

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)  
Институт философии  
Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

**РОЛЬ ИНТЕРПРЕТАТОРА В АКТУАЛИЗАЦИИ ПРАГМАТИЧЕСКОЙ  
МОДАЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
47.04.01 "Философия"

Основная образовательная программа магистратуры  
ВМ.5706.2016 "Философия искусства"

**Исполнитель**

Атанова Александра Александровна

**Научный руководитель**

доктор философских наук, профессор  
Прозерский Вадим Викторович

**Рецензент**

кандидат философских наук, доцент  
Третьякова Ирина Александровна

Санкт-Петербург  
2018

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ОПРЕДЕЛЯЯ ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ	
1.1 Стратегии определения искусства.....	7
1.2 Структурирование мира искусства.....	11
1.3 Понятие художественного текста.....	14
Глава 2. ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОДХОД	
2.1 Прагматика в составе семиотики.....	20
2.2 Прагматика как общее место.....	24
2.3 Прагматическое понимание искусства.....	29
Глава 3. АНАЛИЗ ПРАГМАТИЧЕСКОЙ МОДАЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	
3.1 Особенности функционирования художественного текста.....	35
3.2 Исполнение как жест.....	39
3.3 Роль интерпретатора.....	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	47
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	49

## ВВЕДЕНИЕ

Значение искусства в современном мире сложно переоценить. Продукты художественного творчества наполняют нашу повседневную жизнь: визуальные образы в дизайне и рекламе, практически непрерывный музыкальный фон, а так же походы в музеи и театра, на концерты и фестивали. то есть те случаи когда мы сознательно ищем встречи с искусством. Искусство превратилось в огромную индустрию и жизнь современного человека неизбежно сопряжена с ее функционированием. Поэтому осмысление феномена искусства представляет интерес не только для профессионалов и теоретиков искусства, но для всякого человека, неизбежно сталкивающегося с миром искусства, и при этом стремящегося жить осознанно, иметь хотя бы представление о процессах и явлениях, в которые он вовлечен.

Мир искусства настолько огромен, что охватить все его многообразие в рамках одной работы не представляется возможным. Поэтому в рамках данной работы предметная сфера исследования будет ограничена художественным текстом как одним из способов константного существования произведения искусства (на ряду с записью исполнения и артефактом).

И если искусство понимается как социокультурный феномен, то важнейшей характеристикой произведения искусства окажется его направленность на человека, реципиента, то есть *прагматическое* измерение. Объектом исследования будет прагматическая модальность художественного текста, рассматриваемая как специфическая черта его существования в качестве произведения искусства. Автор убежден, что анализ прагматической модальности художественного текста может дать ключ к пониманию искусства как социокультурного явления.

Данное исследование проводится в рамках прагматического подхода в эстетике, а методология построена на аналитическом приеме уточнения и разделения понятий. В связи с чем, в качестве теоретической базы

исследования была изначально выбрана англо-американская философия искусства, представленная прагматизмом и аналитической эстетикой. Однако в процессе работы оказалось что однозначно различить методологии отдельных школ и традиций невозможно, поскольку большинство относительно современных исследований в философии искусства представляет собой синтез идей и приемов, разрабатываемых в рамках различных подходов. Поэтому автором было принято решение не ограничиваться в выборе источников только англо-американской традицией, и задействовать, с необходимыми уточнениями, некоторые наработки из других исследований, релевантные предмету изучения.

Ключевым моментом, обеспечивающим теоретическую новизну данного исследования, стало различие понятия художественного текста и произведения искусства, предложенное В.В. Прозерским, более подробно изложенное в разделе 1.2. Подобный ход, заключающийся в конкретизации понятия, направленной на преодоление теоретических противоречий или затруднений, характерен как для аналитической философии, так и для классической формы прагматизма. Несмотря на то, что некоторые популярные исследователи<sup>1</sup> позиционируют прагматический и аналитический подходы в эстетике как принципиально непримиримые, существует и другое мнение. Так Ч. Мисак (Cherly Misak) отмечает, что Ч. Пирс, один из основоположников прагматизма, был знаком и частично разделял идеи логического эмпиризма, которые, в свою очередь, составляли базис аналитической философии; а Н. Гудмен, один из видных представителей аналитической эстетики, оказывается вписан, через Льюиса к Пирсу, в историю прагматической традиции.<sup>2</sup> Мисак доказывает, что до появления фигуры Рорти (неопрагматизм), прагматическая и аналитическая философия не были противопоставлены друг другу и развивались в одном

---

<sup>1</sup> См. например: Шустерман Р. Координаты прагматизма // Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. — М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2012. С. 25—66.

<sup>2</sup> See: Misak Cherly. Rorty, Pragmatism, and Analytic Philosophy / Humanities 2013, 2. p. 369–383.

направлении, а их история неразрывна. Она заключает, что сейчас анализ представляет собой универсальный метод, заявляя: "we all should be analytic philosophers, whether we are pragmatists or not".<sup>3</sup>

Не только анализ утверждает себя в качестве нейтрального метода, но и прагматический подход, как позволяющий учитывать человеческий фактор, становится общим местом для значительной части исследований, особенно в сфере философии искусства. Прагматизм оформился в конце XIX века, и после активно развивался, так что на рубеже нового тысячелетия К. Хаскинз, рассматривая историю эстетики прагматизма в связи с проблемами прагматизма в философии вообще, делает следующий вывод: "Эстетика входит в новый век. Представляется, что ее наиболее жизнеспособные элементы будут по своему характеру прагматистскими, даже если и не заявят о себе в качестве таковых".<sup>4</sup>

Итак, прагматическая подход и использование аналитического метода в области искусства представляется не только легитимным, и нейтральными, но и в достаточной мере актуальным способом ведения исследования. Среди промежуточных задач данной работы можно выделить:

- описание методологической допустимости применения выше означенного подхода к такому предмету исследования как художественный текст,
- прояснение роли прагматики в понимании художественного текста,
- выявление факторов, определяющих особенности функционирования художественного текста в качестве произведения искусства.

Работа состоит из введения, заключения, трех глав, каждая из которых разделена на три параграфа, и списка использованной литературы. Содержание глав соответствует трем обозначенным выше целям. Первая глава посвящена преимущественно описанию методологической части исследования, определению предмета, вторая — обзору прагматического подхода, выявлению его места в теории, а третья — собственно анализу

---

<sup>3</sup> Ibid., P. 380.

<sup>4</sup> Хаскинз К. Эстетика прагматизма (перевод Маньковской Н.) / Коллаж-2. М.: ИФ РАН. 1999. С. 119.

прагматической модальности художественного текста, а так же описанию и моделированию системы искусств, релевантной разрабатываемому подходу. В заключении суммируются ключевые теоретические выводы и приводится оценка исследования.

## Глава 1. ОПРЕДЕЛЯЯ ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

### 1.1 Стратегии определения искусства

В эпоху процветания классического искусства анализ произведения как правило сводился к рассмотрению его смыслового содержания и способа его выражения, то есть к выявлению того, что и как изображает произведение. Произведение искусства рассматривалось как обладающее собственным неизменным, не зависящим от внешних факторов и воли зрителя, смысловым содержанием. Содержание это соотносилось с реальностью, а произведение искусства понималось как способ ее, реальности, репрезентации. Ключевыми в такой ситуации были изобразительная и познавательная функции искусства. Рассмотрение работы как правило сводилось к истолкованию ее содержания

Возможно эта схема была релевантна художественной практике того периода, однако для новые явления требуют новых подходов и иной стратегии осмысления. Не только теория, но в первую очередь практика искусства в XX веке доказывает, что формальный анализ или интерпретативные практики, направленные на выявление смыслового содержания произведения и анализа его выразительных средств, недостаточны для составления адекватного представления об искусстве как актуальном явлении. Например представители абстракционизма, кубизма и некоторых других направлений намеренно редуцировали содержательную смысловую часть в своих произведениях. Таким образом произведения искусства сопротивлялись формальному анализу и интерпретации. Художники стремились доказать что искусство не завит от эмпирического мира повседневности, исторического и культурного контекста, что произведение может быть большим чем просто репрезентация и осмысление реальности, что оно самоценно.

Затем представители акционизма и художники, работающие в жанре перформанса, обратились к пониманию искусства как творческого акта,

жеста или высказывания, тем самым выводя на передний план прагматическую модальность произведений искусства, то есть аспекты связанные с коммуникативной функцией искусства, его необходимой направленностью на зрителя или слушателя. Произведение становится не просто специфическим предметом или явлением, а признается в качестве социокультурного факта. Отныне художник — не летописец мира, а активный субъект социокультурной действительности; каждая его творение — это действие, и уже сам факт его реализации меняет мир.

Появление все новых форм искусства привело к размыванию критериев, позволявших идентифицировать объект или акт в качестве произведения искусства. Классическое искусство не знало такой проблемы в силу того, что процесс создания предметов искусства был жестко регламентирован существовавшими институциями, но в XX веке, с демократизацией искусства, разрушением старых стандартов и принципов, разработка критериев определения произведений становится одной из главных задач, вставших перед теорией искусства. Поиск этих критериев оказывается сопряжен с попытками выработать дефиниция искусства, или определить его сущностные черты, но этот исследовательский проект оказался не слишком удачным.

Еще одним потрясением для теории искусства стало появление и утверждение в художественной практике такого явления как реди-мейд, то есть использование и презентация в качестве произведения готового, созданного не художником, предмета, который изначально не задумывался как художественный объект. с очевидностью доказало, что стратегия определения искусства через какие-либо признаки, присущие произведениям искусства, несостоятельна. Так один из представителей аналитической эстетики, Артур Данто считает что "Целью работы Уорхола было устранение разницы в восприятии искусства и реальности"<sup>5</sup>, и это ему удалось, так что теперь целостность понятия искусства находится под угрозой.

---

<sup>5</sup> Данто А. Что такое искусство. 2018. С. 47.



Эстетика в XX веке бесконечно занята поисками новых стратегий понимания и определения искусства. Среди предложенных решений можно выделить следующие. Н. Гудмен,<sup>6</sup> американский философ аналитической традиции, разрабатывая символическую теорию искусства, замечает, что один и тот же предмет может в одно время быть предметом искусства, а в другое — нет. Он предлагает пересмотреть сам вопрос, сформулировав его так: "Когда есть искусство?", то есть его ответ заключается в том что произведение искусства может быть определено только в контексте его функционирования. Определение, предлагаемое Гудменом очень просто и кратко; искусство — это то, что функционирует как искусство.

Другое решение предлагает Дьюи<sup>7</sup>, определяя искусство через понятие опыта, и разделяя такие понятия как продукта искусства и произведения искусства. Продукт искусства — это определенный предмет или артефакт или акт, который может быть формально выделен и определен, он обладает конкретикой существования; а произведение — это то, что всегда здесь и сейчас, то что оживает в реальном опыте воспринимающего.

Таким образом, прослеживается тенденция к определению искусства не через предмет, а в акте восприятия. Произведение не может быть идентифицировано вне контекста его реального существования и функционирования. И подобный перелом точки зрения требовал новой концептуализации, глобального переосмысления искусства как явления. Несмотря на то, что момент актуального существования искусства в восприятии выдвигается исследователями на передний план при разработке стратегий определения искусства, восприятие — неуловимый процесс и не может быть зафиксирован, константно существовать, а значит не может быть предметом исследования. Искусство так или иначе имеет свои формы существования и хранения (то, что Дьюи называл продуктами искусства), не

---

<sup>6</sup> См.: Гудмен Н. Способы создания миров / Способы создания миров. М.: «Идея-Пресс», «Логос», «Праксис». 2001. С. 116-253.

<sup>7</sup> См. напр.: Хаскинз К. Эстетика прагматизма (перевод Маньковской Н.) / Коллаж-2. М.: ИФ РАН. 1999. С. 109—119.

только составляют предметное содержание мира искусства, также во многом и определяют произведение как социокультурный факт данный в конкретном восприятии. То есть за каждым произведением искусства, за каждым актом восприятия стоит вполне определенный предмет искусства, а потому логично начать рассмотрение искусства именно с рассмотрения многообразия форм его константного существования и его систематизации, чтобы потом от предмета, через анализ специфики его функционирования, прийти к пониманию произведения искусства.

## 1.2 Структурирование мира искусства

Мир искусства огромен, а его предметное содержание настолько разнообразно, что единомоментно обозреть и осмыслить его — невыполнимая задача. Отсюда возникает необходимость структурировать и систематизировать многообразие предметного мира искусства, проанализировать его с целью дельнейшего осмысления феномена.

Поскольку искусство, даже определенное в восприятии, всегда остается восприятием конкретного предмета или явления, мы всегда имеем дело с формой как способом его наличного существования и хранения, и легитимно будет разделить искусство по способу его константного существования. То есть систематизировать искусство исходя не из его сущностных особенностей, наличие которых вообще является спорным вопросом в эстетике, а в связи с его наличной предметной реальностью, то есть на основании специфики продуктов искусства.

В.В. Прозерский предлагает следующую типологизацию искусств исходя из способа его константного существования.<sup>8</sup> Первый тип искусств — это исполнительские или перформативные искусства, которые существуют непосредственно в форме своего исполнения, а хранятся могут в виде записей, документирующих исполнение. К таким искусствам относится театр, перформанс, живое исполнение музыкальных композиций, публичное чтение литературных произведений и так далее. Характерной чертой искусств такого типа является определенность времени и места, то есть контекста исполнения. Второй тип — это искусство исполненное или формативное; это объекты, созданные автором и являющиеся конечным продуктом его художественной деятельности. Например картины, скульптуры, архитектурные произведения, с осторожностью сюда можно отнести фильмы и музыкальные треки, созданные на студиях. Такие произведения предстают перед зрителем как артефакты, свидетельства и

---

<sup>8</sup> Прозерский, В.В./ Структурирование мира искусств. *STUDIA CULTURAE*. 2014 ; № 19. стр. 39-47

результат творческого акта художника. Их характерная особенность — постоянство формы. И третий тип — это искусства пре-формативные, существующие в виде тестов и требующие от реципиента предварительного исполнения. Сюда относится чтение про себя литературных текстов, партитур и тому подобное.

Надо сказать, что текст может так же предварять перформативное и формативное искусство, но в таком случае он является только промежуточным этапом, инструментом, вспомогательным средством, и не рассчитан на то, чтобы быть непосредственно представлен читателю или зрителю. Так например набросок или вербализованное описание композиции будущей картины обладает меньшей ценностью, чем само полотно, а текст как конечный продукт, например роман или партитура сонаты, обладает для мира искусства большей ценностью, чем ее конкретное исполнение. Вообще одно и то же по замыслу произведение может быть зафиксирована в разных формах, может быть представлено в продуктах искусства различного типа.

Для примера рассмотрим музыкальное произведение, как оно существует в современном мире. Для начала имеется замысел произведения, который автор фиксирует с помощью условных обозначений (нот, слов или любых других знаков) — так возникает художественный текст. Затем этот текст обретает конкретный материал: исполнители выполняют предписания текста, прорабатывая отдельные моменты исполнения, возможно даже меняя что-то в изначальном замысле — так создается трек. Будучи готовым к употреблению продуктом искусства, обладающим постоянством формы трек может быть соотнесен с формативным искусством, определен в качестве артефакта. И, наконец, концертное исполнение все той же композиции относится к перформативным искусствам, хранящимся в виде документации исполнения.

Таким образом, можно выделить общую схему функционирования произведения, его цикла существования, жизни. Все начинается с замысла, интенции автора, затем идет исполнение, реализация замысла в материале, и

после возможна реконструкция исполнения в сознании реципиента, в памяти, за счет сил воображения или посредством просмотра записи. Каким бы не был конечный продукт искусства, текст как стадия замысла является необходимым этапом его существования. В различных типах искусства текст будет обладать различными характеристиками; этот момент требует детального прояснения, и мы вернемся к нему в третьей главе.

### 1.3 Понятие художественного текста

Несмотря на то, что текст стоит, эксплицитно или имплицитно, за каждым продуктом искусства, в зависимости от типа искусства он будет обладать некоторыми особенностями. Текст, непосредственно представленный реципиенту, текст, требующий профессионального исполнения, и текст как черновой набросок автора обладают разными характеристиками, так как исполняют различные функции. К этой теме мы так же вернемся в заключительной главе исследования, когда представление о художественном тексте в целом и о его основных особенностях будет более полным.

Итак, художественный текст — это форма хранения замысла произведения искусства. Текст может являться как конечным продуктом искусства (в случае с пре-формативными искусствами), так и промежуточным, то есть участвовать в процессе его создания других продуктов искусства (так может происходить в формативном и перформативном искусстве). Текст, в отличие от других продуктов искусства, всегда предшествует исполнению, предваряет само его. То есть текст возникает всегда до реализации художественного замысла в материале.

Художественный текст представляет из себя зафиксированный, но не исполненный, не реализованный, и пока еще не обладающий прагматической модальностью замысел художественного произведения. В то же время он является текстом — комплексным знаком (или комплексом знаков), имеющим смысл.

Определенное таким образом понятие художественного текста оказывается, с одной стороны, шире обыденного понимания, отождествляющего художественный текст с литературным произведением, а с другой — включает в себя ряд ограничений и уточнений. Расширение понятия заключается в том, что текстом считается комплекс знаков любого рода, не только слов, но так же нот, графических изображений — любых

условных обозначений. Ограничение понятия связано в первую очередь с разграничением художественного текста как формы хранения произведения и исполнения текста как способа актуального существования произведения.

Наметим два вектора движения на пути к определению специфики понятия художественного текста, являющегося ключевым для данного исследования. Первый путь — последовательное различение текста и его исполнения, и дальнейшее выявление соотношения и функциональной связи этих понятий; второй — сравнение понятий художественного текста и текста вообще с целью выявить характерные особенности первого.

Что касается первого пункта, текст существует на уровне языка, в то время как исполнение произведения, будучи актом, высказыванием, обладает прагматической измерением и реализуется на уровне речи. Тем не менее уже в самом тексте содержится потенция стать высказыванием, в нем уже есть прагматическая модальность, но для актуализации этой потенции необходимо участие исполнителя.

Здесь очень важно еще раз разделить художественный текст и его исполнение, потому как прагматическая модальность текста не равна прагматике произведения как исполнения. Исполнение обладает иным набором средств: в него может быть включена интонация, ритмика речи и иные экстралингвистические факторы, в то время как тексту это не присуще, в его распоряжении находятся только знаки и лингвистические средства. Например, стихотворный текст может посредством пунктуации и деления на строки подсказывать ритмику чтения, на сам ритм чтения возникает уже в исполнении и, в отличие от графически обозначенной структуры в тексте, может непосредственно воздействует на реципиента. И если в текстах, составленных из слов, элементов обыденного языка, возможности выражения прагматической модальности широки (исследованием этой проблематики занимается лингвистика), то в случае с несловесными текстами ситуация обстоит гораздо сложнее. В целом прагматические возможности художественного текста гораздо беднее чем у других продуктов искусства,

поскольку прагматическая модальность актуализируется именно в прочтении, исполнении, а текст вынужден выражать ее в меру своих ограниченных языковым уровнем возможностей.

Теперь перейдем к рассмотрению различий текста вообще и художественного текста. Специфика художественного текста заключается в том, что он является текстом произведения, а значит предвещает его исполнение. Прочитать художественный текст (именно в качестве такового) — значит исполнить его, а не интерпретировать его содержание с целью извлечь информацию, и потому художественное чтение требует больших усилий. Пробежать текст глазами, выхватывая отдельные слова и считывая информацию — не значит прочесть художественный текст, даже если перед вами в этот момент лежит поэма. Художественный текст создан не для того чтобы обогатить читателя новой информацией, а для того чтобы быть исполненным и в этом модусе коммуницировать с реципиентом. Но для этого текст должен стать актом, высказыванием, обрести прагматическую модальность и происходит это в процессе его чтения, когда исполнитель позволяет тексту задавать его деятельность, реализуясь в качестве социокультурного факта.

Таким образом "чтение" художественного текста является актом не понимания, а исполнения художественного замысла, и, как следствие, требует усилий не только ментального, но и физического характера. Физическое усилие, телесное действие, жест, необходимо для того, чтобы обличить замысел, изложенный в тексте с помощью знаков, в конкретный материал, то есть воплотить его.

Отметим так же, что подобный подход позволяет различать не только художественный текст и произведение, еще и интерпретацию как исполнение и интерпретацию как понимание. Интерпретация как исполнение связана с актуализацией прагматической модальности художественного текста, и с усилиями исполнителя по воплощению художественного замысла произведения. А интерпретацию как понимание, то есть как ментальная



деятельность зрителя, направлена на обнаружение смысла и не предполагает совершения действий физического характера.

Стоит отметить, что существуют теории, предполагающие что текст, замысел, составляет единственную ценность произведения, а исполнение, конкретное воплощение в действии или материале, является факультативным и практически абсолютно бесполезным. Такой позиции придерживается идеолог концептуализма Дж. Кошут. В программной работе "Искусство после философии"<sup>9</sup> он выдвигает положение, что смысл всякого произведения искусства сводится к тому, что оно заявляет о себе в качестве такового. По мнению Кошута, музеи с их необъятными архивам годами не извлекаемых на свет произведений — пережиток прошлого, и их с успехом могла бы заменить система каталогов, фиксирующих произведения искусства в вербальной форме, то есть, используя нашу терминологию, состоящих из художественных текстов.

Идею доминирующего значения замысла по отношению к исполнению Кошут не только утверждал теоретически, но и реализовывал практически, так одна из наиболее известных работ, инсталляция "Один и три стула", выставлялась во многих галереях, но при этом не имела оригинального исполнения: вместо конкретного (формативного) произведения, как это обычно бывает с инсталляциями, сотрудники получали подробную инструкцию по ее организации, созданию. Переводя на наш понятийный аппарат, можно сказать что идея концептуального искусства Кошута заключалась в том, чтобы все произведения искусства существовали в лишь на стадии замысла, то есть хранились в виде художественных текстов, всякий раз подлежащих новому исполнению.

И хотя концептуализм внес определенный вклад в теорию и философию искусства, он конечно же не стал единственной или даже просто доминирующей практикой в искусстве. Скорее можно сказать, что он легитимировал, как на уровне теории так и на практике, художественный

---

<sup>9</sup> Кошут Дж. Искусство после философии / Пер. с англ. А. А. Курбановского // vcsi.ru, URL: [http://vcsi.ru/files/art\\_after\\_philosophy.pdf](http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf) (дата обращения: 24.04.2016)

текст (понимаемый расширительно, не только в связи с литературой) в качестве самодостаточного продукта искусства. Однако излишне радикально утверждать, как делал это Кошут, что искусство в модусе его исполненности, хранящееся в виде артефакта или записи исполнения, не обладают ценностью. Позиция Кошута объясняется тем, что, попав под влияние ранней аналитической философии, он считал что описательная система лучше объясняющей, и предпринял попытку свести многообразие предметов искусства к каталогу, то есть к исчерпывающему описанию существующих произведений (художественных замыслов). Но он не учел тот факт, что описание может быть хорошим приемом для создания теоретической модели статичного предмета, но его не достаточно для создания объемной модели, учитывающей динамику исследуемого предмета.

Мы условились считать произведение высказыванием, приравнивая искусство к речевой деятельности, а не к языку как абстрактной знаковой системе. И, как отмечал Витгенштейн, "говорить на языке означает действовать, то есть форму жизни".<sup>10</sup> Это положение ясно отражает ключевую установку в философии после лингвистического поворота, разделяемую большинством аналитических философов, прагматизмом и некоторыми другими школами занятыми исследованиями естественных языков, согласно которой рассмотрение языка невозможно без учета экстралингвистических факторов, связанных с контекстом, обстоятельствами речевого акта и намерениями субъектов речи.

Всякое высказывание осуществляется посредством слов или других знаков, так же и за каждым произведением искусства стоит определенный текст, как знаковое выражение его содержания. И хотя неверно сводить рассмотрение произведения искусства только к анализу его текста, последний все же является одной из форм наличного существования искусства, а дальнейшее рассмотрение прагматической модальности художественного текста позволяет отчасти компенсировать ограниченность предлагаемого

---

<sup>10</sup> Витгенштейн Л. Философские исследования. М.: «Астрель», 2011. 347 С. 30.

подхода. Художественный текст, хотя прежде мы его практически отождествляли с замыслом, является структурным образованием, комплексным знаком, и как знак он должен стать предметом семиотического исследования.

## Глава 2. ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

### 2.1 Прагматика в составе семиотики

В качестве научного термина понятие "прагматика" впервые используется для обозначения одного из разделов семиотики, науки о знаках и знаковых системах: "Следуя идеям Ч. Пирса, Моррис разделил семиотику на семантику — учение об отношении знаков к объектам действительности, синтактику — учение об отношении между знаками, и прагматику — учение об отношении знаков к их интерпретаторам, то есть к тем, кто пользуется знаковыми системами. Прагматика, таким образом, изучает поведение знаков в реальных процессах коммуникации".<sup>11</sup>

Итак, научное понимание прагматики формировалась в связи с развитием теории знаков. Семиотика же развивалась постепенно, идя по пути усложнения своих структур, и история ее тесно связана с историей развития лингвистически. Рассмотрим как изменялся образ семиотических исследований.

На начальном этапе развития приоритетной областью исследования была синтактика, то есть основным предметом исследования была взаимосвязь знаков друг с другом. В аналитической философии даже разрабатывался проект идеального языка — универсальной грамматической системы, при подстановке в которую релевантных значений получался бы язык, в совершенстве справляющийся с задачей описания мира. Ключевой тенденцией стал уход в символическую логику, отдаление теории языка от его практики. Но достигнув определенного пика, эта тенденция отступила, уступив место обратному процессу, сближению теории с языковой практикой.

Переломный момент стали называть лингвистическим поворотом, а период после его свершения стал эпохой семантики. Активно разрабатывались категории смысла и значения, изучалась проблема

---

<sup>11</sup> Арутюнова Н.Д, Падучева Е.В. Истоки, проблемы и категории прагматики / Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М., 1985. С. 3.

именования, связь знаков их референтов. Значение символа распалось на денотацию и коннотацию. Исследование коннотативного значения оказалось невозможно без изучения прагматического аспекта функционирования знаковых систем. Язык стал рассматриваться как структура, лежащая в основе речевой деятельности, а та в свою очередь понималась как одна из форм жизни.

В фокусе внимания исследователей оказались естественные языки в контексте их реального употребления и функционирования. Наметились новые исследования в сфере семантики, и если при разработке проекта идеального языка считалось, что знак связан с референтом чисто конвенционально, и эта связь устанавливается раз и навсегда, то анализ естественных языков опроверг эту теорию. Разработка прагматического аспекта не просто обогатила семиотику, войдя в нее в качестве одного из разделов, но стала также поводом и причиной для пересмотра положений семантики и синтетики.

Наука как описательная и объясняющая система стремится к однозначности соответствия знаков и означаемого, однако исследования показали, что этот идеал утопичен, поскольку значение варьируется в зависимости речевого от контекста и намерения говорящего. В "Философских исследованиях" Витгенштейн обращает внимание на прагматический аспект высказывания: моделируя примитивные ситуации общения, он отмечает, что речевая деятельность сопряжена с пониманием содержащейся в высказывании интенции говорящего, обращенной на собеседника, и имеющей цель вызвать у него определенную ответную реакцию.<sup>12</sup> В другом месте он замечает, что способы употребления слова подготавливаются практикой его использования, то есть что контекст, а так же привычка употребления являются определяющими и в реальной ситуации речи прагматический аспект доминирует над семантическим.

---

<sup>12</sup> См. Витгенштейн Л. Философские исследования. М.: «Астрель», 2011. 347 с.

Прагматическое понимание сопряжено с пониманием высказывания как определенного действия, и логически противопоставлено информационно-смысловому содержанию высказывания, но при этом находится с ним в тесной взаимосвязи. Такой подход открывает широкие перспективы для изучения самых разных феноменов коммуникации, в том числе и художественных текстов. Например существует диссертационная работа по филологии, посвященная лингвистической категории модальности в художественном тексте как его прагматической установке.<sup>13</sup> Однако данная работа ограничена рамками языкознания, а будучи вынесенной в поле философии, прагматическая направленность понимается шире чем интенция автора, выраженная в тексте, что позволяет так же учитывать активную роль воспринимающего субъекта, что немаловажно для составления адекватного представления о феномене искусства.

"Взаимодействие речевого акта и контекста составляет основной стержень прагматических исследований, а формулирование правил этого взаимодействия – ее главную задачу. Прагматические «интересы» начинаются там, где связь контекста и речевого акта максимально напряжена."<sup>14</sup> Такая теория релевантна для современной ситуации, когда искусство потребляется массово, а его производство превратилось в глобальную индустрию, ориентированную естественно на потребителя и учитывающую постоянно изменяющийся социокультурный контекст. Коммуникация — жизненный процесс. Для прагматизма важно что коммуникация является не подготовительным этапом, навроде разведки перед действием, а непосредственно действием и самой жизнью.

Таким образом, можно утверждать, что выделение прагматическую модальности искусства является характерной чертой прагматического

---

<sup>13</sup> См.: Мусаева, Г. Ф. Роль категории модальности в реализации прагматических установок в художественном тексте.: автореферат. док. фил. наук: 10.02.19: утв. - 1991 - Баку., 1991. 23 с.

<sup>14</sup> Урумашвили Е. В. Прагматические аспекты анализа художественного текста. / Известия ВГПУ, 2010. С. 40.

подхода, и анализ этой модальности может стать основным способом исследования искусства как социокультурной практики.

## 2.2 Прагматика как общее место

Прагматический подход к языку оказывается наиболее целостным из того, что предложила семиотика. "Прагматика отвечает синтетическому подходу к языку"<sup>15</sup>. Доказательством может служить тот факт, что аспекты, характерные для прагматизма, такие как изучение контекста функционирования знака, связь значения с употреблением, исследование не проблем не только значения, но и ценности, можно обнаруживаются во многих других подходах.

Например, разрабатывая проект семиологии, У. Эко обращается к феномену коммуникации, что является типичной чертой прагматических исследований. Казалось бы, что такое принципиальное сходство должно свидетельствовать о близком родстве и схожести этих теорий, однако между прагматизмом и семиологией есть и серьезные отличия. Описывая принципы и очерчивая границы семиологии как методологии, Умберто Эко пишет о семиотическом исследовании следующее: "это такое исследование, в котором все феномены культуры рассматриваются как факты коммуникации и отдельные сообщения организуются и становятся в соотнесении с кодом"<sup>16</sup>. В этом положении заключено и сходство и различие семиологии и прагматизма. Первая часть обнаруживает сходство (культурные явления рассматриваются как коммуникативные), но вторая открывает противоречие. Соотнесение с кодом как способ интерпретации сообщений сближает семиологию со структурализмом, хотя Эко и настаивает, что семиология в отличии от структурализма "обеспечивает принципиальный подход к объекту"<sup>17</sup>, то есть представляет из себя полноценную методологию, в то время как структурализм остается инструментальной теорией. В любом случае приверженец прагматизма в таком случае скорее обратился бы не к

<sup>15</sup> Арутюнова Н.Д, Падучева Е.В. Истоки, проблемы и категории прагматики / Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М., 1985. С. 3.

<sup>16</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб, 2004. С. 35.

<sup>17</sup> Там же, с. 9.



структурам, а к жизненной практике и сказал: "и отдельные сообщения обретают смысл в акте коммуникации". Прагматизм таким образом проявляет большую гибкость и свободу от формализма в объяснении явлений культуры.

В связи с прагматизмом обычно вспоминают аналитическую философию. Мы уже оговаривали этот момент во введении, но повторим еще раз: в исторической перспективе прагматическая и аналитическая философия неразрывно связаны и между ними нет глобального методологического противоречия, какое стараются выявить некоторые исследователи. Робин Хаак (Robin Haack), приводит в качестве доказательства этой неразрывности факты, указывающие на то, что Б. Рассел, ставший ключевой фигурой для аналитической теории, находился под влиянием идей Ч. Пирса, одного из вдохновителей прагматизма, а Л. Витгенштейн, другая ключевая фигура в аналитической философии, в своих поздних работах придерживался натурализма, характерного для прагматической философии.<sup>18</sup>

Однако между прагматизмом и аналитической философией нет и полного тождества подходов. Так Р. Хаак отмечает, что несмотря на общую натуралистическую установку, Витгенштейн разрабатывает дескриптивную систему, а прагматизм — объяснительную: "Witgenstein's naturalism is descriptive, whereas the pragmatists' naturalism is explanatory".<sup>19</sup> И если в глобальном смысле стратегия аналитической философии заключается в разработке описательной системы, и упор делается на понимание, то для прагматизма ключевыми моментом являются теории является ее объяснительная функция, а главным критерием является не понимание, проживание, реальная жизненная практика. Там где аналитический философ спросит "что это означает?", "что это такое?", представитель прагматизма скажет "что это значит для меня?", "что из этого следует?". Тем не менее, аналитический и прагматический подход являются не противоборствующими методами, а скорее двумя сторонами одной медали. Не случайно персонаж

---

<sup>18</sup> See: Haack R. Wittgenstein's Pragmatism // American Philosophical Quarterly, Vol. 19, No. 2 (Apr., 1982), pp. 163-171

<sup>19</sup> Ibid., p. 163.

Шерлок Холмс, считающийся образцом аналитического мышления, рассуждает как прагматик, заявляя что информация о том, что Земля вращается вокруг Солнца, лишняя в его голове в силу ее практической бесполезности.

Говоря о прагматизме и аналитической философии, нельзя не вспомнить и о неопрагматизме, который традиционно связывают с фигурой Ричарда Рорти. Если для классического прагматизма опыт (как жизненный опыт) является центральным понятием, вокруг которого выстраивается вся теория, то Рорти отказывается от этого понятия в пользу лингвистической версии прагматизма, центральным понятием которого становится интерпретация. При этом Рорти критикует универалистские претензии аналитической философии, считая что культурно-историческая обусловленность языка в сочетании со случайной избирательностью исторических процессов исключают возможность построения универсальной теории.<sup>20</sup>

Работая с понятием интерпретации, Рорти высоко ценит герменевтическую теорию Гадамера за то, что в ней учитывается культурно-историческая обусловленность не только автора текста, но и интерпретатора. Этот прием можно так же перенести и на ситуацию исполнения художественного текста, поскольку очевидно что в отличие от практик толкования, перед исполнителем вовсе не ставится задача передать "оригинальный смысл" текста, а наоборот, обогатить его новым. Не зря в начале XXI века слово "креативный" было крайне популярно, его приставляли буквально к чему угодно, креативным было все, от стржек и укладок, до менеджеров и директоров. Мы ценим в исполнении новизну, умение интерпретатора сделать текст актуальным для современной ситуации. К этой теме мы так же еще вернемся в заключительной главе.

В исследовательской литературе встречаются попытки сблизить прагматизм и неопрагматизм. Так К. Купман, синтезируя работы Дьюи и

---

<sup>20</sup> См. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. 282 с.

Рорти, третью версию прагматизма, беря в качестве ее основания идею темпоральности опыта, "experience as a temporal field"<sup>21</sup>. Главной идеей работы является утверждение, что прагматизм имеет потенцию быть широкой и разнообразной теорией, но для этого он должен преодолеть как ограничения, накладываемые на него как фундаментализмом, так и лингвоцентризмом: "Pragmatists who want to focus philosophical attention on the experiential field in which human action unfolds, hangs together, and then falls apart again, would do good to remember that experience is a transition more complex than linguisticism could acknowledge and more flexible than foundationalism would allow".<sup>22</sup>

"Желание принимать за отправной пункт своих исследований явления и понятия обыденной жизни настолько сблизило усилия занятых анализом языка философов, логиков и лингвистов, что современная прагматика может считаться полем их совместной деятельности".<sup>23</sup> Прагматический подход действительно становится общим местом теорий, так или иначе интересующихся проблематикой языка, а это фактически все современные философские теории.

Человек верит что высказывание является актом и меняет мир. Высказывания естественных языков или сами являются перформативным<sup>24</sup> или имеют своей целью спровоцировать какое-либо ответное действие, обладают прагматической модальностью. Причем придание прагматическую модальность зачастую носит совершенно не рациональный характер. Например мы иногда восклицаем: "Пусть дождь закончится!", обращаемся к неодушевленным предметам, понимая что эти слова ничего не изменят, но действуя так в силу привычки пользоваться языком (говорить — воистину

<sup>21</sup> Koopman C. Language Is a Form of Experience: Reconciling Classical Pragmatism and Neopragmatism / Transactions of the Charles S. Peirce Society, Vol. 43, No. 4 (Fall, 2007), p. 694

<sup>22</sup> Ibid., p. 720.

<sup>23</sup> Арутюнова Н.Д, Падучева Е.В. Истоки, проблемы и категории прагматики / Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М., 1985. С. 5–6.

<sup>24</sup> См.: Остин Дж. Слово как действие. Перевод Медниковой А. / Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVII. Теория речевых актов. М., 1986. с. 22 — 130.

способ жизни). Единственный тип высказываний, не обладающих прагматической модальностью — протокольные фразы, но даже они в определенном контексте ее обретают. Произнесение протокольной фразы как таковой не просто не обладает прагматической модальностью, оно не является актом говорения, это понятие морально устарело, поскольку соотносится только с абстрактными построениями. В реальной ситуации говоря "на улице дождь", я не констатирую факт, а намекаю, что неплохо бы захватить зонтик. И уж конечно художественное произведение, сопряженное с интенсивностью переживания, интенсивностью опыта, являющееся социокультурным явлением, обладает прагматической модальностью.

### 2.3 Прагматическое понимание искусства

Принципиальная позиция прагматизма заключается в том, что теория в целом, и философия искусства в частности, должны обладать инструментальной ценностью, служить социокультурной практике, а значит быть адекватными этой практике и своевременно откликаться на возникающие конфликты. Эстетику прагматизма обычно связывают с натуралистической теорией искусства как опыта Дьюи. Для Дьюи эстетический опыт неотделим от опыта жизни, ее проживания и отличается наибольшей интенсивностью и полнотой. Искусство же связано с коллективностью, коммуникативностью, с совместным, разделенным проживанием эстетического опыта. Так понятое искусство не только формирует и оформляет эстетический опыт, но комплексно воздействует на человека, "эстетический опыт всегда распространяется на другие формы деятельности человека, обогащая и углубляя их"<sup>25</sup>.

Дьюи разделяет понятия продукта искусства (*product of art*) и произведения искусства (*work of art*). Причем русский перевод не совсем точно передает специфику второго из этих терминов, слово *work* означает не только произведение как результат работы, но так же и сам процесс. К. Хаскинз описывает это понятие так: "Произведение возникает, когда человеческое существо сотрудничает с продуктом, в результате чего рождается опыт"<sup>26</sup>. Произведение искусства оказывается связано с опытом художника по производству продукта искусства, а продукт является способом сообщения этого опыта реципиенту, аудитории.

Однако наряду с эстетикой Дьюи в Америке существовала еще и антиэссенциалистская философия искусства, связанная с

---

<sup>25</sup> Шустерман Р. Координаты прагматизма // Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. — М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2012. С. 34—35.

<sup>26</sup> Хаскинз К. Эстетика прагматизма (перевод Маньковской Н.) / Коллаж-2. М.: ИФ РАН. 1999. С. 12—13

с теорией знаков Ч. Пирса, и развивавшаяся в тесной полемике с аналитической философией. Для этого направление характерны исследования в духе постструктурализма и семиотики. Произведение рассматривается в связи с коммуникативной функцией искусства, и особый интерес представляет его интерпретативный потенциал. Важным фактором является вписанность произведения в социально—исторический контекст.

Ближе к концу XX века стали появляться гибридные теории искусства, считающие в себе черты различных теорий, однако неизменными чертами именно прагматического подхода к пониманию искусства осталась его социальная природа, укорененность в контексте культурной практики, коммуникативная функция, а значит направленность на получателя, то есть прагматическая модальность.

И все же чем прагматический подход к искусству отличается и в чем схож с другими? Обратимся к некоторым другим подходам, чтобы на их фоне лучше очертить характерные черты именно прагматического аспекта в понимании искусства. Подобный прием использует Р. Шустерман, в вводной главе "Координаты прагматизма"<sup>27</sup>, сталкивая прагматизм и аналитическую эстетику с целью выявить характерные черты первой. Начнем с символической теории искусства, предложенной представителем аналитической философии Нельсоном Гудменом.<sup>28</sup>

Гудмен определяет искусство в связи с особенностями функционирования произведений как символов особого рода. Ключевым моментом его теории является выделение, на ряду с детонацией и коннотацией, третьего способа задания значения знака — экземплификации. Экземплификация буквально означает показывание примером, наглядное демонстрирование. Таким образом искусство у Гудмена оказывается особой выразительной системой. Произведение искусства понимается как специфический знак, требующий, соответственно, особого способа

---

<sup>27</sup> Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. М., 2012. С. 25—66.

<sup>28</sup> См.: способы создания миров

интерпретации. Интерпретация делится на две ступени: подготовительную, заключающуюся в идентификации произведения искусства, определения контекста его создания, и собственно интерпретацию, дешифровку смыслового содержания произведения. Интерпретация у Гудмена сводится к максимально точному пониманию произведения, что достигается путем формального или стилистического определения контекста его создания и выявления соответствующих культурно-исторических кодов, которые и являются ключом пониманию. В данной теории содержатся следующие отличия от прагматического подхода:

- произведение искусства рассматривается исключительно как способ хранения и передачи информации,
- интерпретация стремится к однозначности истолкования, всякая вариативность нежелательна,
- выразительная функция искусства признается основной,
- фигуры автора и интерпретатора не рассматриваются как значимые для процесса функционирования искусства.

Отличие символической теории от прагматической эстетики оказалось разительным. Главный недостаток теории заключается в том, что контекст как бы раз и навсегда закрепляется за произведением искусства, не допуская его переосмысления. Если предположить, что произведения искусства действительно функционируют подобным образом, то нам следует исключить все вольные и неточные интерпретации как неверные. То есть иллиминировать из мира искусства все неточные, не буквальные исполнения, все миксы и ремиксы, продукты, представляющие собой ремастеринг произведений, ставших классикой. Если это произойдет, количество произведений уменьшится в разы, в результате чего наш эстетический опыт окажется существенно обеднен. Итак, символическая теория оказывается абсолютно не релевантна искусству как культурному феномену.

Далее рассмотрим одну из структуралистских теорий, предложенную Ю. Лотманом. Он начинает с так: "если искусство — особое средство

коммуникации, особым образом организованный язык, ... ,то произведения искусства — то есть сообщения на этом языке — можно рассматривать в качестве текстов".<sup>29</sup> И мы сразу видим насколько значимым оказываются акценты. Как и Гудмен, Лотман понимает искусство как язык, но его понимание прагматическое, а не аналитическое. Оно сопряжено не с выразительной, а с коммуникативной функцией, что автоматически включает в данную теорию рассмотрение прагматических аспектов функционирования знаков.

Особенность искусства как языка заключается в том, что оно является "вторичной моделирующей системой", то есть произведение искусства является единым знаком на уровне языка искусства, но на уровне быденного языка является текстом, составленным из последовательности знаков, что обеспечивает возможность понимания произведения.

Как и у Гудмена, произведение искусства у Лотмана оказывается закодировано и подлежит дешифровке (перекодировке). Однако рассуждая с прагматической позиции, Лотман отмечает, что между двумя чисто теоретическими и потому абстрактными крайностями, "между пониманием и непониманием текста оказывается очень обширная промежуточная полоса"<sup>30</sup>. Понимание связано с проблемой перекодировки, переводом текста из одного кода в другой. В практике не встречаются ситуации, когда коды текста и читателя находились бы в полном соответствии или не соответствии. Не пересекающиеся части кода образуют область для интерпретации. Процесс интерпретации, таким образом, сопровождает всякий акт коммуникации. В процессе интерпретации коды (языки) автора и читателя вступают в борьбу и взаимоизменяются. С одной стороны язык текста креолизируется с известными читателю языками, а с другой писатель навязывает свой язык, делая его средством моделирования жизни читателя. Такая трактовка позволяет учитывать не только роль интерпретатора в акте коммуникации, но

---

<sup>29</sup> Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1969. С. 11.

<sup>30</sup> Там же, с. 34.



так же и направленность текста на интерпретатора, то есть коммуникация рассматривается как двустороннее отношение. Из сказанного можно заключить что структуралистская теория Лотмана в целом соответствует прагматическому пониманию искусства, так как ориентирована на объяснение феномена искусства как реального социокультурного явления, с той поправкой что произведение искусства все же не тождественно художественному тексту, а Лотман работает именно с последним понятием, отчасти подменяя им первое.

Семиотический подход одновременно похож и не похож на структурализм. У. Эко пишет следующее: "Значение семиологии, расширяющей наши представления об историческом и социальном мире, в котором мы живем, радикально возрастает в связи с тем, что она, описывая коды как системы ожиданий, действительные в знаковом универсуме, намечает контуры соответствующих систем ожиданий, значимых в универсуме психологических феноменов и способов мышления. В мире знаков семиология раскрывает мир идеологий, нашедших свое выражение в уже устоявшихся способах общения." Как и структурализм, семиотика работает с понятием кода, но если Лотман соотносил код с языком как системой инвариантных значений, то понятие кода как системы ожиданий или, еще, как горизонта ожидания Эко заимствует из герменевтики. Такое понимание кода отсылает к рассмотрению коммуникации как явления психологического и физиологического порядка, что на методологическом уровне окончательно отдаляет семиотику от формально-логических исследований и аналитической эстетики ("если семиотическое исследование по необходимости опирается на достижения лингвистики и теории информации, оно все же — и это одно из положений, которые здесь отстаиваются, — не исчерпывается ни лингвистическими, ни информационными методами"<sup>31</sup>), и сближает ее с натурализмом эстетики

---

<sup>31</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб, 2004. С. 38.

Дьюи, которая считается наиболее классической прагматической эстетической теории.

Итак, характерными чертами прагматического подхода к пониманию искусства являются:

- натурализм и психологизм,
- скептическое отношение к формализму и универсализму,
- многомерное моделирование процессов, стремление охватить максимальное количество существенных элементов и факторов,
- рассмотрение искусства как социокультурного феномена,
- выделение коммуникативной функции искусства,
- признание правомерности вариативной интерпретации.

## **Глава 3. АНАЛИЗ ПРАГМАТИЧЕСКОЙ МОДАЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

### **3.1 Особенности функционирования художественного текста**

Ключевая особенность художественного текста заключена именно в том, что он является текстом произведения. Можно позаимствовать методологический прием у Нельсона Гудмена и сказать, что правильной постановкой вопроса будет не "что есть художественный текст?", а "когда есть художественный текст?". Такая постановка вопроса уже содержит в себе уточнение, что рассматривать художественный текст можно только в ситуации когда он функционирует в качестве такового. Таким образом из рассмотрения исключается ряд ситуаций, в частности тот случай, когда художественный текст не реализуется в исполнении, как ему и положено в соответствии с природой, а становится объектом анализа.

Итак, мы выяснили, что методологически необходимо рассматривать художественный текст в ситуации исполнения. Как было установлено ранее, исполнение текста сопряжено с интерпретацией. Но интерпретация как акт исполнение отличается от интерпретации как понимания уже исполненного произведения, и отличие это состоит прежде всего в том, что исполнение предполагает воплощение замысла в конкретном материале, а значит требует от интерпретатора не только ментальных, но и физических усилий.

Однако начнем по порядку. Художественный текст все же является текстом, знаковой системой, и перед исполнителем предстает именно в таком виде. Исполнение не может начаться до того, как исполнитель поймет текст. И здесь многое зависит от конкретики ситуации. Вспомним схему систематизации искусств, описанную в разделе 1.2. Исходя из способов предметного существования и хранения, существует три вида искусств: исполнительские, исполненные и требующие исполнения. Рассмотрим как

происходит интерпретация исполнителем замысла, изложенного в тексте, в каждом из этих случаев.

В перформативных искусствах исполнителем обычно становится профессионал и этот факт учитывается при создании текста. Как и в любой другой сфере, профессионализм в исполнении означает, что человек обладает навыками исполнения поставленных задач. Из чего следует, что текст, предполагающий профессиональное исполнение должен ставить перед исполнителем четкую задачу, а значит главная задача такого текста — адекватно передать информацию от автора к исполнителю. В этом случае коды текста, тех его структур, которые обращены к интерпретатору, а не к читателю должны быть максимально понятными для исполнителя.

Существует два способа для осуществления этого. Первый — использование специальных, профессиональных языков: так музыканты пользуются нотной грамотой или табулатурами, есть свои общепринятые знаки у сценаристов; причем язык должен соответствовать роду искусства. Другой способ — использование обыденного языка. В этом случае нужно учитывать, что, желая быть понятым, автор будет выражаться максимально просто, практически на формализованном языке, задействуя (во всяком случае в той части текста, которая является инструкцией для исполнителя) минимальное количество экстралингвистических средств, ведь перед ним стоит задача не воздействовать на исполнителя (профессионалу это не требуется), а донести смысл.

В целом в случае с перформативным искусством перед текстом в его обращенности к интерпретатору не стоит иной задачи, чем передача смыслового содержания, а значит правильной стратегией при создании текста будет использование лингвистических кодов, максимально совпадающих с кодами потенциального интерпретатора. Поясним на примере что здесь имеется в виду. Предположим, у актера есть сценарий. Сценарий состоит из реплик пресонажа, из предписаний типа "N садится на скамейку". Конечно реплики тоже являются предписанием, но их текст сконструирован таким

образом, чтобы будучи исполненным вызывать отклик у зрителя. Реплики могут быть метафоричными, могут сводиться к имитации бессмысленных звуков, но текст, написанный только для автора в целом не нуждается в таких средствах, он должен быть понятен интерпретатору — и все. То есть текст сценария условно распадается на два уровня: технические записи, предназначенные только для глаз или ушей интерпретатора и текст, который стремится стать текстом высказывания. Разница состоит в том что текст, стремящийся стать текстом высказывания не обязательно должен быть понят интерпретатором, в то время как для предписаний этой обязательное условие.

Продолжая нить рассуждения, можно отметить, что художественный текст в принципе может быть разделен на два условных типа: на текст, стремящийся стать вербальным высказыванием и на текст, стремящийся стать действием. Так партитура стремится стать действием, а лирика — высказыванием. В перформативном искусстве встречаются тексты обоих видов, а так же комбинированные.

Следующий случай — формативные или исполненные искусства. Для искусств этого типа характерна сокрытость текста, поскольку исполнение обычно происходит однократно, после чего текст оказывается не нужным или не пригодным к использованию. Кроме того, в случаях, когда исполнителем является сам автор, текст как промежуточный этап создания произведения может вообще не возникнуть. Художник вполне может удерживать замысел в голове, нигде его не фиксируя. В тех же случаях, когда текст создается, автор как правило заранее представляет кто и когда будет реализовывать его замысел, и значит текст пишется не универсальными кодами, а под конкретного читателя (исполнителя). И это будет текст, который стремится стать жестом, поскольку высказывание не способно создать артефакт, это под силу только невербальному действию.

Третий тип — пре-формативные произведения, и с точки зрения особенностей текста это самый сложный случай. Во-первых, это тексты которые хотят стать высказыванием. А значит написаны они не в

протокольном стиле, а более изысканным языком. Во-вторых, произведения этого типа существуют исключительно в форме текста, в таком же виде они и предстают перед зрителем. А это значит, что потенциальным интерпретатором текста в данном случае является любой человек, не обладающий (или случайным образом обладающий) специальными знаниями или навыками. Разницу между кодами текста и исполнителя невозможно спрогнозировать, а значит и результат исполнения будет всегда непредсказуемый. То есть тексты такого типа должны быть ориентированы на любого читателя.

Итак, мы закончили предварительное рассмотрение особенностей художественного текста в связи с особенностями их исполнения и теперь готовы перейти к анализу самого процесса исполнения.

### 3.2 Исполнение как жест

Интерпретация художественного текста или исполнение художественного замысла сопряжено с воплощением замысла, изложенного в тексте, в конкретной материи. Работа с материей всегда требует усилий физического (физиологического) характера, а значит исполнение сопряжено с осуществлением жеста. Особенность жеста заключается в том, что он обладает направленностью, смысловой наполненностью, и конкретностью физического воплощения. Жест, таким образом, объединяет в себе понятия высказывания как направленной речевой деятельности и деятельности в широком смысле как акта, направленного на преобразование физической реальности.

Для рассмотрения исполнения художественного произведения, как жеста, совершаемого интерпретатором, воспользуемся проверенной схемой и рассмотрим три случая исполнения в связи с тремя типами искусства.

Начнем снова с перформативного искусства. В нем, в силу особенностей художественного текста, о которых было сказано в предыдущем разделе, исполнение как правило максимально приближено к изначальному замыслу, но поскольку фигура исполнителя и обстоятельства исполнения всякий раз отличаются, вариативность исполнений все же сохраняется. Кроме того, с течением времени или при соприкосновении с иной культурной средой, поле несовпадения кодов текста и исполнителя может увеличиваться. При этом дополнительная работа по интерпретации, осуществлению коммуникации в условиях несовпадения кода ложится на плечи исполнителя. И поскольку изначально текст (или та часть текста, которая представляет собой предписание) записывался на языке, близком к формализованному или протакольному, то интерпретатор может позволить себе подойти к тексту формально, например изучить незнакомый ему контекст возникновения текста, освоить незнакомые ему условные обозначения, применяющиеся в записи конкретного текста.

Исполнение в данном случае будет заключаться совершении определенного действия или высказывания, то есть жеста, предписанного текстом. Зрителю такое искусство может быть представлено либо в актуальном исполнении, которое и является конечным продуктом, либо посредством документирующих аудио или видео-записей.

В формативных искусствах текст и его исполнение как правило не разнесены во времени, а потому дополнительные усилия направленные на интерпретацию текста не требуются. Текст в данном случае обычно лишь намечает будущую форму произведения, которая по мере исполнения замысла многократно уточняется исполнителем. Исполнение формативного искусства сопряжено с постоянной корректировкой замысла. Исполнитель, в таком случае, является автором в не меньшей степени, чем автор изначального замысла. Исполнением в данном случае будут действия по воплощению замысла в статичном материале.

Процесс восприятия формативного искусства обычно заключается в пристальном и длительном взглядывании в артефакта, сопровождающимся мысленным реконструированием жестов по их следам, которые и образуют артефакт, конечный продукт формативного искусства. Несмотря на то, что конечным продуктом формативного искусства является артефакт, в современной практике сам процесс исполнения формативного искусства тоже зачастую презентуется публике как непосредственное, в ее присутствии, совершение жеста или в виде записи. Однако такой способ восприятия формативного искусства не соответствует его природе и все же является факультативным.

Особенность пре-формативных искусств заключается в том, что их конечным продуктом является сам художественный текст, а интерпретатор и зритель являются одним лицом. Поскольку интерпретатором является сам зритель, то круг замыкается, и прагматическая модальность художественного текста, актуализируемая интерпретатором, оказывается направлена на него самого. Это является необходимой чертой пре-формативного искусства, ведь



в ситуации, когда художественный текст читается не зрителем, искусство сразу переходит в разряд исполнительского.

Художественный текст пре-формативных искусств стремится к тому, чтобы стать не действием, а высказыванием. Поскольку высказывание совершается зрителем-интерпретатором и направлено на него же, для его осуществления не требуется посредство физической материи, то есть оно может (и так обычно и происходит) совершаться на ментальном уровне, не порождая никаких физических следствий исполнения.

Акт исполнения пре-формативного искусства происходит в сознании, как бы за закрытыми дверями, и в связи с этой сокрытостью жеста, исполнение пре-формативных искусств не может быть записано или как-либо зафиксировано. (По крайней мере на данный момент не существует технологий, позволяющих адекватно записать процесс ментального исполнения, а если существуют, то не используются для этих целей). Вследствии чего всякий раз, когда желая обратиться исполнению конкретного текста, мы вынуждены заново создавать это исполнение, совершать жест, обращенный к самому себе. При этом ни обстоятельства исполнения, ни мы сами, наши коды, никогда не остаются прежними, а значит что каждая новая интерпретация будет порождать новое исполнение текста, и дважды одинаково исполнить текст невозможно. Таким образом, пре-формативное искусство в состоянии его исполненности — это по-настоящему неуловимый предмет.

На уровне теории данная типология искусств кажется полной и исчерпывающей, однако некоторые виды искусства не подходят ни под один из выделяемых типов, и, на первый взгляд, оказываются в промежутках между ними. Примерами таких неоднозначных видов искусства являются фильмы, ролики и треки, которые создаются именно как самостоятельный продукт искусства, а не являются документацией исполнения. С одной стороны они сближаются с перформативным искусством, поскольку требуют исполнительской деятельности именно такого рода, условно говоря, игровой.

Но в то же время они схожи с перформативными искусствами в том, что конечные продукты этих искусств статичны, неизменны во времени, то есть являются артефактами. Созданию этих артефактов предшествует замысел, который исполняется интерпретатором (съемка, монтаж). Получается, что аудио и видео материалы как самостоятельные продукты искусства обладают всеми свойствами и признаками формативного искусства и некоторыми признаками перформативного, на основании чего кинематограф и схожие формы искусства, а так же музыкальный продакшн можно определить как формативные искусства и элементами перформативных. Последние выполняют служебную функцию, предоставляя материал в котором (из которого) будет реализован конечный продукт-артефакт.

Итак, прагматическая модальность художественного текста актуализируется только в его исполнении, в тот момент когда интерпретатор совершает жест, позволяя тексту направлять себя. Мы так же отметили три типа художественных текстов: те, которые стремятся стать высказыванием, и те, которые стремятся стать действием, а так же смешанный тип. Тексты, становящиеся только высказыванием, соотносятся с пре-формативным искусством. Тексты, имеющие своим результатом только действия, совершаемые интерпретатором соответствуют формативному искусству. И, наконец, в перформативных искусствах имеют место быть тексты любого из трех указанных видов.

Интерпретация текста с одной стороны не произвольна и определяется предписаниями, содержащимися в тексте, но с другой, текст находится в полной власти интерпретатора. Отношения между текстом и его интерпретатором — сложная тема. Сартр, размышляя о литературе,<sup>32</sup> приходит к выводу, что она не могла бы существовать без доверительных отношений между автором текста и читателем. Создавая текст, автор верит, что он будет адекватно с вниманием и уважением прочитан, а читатель, беря

---

<sup>32</sup> См.: Сартр Ж. П. Что такое литература? Изд. "Алетейя", 2000. 480 с.

в руки книгу, отдаст ей во временное пользование свое тело и сознание, что так же требует доверия к автору.

### 3.3 Роль интерпретатора

Разделение понятий художественного текста и произведения искусства позволило не только переосмыслить некоторые теории, перенеся их разработки а поле прагматизма, но так же оказалось продуктивным для понимания искусства как коммуникативного феномена.

Так например структурализм, отождествляя произведение искусства с текстом приходит к выводу, что понимание произведения достигается во взаимодействии кодов текста и зрителя. Однако в ходе исследования было обнаружено что произведение от замысла до восприятия проходит не одну, а минимум две процедуры интерпретации: интерпретация текста (исполнение) и затем интерпретация произведения (понимание).

Если искусство понимается как коммуникация, то необходимо выявить две ее активные стороны. Схема текст-читатель не является полной и достаточной. Сам по себе текст пассивен и не может выступать в качестве участника коммуникации. В связи с чем возникает фигура интерпретатора — субъекта, "играющего" на стороне текста, и предоставляющего тексту возможность реализовывать скрытые в нем интенции действия или высказывания, тем самым возводя его в статус субъекта коммуникации. Таким образом, если искусство понимается как коммуникация, то это коммуникация между реципиентом с одной стороны и комплексным субъектом, составленным из текста и его интерпретатора — с другой. То есть за всяким произведением искусства стоит сложное отношение трех элементов: художественного текста, исполнителя и зрителя.

Прагматическая модальность художественного текста актуализируется в акте интерпретации, связанном с исполнением художественного замысла, зафиксированного в тексте. Поэтому говорить о воздействии текста на реципиента без учета фигуры исполнителя невозможно. Интерпретатор художественного текста оказывается посредником, медиатором между

текстом и зрителем. То есть интерпретатор текста обеспечивает саму возможность коммуникации.

Характер интерпретации обусловлен лингвистическими и экстралингвистическими факторами. Лингвистические факторы определяются в первую очередь самим художественным текстом и художественной традицией, а экстралингвистические зависят от личности интерпретатора и конкретной ситуации восприятия

Рассуждая о современном искусстве и значении интерпретации, Данто пишет: "По большей части современное искусство почти совсем не эстетично, но зато оно обладает силой значения и обещанием правды, будучи сопряжено с интерпретацией, которая их порождает."<sup>33</sup> То есть искусство обретает значение и правдивость (видимо сопряженную с реальностью его существования), только будучи включенным в коммуникативные процессы, обретая прагматическую модальность.

В современной культуре все большее значение придается процессу исполнения, то есть интерпретации художественного текста. Причем этот интерес касается не только перформативных, но и формативных, и даже пре-формативных искусств. Если обратить внимание на страницы художников и музыкантов в социальных сетях, то можно отметить, что они все чаще презентуют публике не только конечный результат работы, но так же и фрагменты самого процесса исполнения, будь то создание картины, запись трека или съемка и монтаж видеоматериала.

Исполнение — наиболее интересный момент для зрителя, поскольку именно в нем актуализируется прагматическая модальность художественного замысла (текста). Замысел обретает плоть и становится элементом реальности, начинает существовать для мира. Исполнение не только является ключевым моментом в понимании искусства как способа коммуникации, но и представляет собой интересный процесс. Момент рождения художественного замысла всегда сокрыт, его невозможно наблюдать, им нельзя поделиться, но

---

<sup>33</sup> Данто А. Что такое искусство. 2018. С. 162.

следующий этап жизни произведения искусства наступает в тот миг, когда из замысла искусство становится произведением. И в этот момент искусство становится произведением для зрителя, обращается к нему, приглашает вступить в коммуникацию. Именно так в исполнении актуализируется прагматическая модальность художественного текста.

Стоит отметить, что мы рассмотрели понятие художественного текста и механизмы его функционирования только в самых общих чертах. Практика же готовит для этой теории много интересных и неожиданных испытаний. Например, в рассуждениях мы придерживались такой позиции, что в художественном тексте представлен замысел произведения, и казалось само собой разумеющимся, что речь идет о целостном и завершенном замысле. Но как быть с таким феноменом как открытые произведения? Является ли действие по достраиванию текста частью акта интерпретации или мы должны рассматривать их отдельно, выделяя дополнительно подготовительную фазу? На этот и многие другие вопросы еще только предстоит ответить.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусства стало широкой жизненной практикой, а в жизни прагматическая установка доминирует. Ценностью для мира искусства обладает не художественный текст как потенция исполнения, а реально осуществленное исполнение, поскольку только оно может быть предметом восприятия, а значит произведением искусства. Анализ прагматической модальности позволяет учитывать человеческий фактор, не замыкаясь на рассмотрении абстрактных построений.

Избрание прагматического подхода и выделение коммуникативной функции искусства не значит, что иные аспекты и функции искусства отрицаются. Нет, но в данный момент прагматическая модальность задает вектор развития искусства как явления в целом. Искусство в наши дни — огромная индустрия и исследование процессов создания и использования художественных текстов, продуктов и произведений искусства представляет больший интерес, чем, например, локальное исследование познавательной функции искусства.

Исполнение оказывается смыслообразующим для произведения искусства. Мы привыкли считать интерпретацию, по крайней мере в случае с пре-формативными и исполнительскими искусствами, чем-то факультативным, второстепенным по отношению к тексту, за которым закрепляется художественный статус и эстетическая ценность, именно интерпретация оказывается ключевым моментом в процессе становления произведения искусства.

Кроме того, разделение художественного текста и его исполнения позволяет сохранять вариативность за произведением искусства, а не за многообразием актов восприятия. То есть всякое новое прочтение создает новое произведение искусства, новый элемент коммуникации, что значительно обогащает предметный мир искусства.

В работе осуществлена попытка наметить новый подход к осмыслению искусства как культурного феномена, рассматриваемого в связи с его коммуникативной функцией. Проведена типологизация искусств, введены в употребление основные термины. Выявлено, что интерпретатор, действуя на стороне художественного текста, актуализирует его прагматическую модальность и обеспечивает возможность коммуникации между текстом и реципиентом; коммуникативный акт в сфере искусства оказывается структурно составлен не из двух, а из трех элементов: художественного текста, его исполнителя и зрителя.

Данное исследование является предварительным, намеченный подход требует дальнейшей разработки.



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Арутюнова Н.Д, Падучева Е.В. Истоки, проблемы и категории прагматики / Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М., 1985. С. 3—42.

Витгенштейн Л. Философские исследования. М.: «Астрель», 2011. 347 с.

Гудмен Н. Способы создания миров / Способы создания миров. М.: «Идея-Пресс», «Логос», «Праксис». 2001. С. 116-253.

Данто А. Что такое искусство. 2018. 168 с.

Кошут Дж. Искусство после философии / Пер. с англ. А. А. Курбановского // vcsi.ru, URL: [http://vcsi.ru/files/art\\_after\\_philosophy.pdf](http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf) (дата обращения: 24.04.2016)

Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1969. 384 с.

Мусаева, Г. Ф. Роль категории модальности в реализации прагматических установок в художественном тексте.: автореферат. док. фил. наук: 10.02.19: утв. - 1991 - Баку., 1991. 23 с.

Остин Дж. Слово как действие. Перевод Медниковой А. / Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVII. Теория речевых актов. М., 1986. С. 22—130.

Прозерский В.В. Структурирование мира искусств. // STUDIA CULTURAE. 2014. № 19. С. 39—47.

Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. 282 с.

Сартр Ж. П. Что такое литература? Изд. "Алетейя", 2000. 480 с.

Урумашвили Е. В. Прагматические аспекты анализа художественного текста. / Известия ВГПУ, 2010. С. 40—44.

Хаскинз К. Эстетика прагматизма (перевод Маньковской Н.) / Коллаж-2. М.: ИФ РАН. 1999. С. 109—119.

Шустерман Р. Координаты прагматизма // Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. — М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2012. С. 25—66.

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб, 2004. 544 с.

Koopman C. Language Is a Form of Experience: Reconciling Classical Pragmatism and Neopragmatism / Transactions of the Charles S. Peirce Society, Vol. 43, No. 4 (Fall, 2007), pp. 694-727

Misak Cheryl. Rorty, Pragmatism, and Analytic Philosophy / Humanities 2013, 2. pp. 369–383.

Haack R. Wittgenstein's Pragmatism // American Philosophical Quarterly, Vol. 19, No. 2 (Apr., 1982), pp. 163-171