардизма, утверждает, что «референция в авангардном искусстве сводится к минимуму; авангардистский знак как эстетический вообще не имеет никакого денотата»<sup>204</sup>.

Вспоминая заушную поэзию русского футуризма, откровения дадаистов и живописный абстракционизм нельзя не согласиться с этим выводом. Повторяя К. Малевича, «Дыр булл щыл» – относительно супрематизма в поэзии. В этой роскошной зауши интерпретировать нечего, кроме самого факта восприятия. Объектом читательской или зрительской рефлексии становятся смутные ощущения, либо само зрительное или слуховое восприятие.

Эстетическая референция имеет два обязательных уровня представленности художественного текста:

- на что указывает эстетический знак, обозначенный создателем произведения (замысел автора);

- что увидел, воспринял, пережил, понял читатель, слушатель, зритель (интерпретация воспринимающего).

Проблема авангардистского искусства заключается в том, что интерпретировать как раз и нечего.

Сами теоретики авангарда воспринимают эстетическую программу современного искусства иначе, они позиционируют себя как новаторов искусства, сейсмически точно реагирующих на диалектику социального бытия. Авангард пытается выйти за пределы искусства и слиться с жизнью. Для реализации этой эстетической программы следует отказаться от старого традиционного языка искусства (узнаваемых форм, рифм, символов), старые формы и знаковые системы модернизируются, трансформируются, демонтируются. Художник разрабатывает форму, которая вместит любое содержание.

Революционный подъем современного искусства отразился и на возвышении роли читателя, зрителя, слушателя. Оторванность человека от процесса творения воспринимается как зло старого искусства. Все программные теоретические послы авангардистов представляют реципиентов исключительно как соавторов художественного действия, в коем важна не общность мысли и переживаний, сколько общность свободной фантазии,

<sup>204</sup> Сироткин Н. О методологии исследования Авангардизма, или семиотические исследования авангардизма к действительности // Семиотика и Авангард: Антология. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 35.

интерпретаций. Чем меньше сходства и тождества у двух полюсов творчества – тем богаче содержание произведения, порождающее множество смысловых значений. Это принцип полагания языка вместо полагания значений.

Вспомним соссюровскую модель знака:

становление – смыслы – знак  
(как материальный носитель и идея)

Бесконечное множество смыслов – означаемое, заумный текст – означающее. Мира по ту сторону знака не существует, да и самой необходимости в знаке тоже нет, нет опосредования смысловой связи.

Переход от одной формы выражения к другой осмысливается автором как поиск своего нового Я как в содержательной, так и в формальной (концептуальной) области. Художнику важно сохранить идентичность своей личности, идентичность творчества как сохранность метафизических принципов независимо от вариативности художественного проявления.

С начала XX века обнаруживает себя тенденция интертекстуальности – «текст в тексте», где размыты границы «своего» и «чужого». Это поиск новых уровней своей ментальности, новых граней творческих возможностей. Стремление обнаружить в себе возможности иного, Другого заставляют художника выйти за пределы индивидуального художественного сознания в мир чужих текстов, которые пробудят через иное свое-новое.

Активную установку на диалогизм поддерживали и разрабатывали М. Бахтин с идеей «полифонизма» и Ю. Лотман «несколько текстов в тексте». С позиций текстуального диалогизма М. Бахтин рассматривал творчество А. Белого, В. Маяковского, В. Хлебникова. Интертекстуальность в данном контексте приводила к углублению тенденции индивидуального творчества, была неким прозрением, открытием сокрытого, но своего, индивидуального, самотождественного творческого Я.

Проблема творческой идентичности автора снимается в эпоху постмодернизма. Сама творческая личность и не стремится зафиксировать свою самотождественность, формируется феномен «расщепленного Я». Если в начале XX века авторы понимали «интертекстуальность» как художественный прием оформления произведения, то авторы постмодернизма уходят из линейного измерения текстуальности в гипертекстуальность, в новое мультимедийное пространство существования межтекстовых децентрированных многомерных художественных связей.

Новые коммуникативные сдвиги были свойственны В. Набокову в романе «Дар», рассказе «Тяжелый дым», где писатель

демонстрирует множественность внутреннего Я героя, его динамичные переходы от себя одного к себе – другому: «Я – поэт» – «Он – простой смертный». Это уникальная возможность организовать нарративный план произведения между двумя перспективами: показать себя глазами другого и таким, каков ты есть. Это позволило В. Набокову построить текст как диалог прозаического и стихотворного выражения одного творческого сознания.

Формы поиска себя нового в себе как демиурге творческих новаций могут быть и иными: например, гендерные перевоплощения (стихи А. Ахматовой, Ф. Тютчева), где меняется сама стилистическая манера изложения, не свойственная прежде поэту.

Множественность и многоликость автора как творческого пишущего субъекта является основным ресурсом открытия нового смысла, нового значения. У Р. Барта: «Я того, кто пишет Я, – это не то же самое Я, что прочитывается тобою».

Процесс самоорганизации художественного текста не является линейным, эта тенденция по отношению к искусству удачно согласуется с синергетической теорией Г. Хакена и И. Пригожина. Синергетика открыла новое зазеркалье мира; его нестабильность, сопряженность интертекстуальности, возрастающую сложность формообразования. В высшем ряду таких сложных систем расположено искусство как сверхсложная и уникальная организация. В художественной системе уникально все: уникальна личность художника, уникален художественный образ, логика развития, семиотическая система, непредсказуемость реализации замысла произведения даже самому автору. Процесс художественного творчества складывается в художественном процессе не по законам, привнесенным извне, а по законам свободной самоорганизации создаваемого произведения<sup>205</sup>.

Нелинейность художественного процесса заключается в том, что исходное состояние не определяет общей логики развития сюжета, композиции, характера, фабулы, оно только задает его первичную позицию как перспективу. Движения смыслов, импровизация, творческое блуждание в семиотическом пространстве на языке синергетики моделируется как «аттрактор», где настоящее определяется энергией из будущего. Не линейная причинно-следственная связь прошлого и настоящего, а неожиданно открывающимся будущим создаваемого произведения. Сошлемся в подтверждении данного тезиса на М. С. Кагана: «Особенно интересно при этом, что по мере «взросления» замысла его развитие все в большей степени начинает зависеть не от художника, а от самого создающего

<sup>205</sup> Фещенко В. *Autopoetica* как опыт и как метод, или о новых горизонтах семиотики. Семиотика и Авангард: Антология. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 99.

произведения, т. е. становится в точном смысле этого слова процессом самоорганизации»<sup>206</sup>.

Именно в художественном творчестве идея свободного само-дотраивания как своеобразное восполнение недостающих звеньев в тексте, форме, структуре предельно самоценно и оправдывает существование художественных текстов как открытых коммуника-тивных систем.

**СВЯТОЙ, АНГАЖИРОВАННЫЙ, ПРОЛЕТАРИЙ:  
ТРАНСФОРМАЦИИ ЭТОСА ФРАНЦУЗСКОГО  
ИНТЕЛЛЕКТУАЛА (НАЧАЛО – СЕРЕДИНА XX В.)<sup>207</sup>**  
*Е. П. Неменко*

Кризис гуманитарного знания в России и мире ставит перед интеллигентами-гуманитариями жесткое требование обоснования собственной эффективности в условиях модернизации. Для того, чтобы выстраивать диалог с различными социальными институтами за пределами университета (с общественностью, государством, бизнесом) необходимо обратиться к истокам престижа статуса интеллигента в проекте модерн. Задача данной статьи – реконструировать типы дискурсов о роли интеллигентов на примере Франции с начала XX века до Второй Мировой войны и соотнести их с ценностными режимами, внутри которых они артикулировались. Не смотря на то, что познание и искусство мыслились в проекте Просвещения как область, автономная от морального содержания и экономического интереса, дебаты о месте и роли интеллигента в обществе с самого начала имели этическое измерение<sup>208</sup>. Вокруг фигуры интеллигента велась борьба в рамках нескольких ценностных режимов, каждый из которых имел собственное понимание роли интеллигента. В данной статье предстоит выявить сами ценностные режимы, которые сталкивались «в борьбе» за интеллигентов.

Почему речь идет о ценностных режимах? Следуя за теоретическими разработками французской прагматической социологии, мы предполагаем, что любая позиция в споре определяется ценностными предпочтениями субъекта. Такое теоретическое

<sup>206</sup> Каган М. С. Формирование личности как синергетический процесс // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности / отв. ред. О. Н. Астафьева. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 225.

<sup>207</sup> Статья подготовлена при поддержке гранта Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых-кандидатов наук МК-8742.2016.6.

<sup>208</sup> «Artistes/politiques», sous la dir. de F. Matonti // Sociétés & représentations. N°011. février 2001.