

КОНФРОНТАЦИЯ ОПЫТА И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ЯЗЫКОВОЙ ПРИВИЛЕГИИ: КРИТИКА ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЗМА В ИСКУССТВЕ

Статья содержит критический взгляд на современное положение искусства как плацдарм для разворачивания трансценденталистских позиций, не имеющих ничего общего с самой природой искусства, в связи с чем трансценденталистскую монополию, демонстрирующую языковую привилегированность в сфере искусства, следует признать незаконной и не способствующей надлежащему развитию самого искусства.

Ключевые слова: трансцендентализм; язык; искусство; познание; опыт; репрезентация.

Следует согласиться, что преобладание трансценденталистских установок при анализе области искусства, можно сказать, стало делом традиции и вполне обычным предприятием, вслед за И. Кантом, не допускающим позитивного взгляда на опыт как на область непосредственной трансляции «знания», конечно, если таковым может являться передача действия, показывающегося в сфере искусства посредством движения, взятого отнюдь не в образе такого «знания», но, тем не менее, допускающего искомую непосредственность передачи самого опыта, минуя познавательный срез. В связи с этим необходимость критики трансценденталистской позиции главным образом должна быть обусловлена окончательным отказом от различного рода трансценденталистских вариаций, таких как герменевтика, структурализм, семиотика, постструктурализм, деконструктивизм, тропология, основной тенденцией которых является, с одной стороны, невозможность допущения *восприятия* текста в моменте его непосредственного переживания, что обусловлено именно взглядом из трансценденталистского места, сообразно которому всякое восприятие является лишь первой ступенью познавательного процесса и, согласно Канту, непременно должно завершиться обработкой чувственных данных рассудком¹, т.е. переходом ко второй фазе для достижения полноты и завершенности познавательной процедуры.

С другой стороны, сомнения касаются как раз того, что нам, как оказывается, вовсе и не нужно такого рода «понимание», и все дело в том, что с самого начала вовсе не следовало вставать на позицию трансцендентализма, поскольку какой задан «вопрос», такой получится и «ответ»; иными словами, вглядываясь в проблему из трансценденталистского места, можно прийти к ее решению только *соответствующим* данному месту образом, к тому же, в нагрузку, обрастая, так сказать, выданными на «месте» *техническими средствами*, которые, как это ни странно звучит, в результате становятся *основными*, и в конечном счете ни о каком «вопросе» или «ответе» не идет речь уже в силу того, что все внимание к тому времени становится захваченным поиском некоего *скрытого* значения, благоприятный итог которого может быть осуществлен исключительно через включение в данный процесс выбранных и следующих ему «технических средств», теперь уже выступающих в роли интерфейса, способствующего настройке на трансформацию текста в форму, допускающую введение рационального анализа. Однако, как отмечалось ранее, способ применения к тексту подоб-

ного рода аналитического действия должен отвечать способу текстовой данности, иными словами, коль скоро способ интеллектуального отношения к тексту, а в нашем случае это трансцендентальный схематизм, должен непременно совпадать со способом текстового существования, чего на самом деле нет, так как если допустить, что данные трансцендентальные сетки являются условием *понимания* текста, такое «понимание», особенно в его применении к области «исторического», прежде всего, касалось бы не самого исторического текста, но лишь того *взаимодействия*, которое сам текст историка демонстрирует в обращении к некоторому «тексту из прошлого»; в противном случае эти сетки были бы избыточными, поскольку таковыми их сделало бы тождество исторического текста и собственного текста историка.

В этом смысле хорошей иллюстрацией сказанного является приведенный Ф. Анкерсмитом в работе «Возвышенный исторический опыт» пример анализа творчества испанского художника XVI в. Эль Греко [1. С. 140–141], подчеркивающий его необычность, прежде всего состоящую в том, что художник изображал человеческие лица и фигуры весьма странным образом, т.е. деформируя и вытягивая их так, что некоторые историки искусства в связи с этим настаивали на рассмотрении данной специфики художественного мастерства Эль Греко как сознательной, главным образом для того, чтобы другие могли усмотреть в его картинах *особое значение*, например приверженность художника к религиозности и готической духовности. Другой же взгляд на эту проблему является наиболее прозаическим и подразумевает предположение о наличии дефекта зрения у художника, что, возможно, и заставляло его не только видеть, но и изображать людей подобным образом, т.е., вероятно, для него вытянутые лица и фигуры людей казались естественными, такими, какими видят их люди, не имеющие данного дефекта; отсюда сам по себе дефект зрения, попадая в такие условия, начинает выступать в качестве *эпистемологической сетки*, о которой Эль Греко, очевидно, и не подозревал, но другие люди, с точки зрения любителей искусствovedческого анализа, воспринимают ее *таким* образом именно в момент проявления различия между, скажем, естественным видением того, что показано на картине, и тем, *как это изобразил* Эль Греко. Тем не менее следует согласиться с Анкерсмитом в том, что, имея такой дефект зрения и воспринимая его в качестве *сетки*, художник непременно должен был улавливать различие между лицами, которые он видит в жизни, и

лицами, изображенными им на полотне; и хотя можно допустить, что дефект зрения приводил его к иным представлениям о человеческом лице, тем не менее, это не является доказательством того, что художник именно по *этой* причине изображал их так, как на картине.

Аналогичным образом это касается интерпретации текста, и если один историк (А) интерпретирует текст, используя интерпретативную сетку C^a , а другой историк (В) – посредством интерпретативной сетки C^b , то обе сетки вовсе не соответствуют тому, как А и В интерпретируют данный текст; в равной степени наличие или отсутствие дефекта зрения у Эль Греко не является свидетельством *правильности* или *неправильности* созданного им изображения [1. С. 142], не говоря уже о том, что привлечение подобного рода ориентиров, т.е. поиска «правильности», мгновенно наталкивающей на мысль об «истинности», задает познавательный тон и само по себе уже является трансцендентальной сеткой. Конечно, если речь идет о различии в восприятии интерпретатора, то это одно дело, поскольку в данном случае такое «различие» не сводится к какой-либо интерпретативной сетке, но в ситуации, когда целью становится выявление *значения* некоторого исследуемого текста, определение такого «значения» возможно лишь при использовании некоторой семантической «сетки», поскольку если использовать уровневую систематизацию, то сам текст принадлежит объектному уровню, соответственно, интерпретация с необходимостью будет располагаться на метауровне, при этом каждый уровень следует учитывать с позиции его индивидуального включения в правила собственной логики по той же самой причине, согласно которой необходимо знать правила английской грамматики при осуществлении перевода текста с английского языка.

Коль скоро речь идет о языковых «правилах», то в связи с этим может возникнуть вопрос о поиске «правильной» трансцендентальной сетки и, соответственно, допущении, позволяющем прояснить, не является ли таковая универсальной сеткой, так сказать, «суперсеткой», и если да, то каковы ее свойства? Однако, как оказывается, главное не в этом, а в предположении, что само действие поиска соответствия данной универсальности является стремлением обладать отдельным специфическим *родом знания*, которым в действительности можно обладать только *после* его применения, поэтому вполне очевидно, что никакие тексты никогда не писались с целью *соответствия* некой сетке для возможности осуществления понимания путем выуживания из текста его значения², кроме, как замечает Анкерсмит, «тональной музыки, которая, до Шёнберга, действительно создавалась в согласии с теорией гармонии» [1. С. 144]. Однако Шёнбергу все же удалось отменить такое «соответствие», возможно, именно потому, что его вовсе не существует; в связи с этим было бы уместно говорить о *времени*, культивирующем такое «соответствие» на свой манер, к тому же никто не может утверждать, что, к примеру, музыкальные тексты, сочиненные в определенный период времени, создавались в *строгом* соответствии с теорией гармонии, поскольку, как известно, гениальные композиторы всегда имеют в арсенале своего творчества, так сказать, «тяжелую артиллерию», способную сокрушить любые

правила, якобы установленные эпохой. Возможно, поэтому Бетховен, Чайковский, Рахманинов и многие другие, не говоря уже о представителях импрессионизма, пытались скорее расширять, а то и вовсе уничтожать, но никак не соответствовать существующим социальным или каким-либо другим рамкам [3]. Следовательно, если текст читается с учетом трансцендентальной установки, или, что то же самое, сетки, на самом деле не являющейся частью самого текста, но применяемой к нему с целью *проецирования* такой сетки на текст, дабы в итоге выявить и понять исключительно его *значение*, которое есть не что иное, как *функция* этой сетки, то данная ситуация неминуемо приведет к совершенно противоположному результату, поскольку накладывание трансцендентальных сеток, прежде всего, призвано создавать условие *объективного* просмотра исторического материала, но, как оказывается, это является очередной иллюзией, так как ожидается, что конечная перспектива использования таких трансценденталистских схем приведет историка к сопоставимости своих исследований, а возможно, даже к их тождеству.

Тем не менее становится ясно, что использование подобного рода схем представляет собой лишь кодификацию или схематизацию конкретного варианта прочтения субъектом (историком) исторического материала. При этом данная позиция, напротив, приводит к совершенно обратному, т.е. не к объективности, а к скрытой вариации субъективности, с которой, при естественном взгляде на деятельность историка, необходимо тщательно, но очень бережно использовать, с одной стороны, опираясь на нее, а с другой – не обнаруживая ее столь агрессивно, т.е. так, чтобы она сама собой оказывалась в оппозиции историческому материалу. Иными словами, установление тончайших взаимоотношений историка с собственной субъективностью скорее напоминает обычное протекание жизненного процесса, нежели вовлеченность в стационарное пространство неподвижных трансцендентальных схем, и в этом смысле, что касается понимания, то такие схемы, напротив, затрудняют исполнение процесса понимания текста, поскольку напоминают своего рода оболочку, накидывание которой на сам процесс в конечном счете приводит его к неспособности дальнейшего развития.

Отнюдь не случайно поэтому практическая проверка сказанного выше наиболее ярко проявляется именно в пространстве искусства; соответственно, если допустить, что в картине художником репрезентируется опыт восприятия природы, скажем, в пейзаже, то рассматриваемая в этом смысле *картина* скорее является *репрезентацией*³ некоей местности, а *выражает* она то, как или каким *способом* художник воспринял эту местность, так как *сама картина может только репрезентировать восприятие элементов мира*, и в этом смысле музыка как таковая также не имеет определенного значения, исходящего из репрезентативной деятельности, хотя в связи с этим искусствоведческий способ и предполагает нахождение в нотном тексте, – коль скоро, с точки зрения аналитиков искусства, он непременно должен быть написан с учетом определенных «правил» именно той эпохи, пребывание в кото-

рой, по-видимому, и должно было подвинуть конкретного композитора к написанию художественных произведений, *соответствующих* только этим «правилам», действие которых с необходимостью направлено на вскрытие символической составляющей, заложенной в виде различных образований – крестов, закодированных имен, словом, такой различного рода символики, которая, опять-таки с позиции искусствоведческого просмотра, является носителем *сакрального* знания, якобы требующего расшифровки, дабы понять суть музыкального текста⁴.

Это свидетельствует о том, что значение, обнаруженное в произведении искусства только потому, что оно вопрошалось (а не потому, что оно там действительно есть), следует отнести лишь к собственности репрезентативной функции ума, к его, так сказать, особой любви к фантазиям, а не к самой музыке, взятой в аспекте опытного действия, так как такого рода фантазии принадлежат всего лишь к области *возможного*, поскольку являются только раздражителями, устанавливающими область языкового присутствия. Иными словами, если произведения искусства и порождают значения, то исключительно благодаря своей способности к *завершенности*, которая предполагает, что об этом музыкальном шедевре в целом, конечно же, есть что сказать, но так уж получилось, что если разговор организуется исходя из искусствоведческой позиции, то сами значения становятся собственностью исследуемой области, в данном случае – музыки, тогда как на самом деле это иллюзия, или обман «зрения», а точнее – выбора, точки, откуда, скорее всего, *не* следует осуществлять исследовательскую интенцию, поскольку любые изречения *о* музыке, включая ее анализ, в действительности принадлежат исключительно языку и, соответственно, свидетельствуют о языке, но никак не о самой музыке как области опыта.

Подобным образом все сказанное можно отнести к исследованию живописных полотен, поэтому, возвращаясь к разговору о картинах, следует заметить, что ландшафт как таковой не может иметь значение, поскольку оно приобретает лишь в процессе анализа, поэтому процесс обретения значения есть путь от того, что не обладает значением, и таковым является ландшафт, к тому, что обладает значением, и в данном случае – это *анализируемое* произведение искусства. Однако необходимо особо подчеркнуть, что *само по себе* произведение искусства также не может иметь значение, но с другой стороны, верно и то, что оно все же способно быть *условием возможности* прохождения, а в связи с этим и установления – репрезентационной области, представляющей собой место рождения значения, и таким «местом», в конце концов, становится *язык*; иными словами, именно язык является возможностью осуществления репрезентационного и интерпретационного действия, направленного в отношении искусства. Отсюда в случае с живописью (впрочем, как и во всех других случаях, касающихся области искусства) сами картины не могут являться некими репрезентациями того, *что* они изображают, тем самым, якобы выражая восприятие этого «нечто» художником. В этом смысле, если, к примеру, сравнить живопись с музыкой, которая, казалось бы, только звучит, стало

быть, не существует в каком-либо статичном виде, она не обладает даже минимально возможной фиксацией, поскольку совершенно очевидно, что ноты как формальный признак музыкальной фиксации вовсе *не* есть сама музыка, как на этот счет полагают некоторые исследователи⁵, допускающие существование нотного текста в качестве своеобразного музыкального изображения и по этой причине констатирующие разницу живописи и музыки, которая касается исключительно технических *средств выражения* (различие между красками и звуком). При этом в онтологическом плане (если можно так сказать) они абсолютно идентичны, так как являются выразителями самого *опыта* художника или композитора *как такового*, т.е. на самом деле не важно, *кто* именно является выразителем этого опыта – скульптор, музыкант или поэт, так как данные наименования им присваивает исключительно язык, а поэтому сами они изначально не являются чем-то вполне самостоятельным, но приобретают относительную независимость лишь с позиции языковой области.

В результате становится очевидным, что очерченная область вбирает в себя взаимное соотношение *опыта*, *значения* и *репрезентации*, и, тем не менее, для глубокого понимания того, о чем идет речь, их следует различать; особенно это касается различия *опыта* и *репрезентации значения* главным образом с целью обретения опытом некоторой автономии, напроочь отрицаемой, в частности, герменевтикой, которая всякий раз пытается намеренно объединить опыт и значение в нечто единое, называемое ею интерпретацией⁶, а коль скоро значение проявляется исключительно при наличии репрезентации, т.е. определенного *способа восприятия* мира или текста, следовательно, *сам текст и, в равной степени, мир не обладают собственным значением*. Сообразно этому текст может только вызывать значение в нашем сознании, иными словами, проявление значения по своей сути является продуктом собственной деятельности сознания, а не текста и тем более мира, и хотя часто возникает впечатление, что опыт внутренне как бы руководит процессом возникновения значения, и опыт чтения, безусловно, оказывается здесь в качестве непосредственного участника данной процедуры, тем не менее, возникающая при этом иллюзия использования определенных трансценденталистских условий выявления истинного значения текста, который, с учетом сказанного, должен сам по себе существовать где-то внутри текста, представляется крайне вредной и ошибочной. В связи с этим даже в отношении опыта чтения необходимо различать между собой «репрезентацию текста» и «опыт восприятия текста», поскольку это весьма разные вещи, и если говорится именно о репрезентации, то она хотя и обусловлена восприятием, все же осуществляется исключительно в сознании посредством акта замещения, поэтому значение, будучи «сделанным» в сознании, принадлежит только ему, а вовсе не тому, к чему оно прикладывается⁷.

В итоге следует согласиться, что для наибольшей отчетливости различия, имеющегося между *опытом* и *репрезентацией*, необходимо прежде всего учитывать, что репрезентация представляет собой вполне конкретный языковой инструмент, служащий, в некотором роде, удобством придания и нахождения в мире опре-

деленного смысла. Вследствие этого *репрезентация приобретает размытую, легкую форму трансцендентализма*; между тем, репрезентацию следует четко дифференцировать от *языковой описательной структурности*, в которой, в свою очередь, резко разграничивается функция подлежащего (референция) и функция сказуемого (предикация), по сравнению с которой репрезентация, напротив, не предполагает ничего подобного, так как если, к примеру, взять портрет, то при обращении к его отдельным частям невозможно будет установить, какие из них исключительно указывают, а какие – приписывают определенные свойства предполагаемому объекту референции, следовательно, в отношениях, устанавливающихся между репрезентируемым и репрезентацией, возникает *неопределенность*, явно отсутствующая в описании⁸.

С другой стороны, в отношении к историографическому срезу искусства репрезентация, по сути, становится своего рода трансцендентальным условием возможности существования *истории искусства* через ее *связь с традицией*, которая показывается тем сильнее, чем ярче проявляется неопределенность между самим репрезентируемым и его репрезентацией, и, быть может, это, в том числе, способствует выступле-

нию репрезентации в роли некой схемы, поскольку именно тесная связь и наличие неопределенности заставляют историка отнести художественное произведение скорее к одной из исторических традиций, которая в дальнейшем и станет причиной применения такого метода в целом ко всей истории искусства⁹, нежели обратиться к описанию отдельного объекта. К тому же свидетельством несоизмеримости теоретического исполнения и опыта, прежде всего, представляется отсутствие *общего основания*, в терминах которого можно было бы объяснить природу конфликта между репрезентацией и опытом, поскольку для этого необходимо было бы окончательно перебазироваться в область языка, определительная функция которого, без сомнения, в целом способна привести к решению поставленной задачи, из чего следует, что *установление конфликтной ситуации является исключительно языковой привилегией*, осуществляющейся в моменте преобразования опыта и, в частности, искусства как опыта, в репрезентацию и язык, т.е. в случае, когда речь уже не идет о самом конфликте между репрезентацией и опытом, но исключительно о разногласии между двумя репрезентациями, – а это, надо сказать, уже совсем другая проблема.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Согласно Канту, «...наше знание возникает из двух основных источников души: первый из них есть способность получать представления (восприимчивость к впечатлениям), а второе – способность познавать через эти представления предмет (спонтанность понятий)» [4. С. 70].

²«Я не знаю текста, который был бы написан с четкой целью – соответствовать сеткам или правилам, изобретенным герменевтами, (пост)структуралистами или приверженцами другой литературной теории для того, чтобы понять значение текста» [1. С. 144].

³Следует отметить, что в переводе с французского *representation* означает *представительство*, т.е. действие, вскрывающее опосредованную, вторичную роль в представлении чего бы то ни было – образа, идеальных или материальных объектов, а также их свойств, отношений, процессов; иными словами, данное действие *означает* установление ситуации «*осуществления присутствия*», по сути, имеющей чисто *языковую* природу, когда нечто, отрывая от себя собственное наличие, ставит его вновь перед самим собой, теряя при этом его в качестве *наличия* своей личной собственности.

⁴Яркой иллюстрацией этого может являться работа [8].

⁵К рангу *таких* исследователей можно отнести всю искусствovedческую плеяду, особенно это касается второй половины XX в., включающей исследования [1, 2, 6, 7, 9].

⁶Под интерпретацией следует понимать операцию, посредством которой «игре расплывчатых или даже противоречивых видимых форм придается определенная структура, приписывается глубинный смысл, дается “истинное” объяснение» [5. С. 40].

⁷В данном случае понимание текста лучше выстраивать, исходя из бартовского взгляда на текст как своего рода интертекст, выступающий в качестве питательной среды для образования знака, где «встречаются для свободной “игры” гетерогенные культурные коды» [5. С. 40].

⁸«Говоря метафорически, в описании подлежащее (референция) и сказуемое (предикация) исполняют роль двух “шурупов”, надежно скрепляющих язык и мир. Из-за отсутствия таких “шурупов” репрезентация обладает автономией по отношению к миру, которой лишено описание» [1. С. 152–153].

⁹В связи с этим показательной является принятая некоторыми представителями социально-экономического историописания, к примеру, Броделем, традиция данного типа историописания в качестве «единственно оправданного способа занятия историей», что, в частности, можно наблюдать и в установлении традиции искусствovedческого историописания [1. С. 152].

ЛИТЕРАТУРА

1. Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М., 2007.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
3. Бонфельд М. Семантика музыкальной речи. М., 2007.
4. Кант И. Критика чистого разума. М., 1994.
5. Косиков Г. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика. М., 1994.
6. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. СПб. ; М. ; Краснодар, 2006.
7. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
8. Носина В. Символика музыки И.С. Баха. Тамбов, 1993.
9. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб., 2000.

Статья представлена научной редакцией «Философия, социология, политология» 25 сентября 2013 г.