

Правительство Российской Федерации
ФГБПУО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Институт философии

Визуальная риторика эстетического опыта

Выпускная квалификационная работа
по направлению подготовки «Философия искусства»
Основная образовательная программа 47.04.01 «Философия»

Исполнитель А.А. Носков

Подпись _____

Научный руководитель
А.В. Апыхтин, к.ф.н.,
ассистент

Подпись _____

Рецензент А.А. Грякалов,
д.ф.н., профессор

Подпись _____

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Собственное и несобственное понимание эстетического в опыте.....	6
1.1. Внутренний опыт феноменологического исследования.....	6
1.2. Герменевтика фактичности как обретение несобственного наличного и подручного вот-бытия.....	11
1.3. Критика методических подходов к эстетическому в опыте.....	16
Глава 2. Мышление и опыт в структуре риторики.....	22
2.1. Агрегат тропов в соотношении с базовыми структурами мышления	22
2.2. Логический аспект аргументации.....	28
2.3. Неформальный аспект убеждения.....	34
Глава 3. Риторика видимого и невидимого.....	42
3.1. Фигуративность онтического	42
3.2. Опыт визуальной аргументации.....	49
3.3. Бытие-к-творчеству в проективном жесте зримого искусства.....	55
Заключение.....	59
Литература.....	64

Введение

Основной проблемой исследования намечена соотносимость риторических структур и приемов с эстетическими феноменами в опыте на предмете визуального. И тем самым, отыскивается ответ на вопрос о подступе к природе творчества человека с позиции особых техник, установок и феноменов мышления. Трехчастное название диссертации дает экспликацию данной диссертации в движении от общих понятий к частному, данному в опыте, что и есть намеченная целью исследования. Поэтому первая глава исследования посвящена эстетическому пониманию в опыте, фиксируемому в особом режиме суждений чувствования. Отсюда дальнейшее рассмотрение предполагает собственное и несобственное разнесение указанного феномена, а также их критическое или бережное обращение с позиции самоограничения и дисциплины разума. Существенность избранных подходов раскрывается, с одной стороны, как всеохватное методологическое обхождение с предметом познания с позиции герменевтики и феноменологии, а с другой стороны — как критическая дисциплина разума, настоятельно прописанная Кантом трансцендентальному субъекту. Вторая глава предполагает усмотрение в риторике особых самоданных и самоочевидных структур мышления. Притом риторика рассматривается в трех аспектах как агрегат фигуративных техник культуры речи, как формально-логическая аргументация в ее общей части и как внелогическая или неформальная аргументация, в практиках убеждения и власти идеологии. Третья глава посвящена визуальной риторике эстетического схематизма искусства, данного нам в опыте; выявлению самоочевидных структур в видимом; обнаружению невидимого в видимом. Таким образом первая часть диссертации посвящена методическим подходам, а последние — выполнению задач раскрытия темы исследования. Тем самым актуальность теоретического рассмотрения открывается в инструментальности или демистификации риторических практик в мысли и

обыденном употреблении визуального материала, чему уделялось мало внимания в аналогичных исследованиях.

Следует отметить, что полного совпадения достаточно узкого фокуса внимания, намеченного здесь как с эстетических, так и риторических позиций на визуальный материал, не обнаруживается в существующих источниках. Таким образом обширный перечень сходных исследования распадается на три тематических раздела: по общефилософской методологии феноменологии и герменевтики, по эстетике, в связи с обращением к данному в опыте восприятию искусства, а также по генеалогии риторики и теории аргументации. Тем самым, для извлечения феноменологического метода используются тексты М. Хайдеггера доповоротного периода и прежде всего «Прелогомены к истории понятия времени» (см. [80], [82], [83], [85] и др.). Для прояснения герменевтического метода прежде всего используется обширное исследование Х.-Г. Гадамера «Истина и метод: основы философской герменевтики» [18], а также трактовки в использовании такого метода у П. Рикера в работе «Память. История. Забвение» [66] и у Ф. Джеймисона (см. [26], [101]). Феноменам чувственного в опыте уделяли внимание ряд мыслителей: отчасти Х.-Г. Гадамер, согласно исследованию А. Хаарда «Образное сознание и эстетический опыт у Эдмунда Гуссерля» [79], Р. Ингарден в сочинениях «Исследования по эстетике» [29], М. Дюфрен в доступных автору фрагментах «Феноменологии эстетического опыта» [28], Ж.-Л. Марион в работе «Перекрестья видимого» [47], М. Мерло-Понти в своих работах «Феноменология восприятия» [51] и «Око и дух» [50], Ж. Рансьер в исследовании «Эстетическое бессознательное» [62] и др. Корпус текстов по риторике и аргументации настолько обширен, что упоминания здесь заслуживают ключевые тексты. По истории риторики, это — современный труд Г.А. Кеннеди «Новая история риторики» [102], по теории — тексты Х. Перельмана и Л. Ольбрехт-Титеки «Новая риторика: трактат об аргументации» [104], сборник исследований «Группы μ» под названием

«Общая риторика» [56], переводной сборник обзоров и фрагментов «Важнейшие концепции теории аргументации» [13], конспективные прелогомены Э. Колесниковой «Введение в теорию риторики» [36], а также заслуживающее отдельного внимания междисциплинарное коллективное исследование «Определяя визуальную риторику» [99], которое сфокусировано на исследовании культурных практик современности. Также в списке литературы есть отдельный ряд источников, связанных визуальным материалом самыми различными подходами, кроме того множество источников фигуративной риторики, в коих *оптическая метафора* тематизируется как общее место и, поэтому, проходное понятием.

Глава 1. Собственное и несобственное понимание эстетического в опыте

В данной главе рассмотрены возможные и необходимые в своей взаимообусловленности подходы к предмету исследования в стремлении охватить собственное и несобственное понимание не исключая строгой дисциплины разума. Взятие самоданностей мышления и выговаривание на себя вот-бытия предданого в событии как бытия-с-другим бытия-в-мире подсказывает очевидное обращение с одной стороны к методу феноменологии, а с другой — к герменевтическим практикам несобственного понимания, истолкования и применения в четко ограниченных рамках как с формальной стороны объема диссертационного исследования, так и с философских позиций необходимых рациональных оснований.

1.1. Внутренний опыт феноменологического исследования

Прежде чем приступить к изысканиям собственного понимания внутреннего опыта следует прояснить принципиальное ограничительное недопущение в данном исследовании рационально безосновательных философских практик чаще всего обращенных к целенаправленному демонтажу самого разума с занимаемых им позиции, причем собственными средствами разума. Именно поэтому феноменологическая экспликация метода взята из ранних текстов М. Хайдеггера, сфокусированных на самоочевидных основаниях бережного обхождения вот-бытия и подкрепляемые историко-философскими изысканиями мыслителя. Коль скоро чувственности с позиции эстетического понимания в его ранних текстах уделено небольшое внимание, то феноменология особого режима чувственности внутреннего опыта рассмотрена с актуальных позиций Э. Гуссерля, Р. Ингардена, М. Мерло-Понти, М. Дюфрена и др.

Особое внимание методу уделено М. Хайдеггером в довоенных текстах (см. [82]–[85]). Причем ключевым оппонентом в указанных исследованиях выступает И. Кант. Однако как представляется из самих текстов только с позиции забвения вопроса о смысле бытия, т.е. основное расхождение коренится в онтологии, названной в «Критике чистого разума» Кантом «скромным именем простой аналитики чистого рассудка» [32, с. 190]. В остальном же Хайдеггер лишь переосмысливает историю философии с позиции фундаментальной онтологии и переоформляет под себя кантовские наработки и мыслительные ходы. Таким образом при экспликации собственного феноменологического метода прослеживается прямая связь с опытом внутреннего, собственного или имманентного вот-бытия как бытия-при бытия-в-мире в раскрытии самоочевидных структур мышления. Двухтактное движение начинается с ощущения, чувства (αἴσθησις), открытости к внятию (νοεῖν — ноэза) как аффицирование ноуменом (ноэмой — νόημα), согласно Канту пренебрежимым в познании и конституировании мира и не данным нам непосредственно. Затем в тенденции к истине мышление (νοῦς, νοεῖν, σοφία, φρόνησις) — производит феноменальную развертку (ἐντελέχεια) — интендирование — онтолого-гносеологических моментов опыта, априорное и понятийно-категорическое препарирование живой чувственной материи. Истина (ἀρχή, οὐσία, λόγος) здесь выступает как потенция или возможность в различных модусах: сохранности, непотаенность сущего (ἀλήθεια), непотаенности вот-бытия (ἀληθές), подразумеваемого сущего (ἀληθεύειν), приводящего к сохранности как несокрытости. Мышление в интенциональных актах открыто как движение (ἐνέργεια) к намеченной цели (τέλος) посредством особых техник (τέχνη) деятельности (πρᾶξις) и творения (ποίησις) наличного (εἶδος). Второй такт движения содержит два момента. Во-первых, особые логические мыслительные ходы, самоочевидные в мысли, — синтез (σύνθεσις) и анализ-различение (διαίρεσις). Причем очень важно понимать, что: «Σύνθεσις и

διαίρεσις следует понимать в интенциональном смысле. Синтез — это не связывание предметов, σύνθεσις и διαίρεσις дают предметы.» [83, с. 70]. Эти мыслительные ходы смыкаются с характерным герменевтическим подходом к языку, о котором еще будет изложено ниже. Указанный момент артикулируется предположением-мнением (ὑπόληψις) как демонтажом-различенностью (διαίρεσις) в демонтирующем (διαωοεῖσθαι) внятии уверенно и явно (ἀπόφαντις, ἀποφαίνεσθαι) зримого (εἰδέναι) или в ошибочном (ψεῦδος) суждении. Далее происходит оформление мыслью (θεωρεῖν) в исследование (θεωρία) в актах соотнесения или синтеза (σύνθεσις) и идеации (категориальные акты) как схватывания всеобщего. Во-вторых, происходит обретение (ἔξις) наброска вот-бытия проговоренным (λέγειν). Таким образом происходит получение собственного понимания в опыте: движение к проговоренному от готовности к внятию через особые мыслительные техники. От общей схемы следует обратиться к более узкому пониманию моментов эстетического в опыте с помощью феноменологии.

Согласно подробному анализу текстов изданных уже посмертно, проведенному А. Хаардтом в статье «Образное сознание и эстетический опыт у Эдмунда Гуссерля», известный феноменолог отождествляет эстетическое в опыте с восприятием образов-иллюзий, отличных от действительности в столкновении «образного вымысла и реального контекста» [79, с. 70]. Однако основная проблема здесь в том, что такой анализ сложного явления эстетического опыта анализируется куда более темными явлениями образа и иллюзии. Также проблематичным выглядит понимание эстетического опыта М. Дюфрена. Дистилляция эстетического опыта обозначает его здесь как опыт восприятия зрителя. А последний определяется «через рассматриваемый им объект» [28, с. 163]. И наоборот — эстетический объект через эстетический опыт в единстве ноэзы и ноэмы скачком конституирования. Однако при этом конституированный естественным сознанием объект не тождественен реалистичной вещи, что также требует

введения прослойки интерсубъективности, склеивающей дуализм мира вещей данном в объектах и бытия сознания. Такая техническая схема порождает различные методы исследования и прерогативным для Дюффрена является подчинение исследуемого опыта объекту или художественному произведению. Итого, эстетический опыт — есть восприятие эстетических объектов интерсубъективности, в т.ч. искусства. Подобный подход, во-первых, лишен всеохватности, а, во-вторых, открывает лишь несобственное понимание претендуя на феноменологическое рассмотрение. Также небольшого упоминания заслуживает феноменолог Р. Ингарден с его техническим схематизмом, рассматривающий произведения искусства как эстетические предметы, данные в опыте и обладающие соответствующими ценными качествами (см. [29, с. 393–402]). Налицо односторонняя внешняя связь произведений искусства и его восприятия опять-таки как несобственного понимания. Особого упоминания заслуживает оригинальное внимание к телесности как операциональной интенциональности отличной от активной интенциональности сознания, согласно анализу текстов французского философа в статье Л.Ю. Соколовой «Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти». Здесь утверждается, что «не сознание, а живое собственное тело (*le corps propre*) определяет способ бытие в мире экзистенции» [72, с. 9]. Получается, что силами разума определяется стремление умалить значимость оснований этого разума, как это происходит у Мерло-Понти в его «Феноменологии восприятия»: «Быть сознанием или, точнее, быть опытом — значит внутренне сообщаться с миром телом и другими, быть вместе, а не рядом, с ними» [51, с. 135]. Еще более сомнительным выглядит попытка к обращению существования «немыслия», как обратное мыслимому посредством обращения к аналитическим текстам З. Фрейда французским мыслителем Ж. Рансьером в работе «Эстетическое бессознательное». Здесь помимо прочего эстетика понимается достаточно узко: как «способ мыслить, который проявляется по поводу предметов

искусства» [62, с. 13], потому снова эстетический опыт сводится к безотчетной интересу субъективности.

Диктат тела или бессознательного человека не самое очевидное самоограничение разума. Вероятно, начиная уже с Э. Гуссерля и его ученика М. Хайдеггера до более современных феноменологов основным моментом самоограничения становится обретение (ἔξις) проговоренным (λέγειν), или укорененность в языке. Именно этот аспект обращения с языком может вызывать гипостатические конвульсии мышления, или онтологизацию того или иного проговоренного обретения. И это несмотря на то, что вся критическая интенция кантовской трансцендентальной философии направлена против подобных явлений, ведь «в одном лишь понятии вещи нельзя найти признак ее существования» [32, с. 174]. Именно поэтому так важна неразрывная связь с собственным пониманием опыта мышления и несобственным пониманием опыта мира, ее настойчивое удержание, как один из аспектов прописанной И. Кантом дисциплины разума, что позволяет избежать заблуждений, т.е. «во всех своих начинаниях разум должен подвергать себя критике и никакими запретами не может нарушать ее свободы, не нанося вреда самому себе и не навлекая на себя нехороших подозрений» [32, с. 436]. Вместе с тем, укорененность в языке собственного понимания соотносит феноменологию и герменевтику, которая обращается с языковыми практиками как с подручным в стремлении обрести несобственное понимание, раскрыть несокрытое и присвоить его в событии как бытию-с-другим человеческого вот-бытия.

Подводя итог указанному выше следует отметить, что сбалансированный методологический подход к феноменологическому исследованию М. Хайдеггера в его ранних текстах позволяет сохранять открытым вот-бытие для возможности обретения несокрытости истины. Все более современные трактовки феноменологии в рассмотрении эстетического опыта смещают преодоленный Хайдеггером субъектно-объектный дуализм в

сторону бытия-в-мире, а также в сторону бытия-с-другим, тем самым лишая теоретическое рассмотрение достигнутой ранее основательности. Также указанная тотальность языка в феноменологических исследованиях с одной стороны позволяет говорить о применении критической дисциплины разума, а с другой о прямой связи с герменевтическим методом.

1.2. Герменевтика фактичности как обретение несобственного наличного и подручного вот-бытия

Нахождение собственного понимания требует дополнения до целого обретением несобственного. И в данном случае герменевтика выступает как метод наиболее основательный в связи с обращением к языку, а также с позиций феноменологии и, в целом, рациональной философии, бережно обходящейся с языком как подручным. Герменевтические техники имеют древние еще античные корни и история его применения протянута через христианскую доктрину к угасанию и обновлению в 19 в. средствами философской рефлексии, а потому десекуляризацию и внятную артикуляцию как метода различными мыслителями. Основательность этого метода и вместе с тем возможность его обновления дали направление достаточно широкой его трактовке. Данный факт подразумевает различные философские основания, которые требуют своего раскрытия для дальнейшей выработки собственной взвешенной позиции. Однако ограничительные рамки магистерского исследования не позволяют провести всесторонний обзор источников и потому здесь внимание будет сосредоточено на ключевых текстах М. Хайдеггера и его ученика Х.-Г. Гадамера, а также трактовкам герменевтического подхода П. Рикером и Ф. Джеймисоном.

Последовательность разработки феноменологического метода для М. Хайдеггера требовала особенного подхода к герменевтике с позиции озабоченности вот-бытия при ниспадении в окружающий мир. Эта

озабоченность есть первичное бытие к чему-то в понимании, а последнее «осуществляется в модусе истолкования, которое представляет собой формирование, усвоение и сохранение того, что в понимании открыто» [83, с. 279]. Таким образом герменевтический метод фундирован экзистирующим присутствием вот-бытия бытия-в-мире в обретении несобственного понимания. Этот познавательный опыт самопонимания становится для мыслителя герменевтическим в своем основании для известных исследований немецкого мастера.

Х.-Г. Гадамер эксплицирует собственный подход на страницах труда «Истина и метод: основы философской герменевтики» [18, с. 329–403]. Метод раскрывается в трех аспектах: *понимания, истолкования и применения* (аппликации). Первый аспект предстает с вооружения предмнениями или *предрассудками* традиции. Эта *история воздействий* позволяет воздержаться от собственных предсуждений и услышать вопрос, требующий ответа. Таким образом осознается герменевтическая ситуация, что означает «обретение правильного горизонта вопрошания для тех вопросов, которые ставит перед ними историческое предание» [18, с. 358]. Герменевтическая ситуация заключается в трех моментах осуществления задачи *действительно-исторического сознания*: осознания авторской позиции текста и горизонта ее обзора, обретения собственной точки зрения и горизонта в настоящем, а также соотнесения обеих точек зрения с тотальным историческим горизонтом. Таким образом «слияние горизонтов, которое вместе с набрасыванием исторического горизонта тут же производит и его снятие» [18, с. 363]. Второй аспект истолкования различается двумя комплементарными подходами: филологическим или внутренним, исходящим из самого текста, а также историческим — внешним по отношению к толкуемому тексту. Третий аспект применения находит себя в теологической, юридической, а потому этической сфере согласно обретенным пониманию и истолкованию. Как видно, подобная экспликация

метода есть ниспадение в окружающий мир в проработке подвижного герменевтического круга — от части к целому и обратно, релятивность последнего снимается проверкой на прочность наличным. Тем самым философская герменевтика есть детальное раскрытие события как бытия-с-другим и обосновывает детальную трактовку обретения несобственного понимания наброска вот-бытия на сущее. Этот метод используется мыслителем в понимании и истолковании искусства, тем самым подступая к эстетическому в герменевтическом опыте посредством соотнесения понимания авторской позиции, наличного исторического горизонта и современной ситуации истолкования, а потому и дальнейшего применения.

Если Х.-Г. Гадамера особенно интересовала проблема экспликации герменевтического метода для его философского, а потому универсального применения, то мыслители следующих поколений применяли герменевтику в разносторонних исследованиях. Характерными примерами здесь могут быть фигуры П. Рикера и Ф. Джеймисона и их герменевтические исследования. Любопытно, что для всех трех фигур существенно обращение к феномену времени в различных его модусах: настоящем, прошедшем и будущем. В «Истине и методе» Х.-Г. Гадамера интересует актуальное современности истолкование и применение, согласное с обретенной собственной точкой зрения. Последняя крупная работа П. Рикера «Память. История. Забвение» [66] в третьей герменевтической части обращена прежде всего к прошлому и в целом к *референциальным связям* в антропологии, т.е. в авторском понимании к герменевтике культурного наследия, проблематизированным феноменом забвения и этикой прощения. Фигура Ф. Джеймисона и его тексты известны не так широко в России, его приверженность к марксистскому изводу философской рефлексии делает этого мыслителя достаточно одиозным для русскоязычных исследователей. Общественный фундамент размышлений не мешает использовать Джеймисону различные подходы и методы для достижения исследовательских целей, среди которых встречается

и герменевтика. Причем в достаточной произвольной трактовке, согласно аналитической статье А. Пензина, понимаемая как *марксистская герменевтика* [58, с. 17], т.е. в чисто техническом схематизме исследовательского мышления. Тем не менее такой подход дает возможность говорить о проективном отношении к будущему в общественных отношениях на основе широкой трактовке тех или иных культурных явлений, в том числе визуальных, на основании указанной инструментальности в интерпретации подручного визуального материала (см. англоязычное исследование Ф. Джеймисона «Знаки видимого» [101]). Тем самым можно отметить, что для Х.-Г. Гадамера герменевтика есть способ *раскрыть* истину в ее данности, а для младших мыслителей в чисто техническом схематизме понимания герменевтического метода, герменевтика предстает как инструмент исследования в попытке *воссоздать* истину в открытой согласованности наличной и подручной фактичности вещей. Последняя вольность опасна прежде всего явлением филологизации, описанным М. Ямпольским в статье «Филологизация: проект радикальной филологии». Автор уличает философов-герменевтов в использовании радикально филологической модели интерпретации, применяемой вплоть до самораскрытия бытия и «построения своей онтологии» [96, с. 9]. Если не воспринимать постмодернистскую иронию статьи в желании довести до предела указанные тенденции, очистив философию от метафизического хлама, то указанная укорененность в языке действительно может быть опасна соскальзыванием в безосновательные спекуляции без настоятельно прописанной Кантом дисциплины и самоограничения разума, способного на гипостазис собственных технических схем слабо соотносимых с опытом окружающего мира.

Следует отметить, что для Х.-Г. Гадамера в указанной работе о методе эпитет «эстетический» противостоит всему рациональному, а эстетическое сознание (опыт) предстает в негативном значении. И потому исследования

искусства есть выражение прежде всего исторического сознания в рамках герменевтического опыта [18, с. 40]. Для Рикера понятие эстетического опыта в исследованиях не существенно, а понятие эстетического выступает проходным понятием вплоть до обозначения *декоративного* [66, с. 351] или даже не фигурирует в ранних исследованиях структуры и функции метафоры в высказывании (см. [74, с. 416–455]). Джеймисон в исследовательских текстах использует понятие эстетического опыта как исторически самоочевидное в рамках известных философских подходов и не уделяет ему пристального внимания [101, с. 202]. Тем самым рациональное противостоит эстетическому в указанных текстах, а потому эстетическому в опыте уделяется не так много внимания. Это досадное упущение позволяет в дальнейшем соотнести языковые герменевтические практики с риторическими техниками, с античности нацеленными на чувственное оформление значения в событии и тем самым дополнить видение — неформальным проективным выговариванием человеческого вот-бытия.

Таким образом, укорененная в истории и секулярно понимаемая в 20 в. герменевтика, или иначе — светская экзегетика, позволяющая, основываясь на языковых практиках технического схематизма понимания, истолкования и применения вычитываемых текстов в круговом движении от части к целому и обратно, исследовать разнообразную наличную и подручную чувственную материю человеческого вот-бытия, в том числе визуальную определенность конкретных вещей, для обретения несобственного понимания в непрерывно набухающем настоящем с оглядкой в прошлое и в прожектах о светлом будущем. Однако при этом с применением обязательного самоограничения разума с удержанием архитектурного предела постижимого, не давая выйти ему за границы возможности познания в вольном филологическом гипостазировании.

1.3. Критика методических подходов к эстетическому в опыте

Необходимость осторожного обхождения с миром подразумевают ясный и недвусмысленный метод исследования на основании собственного и несобственного, или в более вольной аналогии современных мыслителей, — имманентного и трансцендентного понимания, а потому — методов феноменологии и герменевтики в пограничных дисциплинарных границах предписанных трансцендентальным разумом самому себе согласно «Критике чистого разума» И. Канта. Тексты представителя немецкого классического идеализма заслуживают здесь пристального внимания не только благодаря эксплицированной мыслителем самоограничительной дисциплины разума, но и в связи с подробным раскрытием понятия и значения опыта в познании, а также в эстетических суждениях, особых беспредметных определениях субъекта, основанием которым служит ощущение при аффицировании чувственной материей.

Согласно этимологии слова «опыт» (ἐμπειρία) сводится к знанию, приобретенному собственными усилиями¹, т.е. стараниями приложенными субъектом к объекту. Как известно, в «Критике чистого разума» взаимообусловленность чувственного опыта и мышления является основным критическим ограничением разума, ибо «мысли без содержания пусты, созерцания без понятий слепы» [32, с. 71]. Соотносимость с опытом является ключевой для познания, ведь «всякий опыт содержит в себе кроме чувственного созерцания, посредством которого нечто дается, еще и *понятие* о предмете» [32, с. 97]. Конечно, с той необходимой оговоркой, что речь здесь лишь о всяком опыте чувственности, т.е. исключая опыт сознания, мистический опыт и иные возможные подотчетные мышлению виды агностически возможного познания. Согласно же «Критике способности суждения» указанное соотнесение осуществляется способностью суждения в

¹ См. толковый словарь А.Д. Вейсмана древнегреческих слов [15, с. 422].

различности чувств или эстетическим суждением (восприимчивостью), связующим практическую сферу разума или свободы с теоретической сферой рассудка или природы [33, с. 107–108]. Таким образом, в самом общем смысле, *эстетический опыт* (αἴσθησι ἐμπειρία) есть вынесение особого вида суждений, различающих удовольствие и неудовольствие в чувственном созерцании независимо от аффицирующего предмета. Дальнейшие исследовательские дистинкции Канта в эстетических суждениях лишь призваны развести предметы таких созерцаний с целью оправдать известные формы классического искусства, исполняющие античный принцип подражания и таким образом отсылают к эстетическому пониманию в опыте.

Самым темным разграничением в «Критике способности суждения» являются виды суждений, их значение и автономия в познании предметов. Меньше всего внимания уделено суждениям желания в сфере разума или свободы, зато эстетическим и теоретическим суждениям — совсем наоборот. Среди первых философ выделяет *эстетическое суждение чувствования*, которое «непосредственно порождается эмпирическим созерцанием предмета» [33, с. 128–129] и не предполагает «сравнения представления с познавательными способностями» [33, с. 129]. Такой вид суждений прежде всего соотносит данное представление с чувством удовольствия или неудовольствия. А также Кант выделяет *эстетическое суждение рефлексии* или вкуса, как умение «находить в безмерном многообразии вещей достаточное родство их согласно возможным эмпирическим законам» [33, с. 119]. И очень важно отметить, что такое эстетическое суждение рефлексии есть нелогическое рефлектирующее суждение познавательных способностей человеческого духа (см. [33, с. 140]). Затем эстетические суждения рефлексии оправданы материальной и формальной целесообразностью, иначе объективной и субъективной ее разновидностью, внутренней и относительной, т.е. представлением о предмете самом по себе и случайным применением представления о целесообразности без цели. Если

первый подвид суждение отвечает за суждения вкуса предписывая предметам красоту, то второй за суждения о возвышенном [33, с. 157–158]. Такое многообразие дистинкций, как было уже указано, касается лишь предметов эстетических суждений, а потому и подотчетности мышлению в опыте. К тому же еще в «Критике чистого разума» было открыто, что «в основе наших чистых чувственных понятий лежат не образы предметов, а схемы» [32, с. 124]. Для Канта, необходимо еще раз отметить, крайне важно различать искусственные предметы и природные вещи окружающего мира в стремлении подчинить первое второму, раскрывая значение миметического принципа для классического искусства. Именно эти многочисленные апологические дистинкции затуманивают понимание эстетического понимания в опыте, и, видимо, поэтому два столетия подряд кантовское исследование чувственности подвергается постоянной критике и требует переработки.

К слову сказать, Хайдеггер регулярно полемизируя с Кантом или опираясь на него в своих исследованиях, к сфере эстетического относится достаточно пренебрежительно. В «Прелогоменах к истории понятия времени» мыслитель пишет: «Нам нет нужды обрабатывать и оформлять мешанину чувств, ибо мы как раз-таки первоначально существуем при том, что понято; первоначально ощущения и впечатления не входят в сферу естественного опыта» [83, с. 280]. Так понимаемый *естественный опыт* самоданных феноменов сознания скрывает от заботливого рассмотрения эстетические феномены опыта. При этом Хайдеггер вводит также различие *безотчетного опыта* [83, с. 286], как наличного вот-бытия бытия-при. Такое понятие парадоксально по форме, т.к. выражено оксюмороном и есть, скорее, опыт в потенции или то, что может стать явным мышлению. Разумеется, этот зазор возможности необходим в теоретическом раскрытии всякого познания окружающего мира, однако путает карты относительно отчетливого понятия опыта. К тому же в позднем исследовании фундаментальный онтолог в

поисках истока искусства находит его в истине, т.е. как и Кант подчиняет феномены художественного творения познанию: «Искусство есть полагание истины в творении» [80, с. 133]. Также в данном тексте Хайдеггер идет на попятную относительно пренебрежимости мешаниной чувств, проговаривая устоявшуюся историко-философскую позицию: «Вещь есть αἰσθητόν, то есть нечто доступное восприятию, внятию чувствами через посредство ощущений» [80, с. 99]. Однако в «Прелогоменах...» мыслитель все-таки категоричен и этически направленное исследование структур вот-бытия как страха в озабоченности перед временем в его присутствии напрочь заслоняет эстетические феномены в теоретическом рассмотрении. Исключением здесь составляет бытие-к-смерти или твердая память в решимости к финалу как композиции целого в его гармоничной завершенности [83, с. 329]. Просвечивающая в тексте христианская догматика позволяет утверждать, что «страх есть не что иное, как просто-напросто опыт бытия в смысле бытия-в-мире» [83, с. 307]. Таким образом кантовское критическое отношение к чувственному опыту или пренебрежительное с позиции онтологической феноменологии позволяет выявить хотя бы с позиции технического схематизма структуру эстетического в опыте, как подотчетного мышлению переживания в первом приближении — фиксируемого мышлением ощущения удовольствия или неудовольствия, а при вынесении эстетических суждений рефлексии — сложных понятийных соотнесений в несобственном понимании вещей окружающего мира человеческого вот-бытия.

Однако даже такая техническая схема понимания эстетического в опыте выглядит неполной в кантовской «Критике способности суждения», раскрывающей движение от несобственного к собственному: от опыта чувств к вынесению рефлектирующих суждений. Благодаря феноменологическим наработкам и герменевтическому круговому движению в историческом измерении человеческого вот-бытия допустимо гипотетическое восполнение существующих лакун в понимании чувственной материи различной

рассудком. Помимо известного движения к внятию посредством ощущений, возможно чувствование без созерцания предмета, опосредованное памятью об отчете мышлению как прошлом опыте, децствующее совместно с игрой воображения. Тем самым помимо аффицирования к познанию, присутствует *возврат* к открытости внятия интендированный наброском человеческого вот-бытия на сущее, т.е. схематизм чувств соотнесенный с неразличенностью последних в наличном опыте и вызывающий реакцию намеченного или спроектированного (design) эстетического отклика и определяющий опыт иного свойства. Именно таким образом раскрывается феномен непотаенности *эстезиса* удовольствия и восторга при освоении математической или чистой игровой гармонии в том или ином событии. Таковой предстает самая общая техническая схема возвратно поступательного кругового движения эстетического понимания в опыте согласно феноменолого-герменевтическому подходу и критической дисциплине разума.

Рассмотрение критического отношения к чувственному в опыте в целом с историко-философских позиций классического немецкого идеализма И. Канта и феноменологической теории М. Хайдеггера позволяет выявить не только общую техническую схему эстетического опыта внятия чувственной материи, но предложить возможное дополнение ее лакун согласно интенциональной структуре человеческого вот-бытия интендирующим движением от собственного, присвоенного и освоенного внятого ранее опыта, а также способности воображения к чувственному эстетическому отклику. Предложенная гипотеза позволяет герменевтически замкнуть круг эстетического в неисчерпаемом опыте кругового движения от части к целому и обратно. Опыт эстетического же предстает как особый вид философских практик атараксии, стоическое стремление упорядочить чувства, взять себя в руки и мыслить ясно не благодаря, но вопреки онтическому порядку вещей. А особые аналогизирующие языковые практики рефлексии опыта и

проектирование чувств можно обнаружить прежде всего в риторике и современной теории аргументации, к которым необходимо обратиться в дальнейших фрагментах исследования.

Глава 2. Мышление и опыт в структуре риторики

Базовый схематизм техник выговаривания значения на себя человеческого вот-бытия как бытия-в-мире известные с античности как техники и практики риторики тесно связаны с одной стороны с логическим или опытом сознания, а с другой — с чувственным восприятием и воздействием в опыте. Указанное различие предполагает экспликацию промежуточной части исследования. В первом ее фрагменте рассмотрены самоочевидные логические связи структур мышления, задающие устройство ключевых тропов или фигур указанных техник. Во втором фрагменте раскрыты логические аспекты аргументации в доводах суждений, также относимые к теории риторики. А в третьем фрагменте, соответственно, достаточное внимание уделено чувственным техникам внятия и проговаривания как события человеческого вот-бытия бытия-в-мире, которые становятся основанием мнения, веры или продуктивного поиска истины. Всестороннее рассмотрение риторических техник и практик позволяет в дальнейшем гипотетически соотнести их с эстетическим в визуальном опыте.

2.1. Агрегат тропов в соотнесении с базовыми структурами мышления

Текстов об истории и теории риторики великое множество. Современные исследователи вроде Г.А. Кеннеди монографии «Новая история классической риторики» [102] или в кратком и емком издании Э. Колесниковой «Введение в теорию риторики» [36] ясно прочерчивают рефлексивный след о техниках и практиках культивирования речи. Начиная с классических нормативных представлений греко-римского периода у Аристотеля, Цицерона и Квинтилиана [36, с. 15] через охранительное отношение к известным текстам в средневековье вплоть до современной дескриптивной модели неориторики.

Исключительный интерес к теории составления и произнесения убедительных речей в 20 в. прежде всего получил новый толчок в развитии благодаря обращению к античным источникам [36, с. 40–41]. Следует указать особо, что негативное представление о риторике как о пустословии является обыденным, оценочным и потому мало имеет под собой действительных оснований. В данной фрагменте диссертации внимание уделено исследованию особой части риторики, касающейся техник, а именно стилистических фигур, тропов или вообще любых отклонений от норм речи.

Возрождение интереса к риторике в прошлом веке и активное ее апологическое исследование породили множество текстов связанных именно с тропикой и фигуративностью формы выражения мысли. Среди исследователей этого предмета можно выделить два лагеря филологов и философов, если не считать пограничные структуралистские штудии. Первые составляют перечни и описывают фигуры выражения и пытаются дать им конечное определение, вторые же, как водится, рассматривают основания этих феноменов в попытке установить или открыть истину. Например, к первым можно отнести пространное исследование о риторике Г.А. Копниной [37], исторический и теоретический обзор о метафоре в языке Г.Н. Скляревской [71], и некоторые пограничные статьи из сборника «Теория метафоры» [74]. К философским и смежным с ней исследованиям можно отнести большинство текстов из упомянутого сборника, а также таких современных авторов как Ф.Р. Анкерсмит [1], Р. Барт [9], Г. Башляр [11], Ж. Деррида [25], П. Рикер [65], Ц. Тодоров [76] и многих других.

Существенным моментом в известных рефлексиях о риторической фигуративности является выделение конечного агрегата тропов, генерализирующих и подчиняющих остальные фигуры себе. Это постоянное обнаружение в исследованиях сходного схематизма в известном наборе тропов, вероятно, позволяет выявить самоочевидные структуры мышления человеческого вот-бытия согласные с определенным рядом фигур. Эта

близкая связь, очевидно, прежде всего выражается формально-логическим их устройством. Именно логика, как видится, является ключевой в самораскрытии схематизма в устройстве тропов и в исполнении основных логических законов, ибо последняя: «Должна выявить возможности и способы истолкования, ступени и формы вырастающего в нем понятийного аппарата. Такого рода научная логика представляет собой не что иное, как феноменологию речи, т.е. λόγος'а» [83, с. 278], — как пишет М. Хайдеггер. Именно формально-логические операции и законы определяют устройство основных фигур риторики: метафоры, метонимий и иронии. Потому-то этим тропам в исследованиях стилистики и риторики уделяется наибольшее внимание.

Первой из указанных фигур — метафоре — посвящено колоссальное количество исследовательских сил и времени. Еще Аристотель дает первое известное определение *переноса значения* данной фигуре. Лишь с приходом реформации и острой проблемой *перевода* с античности известного как прием экфрасиса (ἔκφρασις)² возникает необходимость рефлексии о метафоре с эгзегетических позиций. А отчетливая философская рефлексия о данном тропе начинается с Нового времени. И Х.-Г. Гадамер отмечает, что именно И. Кант открывает в языке «устойчивую тенденцию к метафоричности» [18, с. 120]. И действительно, рассуждение о символизме и метафоричности присутствует в «Критике чистого разума» (см. [32, с. 373–377]). Особенность этой фигуры открывается этимонами древнегреческого языка. Предлог и приставка μέτα имеет значения *между, среди* и φορά — *несение, принесение* [15, с. 408, 670], или иначе *пронесение между*, что более точно передает особенности устройства фигуры, чем обычное аристотелевское *перенесение*. Множество исследователей брались разгадать секреты этой фигуры. В сонме мнений, из упомянутых выше изданий и коллективного сборника переводных исследований «Теория метафоры» [74], можно выделить

2 См. материалы Лозаннского симпозиума по указанному феномену [93].

следующие квазифилологические понятия метафоры с позиции: семантики, синтаксиса или прагматики. Для Н. Гудмена, Д. Девидсона, Э. Ортони, П. Рикера и Ф. Уилрайта и др. метафора есть возможность отнесения значения к разряду ложного или истинного в зависимости от окружения. Для Д. Бикертонна, М. Бирдсли, Д. Миллера, Д.Р. Серля, Р. Якобсона и др. метафоризация раскрывается при нарушении привычной нормативности контекстуальных значений последовательного чтения. Для М. Блэка, Д. Лакоффа, М. Джонсона, С. Левина, Э. Маккормака, А.А. Ричардса и др. метафора фиксирует экстраординарный опыт в наиболее широких общекультурных значениях. Факт, что метафора имеет значение для языка современной науки и познания в целом является общим местом в исследованиях (см. монографию С.С. Гусева «Наука и метафора» [21]). Указанное выше раскрывает еще некоторые особенности динамического устройства метафоры: во-первых возможность ее свернутой, лапидарной и распространенной формы приближает этот многоликий и трудноуловимый троп с *аллегорией*; во-вторых, метафора раскрывается темпорально особым движением по кругу — от острой (*διάφορα*)³ в столкновении несовместимых понятий до стертой, увядшей, мертвой, привычной (*ἐπίφορα*)⁴, причем последняя может обрести новую остроту заходя на новый виток герменевтического круга понимания благодаря непривычному контексту. С точки зрения феноменологии, метафора может себя обнаружить техникой движения мышления к намеченной цели интенциональным синтезом (*σύνθεσις*)⁵. Следует также указать, что такое движение оправдано в познании

3 Что весьма сходно с фигурой катахрэзы (от *κατάχρησις* — злоупотребление) тропом непривычного, как бы ошибочного сочетания слов в их буквальном лексическом значении, а также сходно с феноменом эрратива (от лат. *errare* — ошибаться) и какографии (от *κακός* — дурной) — выражение, намеренно искаженное носителем языка.

4 Или иначе: «Метафора гомогенизирует контекст», — утверждает Ханс Блуменберг (цит по [30: 174]). Метафоризация в основе своей есть гомо- или гетерогенное спаривание эйдосов. В первом случае затирая и утаивая смысл, во втором — заостряя и обнажая его.

5 Также и первая критика Канта отвечает на центральный вопрос «Как возможны априорные

исполнением закона формальной логики в поиске достаточного основания или истины.

Следующая фигура метонимии (μετωνυμία, от μετά- и ὄνομα/ὄνυμα — имя) куда яснее для понимания. Здесь очевидно этимологическое объяснение *переименования* в какой-либо связи качества или количества (с частным случаем синекдохи) целого и части. И в связи с прозрачным устройством данной фигуры можно соотнести ее с объяснительным принципом *causa sui*, сущностной причины целого, его референтом и основанием. Для феноменологического движения мысли этот троп предстает как результат интенционального анализа или демонтажа-различенности (διαίρεσις) многого в едином. Метонимия соотносима также с двумя другими основными формально-логическими законами тождества и исключенного третьего, прочно обретающиеся в монистических философских системах.

Использование следующего тропа наиболее очевидно в философии благодаря значению героев повествования, введенным в обиход истории философии Ж. Делезом и Ф. Гваттари: «Концептуальные персонажи осуществляют те движения, которыми описывается авторский план имманенции, и принимают участие непосредственно в творчестве его концептов» [24, 73–74]. Наряду с этим также и известного диалектического метода впервые примененного выразительным персонажем Платона — Сократом. Этимonom рассматриваемого тропа выступает древнегреческое слово εἰρωνεία, которое означает *притворство*⁶. Это сократовское майевтическое притворство заключено в речи обратной ее значению, или иначе в *противоречии*. А последнее выполняет формально-логический закон с одноименным названием, заставляя рассуждение двигаться в русле действительности, осознанно выбирая необходимые пути движения мысли.

синтетические суждения?». И ответом являются особые архитектурные схемы мышления, раскрывающие необходимую в познании априорность.

6 Согласно словарной статье греческого-русского словаря А. Вейсмана [15, 379]

Если же ирония рассматривается в ключе алогическом, неформальном или даже внелогическом, уместно говорить об иронии как о *парадоксе*. Иначе говоря, о действительном, но недоступном постижению в строгих логических рамках метода. Примечательно в связи с иронией как Гегель объясняет удобство слова *aufheben* для абсолютного самопознания: «Двойственность в словоупотреблении, когда одно и то же слово имеет отрицательный и положительный смысл, не должна рассматриваться как случайная, и тем менее мы должны упрекать язык в путанице, а должны усмотреть здесь спекулятивный дух нашего языка, переступающего пределы голого рассудочного „или-или“» [19, с. 238]. Таким образом, ирония открывает себя в классическом философском методе диалектики. В обиходном привычном значении иронии как противоречия — она есть особое событие слушания и внятия человеческого вот-бытия бытия-с-другим бытия-в-мире, а как парадокс — она есть феномен бытия вещей, их границы и основание в понимании вот-бытия бытия-при бытия-в мире. Причем фигуративная теория лишь часть риторики и в дальнейших фрагментах исследования уделяется внимание также строго логическому доказыванию, а также выходящей за ее рамки, т.е. неформальной аргументации при риторическом выговаривании в эстетическом модусе внятия.

Рассмотренные выше ключевые риторические тропы метафоры в ее круговом цикле жизни, метонимии как референции единого во многом, а также иронии как метода необходимого диалектического противоречия — обнаруживают очевидную связь с основными формально-логическими законами и неизменно служат мыслителям в эвристическом поиске. Хотя подобное применение имеет, вероятнее всего, лишь реализацию описанного Кантом технического схематизма мышления, или как попытка набрасывания человеческого вот-бытия на сущее в стремлении открыть несокрытое в слепом блуждании и поиске истины наощупь.

2.2. Логический аспект аргументации

Рассмотренные формы базовых ходов мышления соотносимые с центральным агрегатом общих мест риторики, как фигур переосмысления, могут быть с необходимостью дополнены исследованием основ *рациональной аргументации* в части традиционной структуры логических доводов доказательства тезиса, а также умышленных или случайных ошибок при этом совершаемых или, в целом, — фигур мысли. Ограничительные рамки исследования не позволят всесторонне рассмотреть историю, теорию и практику аргументации, поэтому фокус внимания необходимо сосредоточить преимущественно на традиционных основах доказательства в диалогической речи и раскрытии ключевых понятий теории с позиции формальной логики. Раскрытие указанных техник в дальнейшем при раскрытии неформальной стороны аргументации позволит соотнести их с особенностями эстетического понимания в опыте.

Сперва следует обозначить объем и отношение понятий риторики, логики и аргументации в исторической ретроспективе, дающее основание для современного толкования этих феноменов. Риторика и диалектика как логика диалога — греко-римские культурные явления, в Средние века преподаваемые в составе тривиума вместе с грамматикой. Понятие же аргументации явление достаточно позднее в контексте Нового времени, институализация дисциплины едва ли сразу возникла после позитивистской революции, которая избавилась от риторики и того нерационального багажа чувственности в диалектике, выделив в дальнейшем из нее чистую научную формальную, дедуктивную, математическую логику. Лишь с возрождением интереса к риторике теория аргументации становится дисциплиной об искусстве ведения дискуссии. Таким образом логика с ее математическими изводами приобретает прочную автономию уже в 20 в., а аргументация обосновывает новую эристику на основе известных традиций и актуальных

исследований логических схем и неформальных структур. Риторика до середины прошлого века фактически была предана забвению как исторический реликт, пока не приобрела новый импульс в развитии теории благодаря работе Х. Перельмана и Л. Олбрехт-Титеки «Новая риторика: трактат по аргументации» [104], в которой уделено внимание прежде всего связи с внерациональной стороной доказательных дискуссий при непосредственном обращении к первоначальным античным текстам, истокам риторических теории и практики.

Первые имплицитные рефлексии об аргументации принадлежат Аристотелю и присутствуют в корпусе текстов известных как «Органон», т.е. в «Риторике», «Топике» и «О софистических опровержениях», а наставлениях Цицерона и Квинтиллиана [36, с. 15]. Именно здесь закладывается фундамент риторики в части аргументации, на основе которого происходит дальнейшие осмысления и дополнения теории, в том числе современными мыслителями. Хотя Средние века и большая часть Нового времени вплоть до Просвещения были эпохами скорее охранительными для аристотелевой теории силлогистики. По словам Канта бережное отношение к теории не принесло ничего нового в нее, ведь логика «до сих пор не могла сделать ни шага вперед и, судя по всему, она кажется наукой вполне законченной и завершенной» [32, с. 14]. Поэтому с математизации логики разрабатываемой Лейбницем, последняя получила также новый импульс формализации дошедший до строгой дисциплины дедуктивной логики в актуальных рефлексиях. Эта ветвь развития теории как о верном мышлении раскрывает лишь формальную часть теории аргументации.

При рассмотрении этой части теории прежде всего необходимо коснуться ключевых понятий так или иначе связанных с обеими частями риторики как формальной, так и неформальной. Согласно сделанному Ф.Х. ван Еемереном обзору «Важнейшие концепции теории аргументации»

[13, с. 22–32], такими понятиями являются: *точка зрения*, *невыраженная посылка*, *схема аргументации*, *структура аргументации*, а также *аргументативные ошибки*. Теперь раскроем их чуть подробнее.

Точка зрения становится актуальной именно с позиции аргументации, т.к. речь или письмо всегда есть событие говорения и слушания, понимания и истолкования человеческого вот-бытия. Поэтому на первый план выступает авторство и окружение высказывания. Рассмотренные подробнее теоретические рефлексии П. Хоутлоссером в статье «Точки зрения» [13, с. 34–59] можно обобщить до следующих положений. Во-первых, точка зрения или совпадает или соответствует доказываемому доводами тезису. Во-вторых, анализ позиции пропонента зависит от той или иной теории. Или с позиций неформальной логики как фокусе на мотивации при выборе тех или иных доводов, чему будет уделено внимание в следующем фрагменте данного исследования. Или с позиции дискурсивного анализа как критика формы выражения собственного мнения требующего обоснования в публичном поле. Или также с позиции классической античной или формальной диалектики при проверке на прочность используемых аргументов для тезиса в дискуссии, требующего доказывания и противоречащего общепринятым позициям. Таким образом, лишь сторона последнего положения рассмотрения прочности аргументов, кажется, не выходит за формально-логические границы. Остальные стороны обоих положений следует рассмотреть далее отдельно.

Невыраженная посылка равным образом распространяется на имплицитную точку зрения, если она совпадает с тезисом. Очевидно, здесь риторическая фигура *эллипсиса* (ἔλλειψις) или умолчания принимает распространенную форму связи суждений, описанная впервые Аристотелем как *энтимема*. Причем согласно статье С. Герритсен «Невыраженные послылки» [13, с. 64–93], можно различать два вида энтимем соответственно формальную и неформальную, дедуктивную и риторическую, как раз

описанную Аристотелем в тексте «Риторики». Энтимемы первого типа позволяют дедуктивно восстановить отсутствующую посылку или вывод, для вторых такой формальный ход неприемлем. Если первые могут быть аподиктическими и диалектическими, то вторые выходят за рамки формальной логики и имеют вероятностный характер, о них будет указано далее в соответствующем месте исследования в части неформального убеждения и соответствующей практики.

Схемы аргументации или, точнее, аргументативные схемы (*argument scheme*) есть следствие привычного опыта в форме стереотипных связей между подтверждающими доводами и доказываемым в аргументации тезисом. В классической риторике их еще именуют также *общим местом* (*τόπος κοινός*). Последнее обеспечивает перенос приемлемости с аргументов на точку зрения, на ее поддержание. Такую схему также называют внутренней структурой одиночного довода, достаточно для доказывания тезиса. Таким образом любая одиночная или простая аргументация может быть описана используемой аргументативной схемой (см. подробнее исследование Б. Гаррсена «Схемы аргументации» [13, с. 99–119]). Различные схемы используются в различных ораторских жанрах, согласно классической теории риторике соответственно в политике, торжестве или на суде. Однако есть и общие абстрактные их разновидности, таких топов Аристотель выделяет 28. Также существует риторический тип общих мест, выделенный Цицероном и в основе кладущий внутреннюю, внешнюю связь или ее отсутствие с предметом речи. Последний случай отсылает к агрегату фигур и стилистических приемов риторики. Таким образом схемы также делятся на логические или абстрактные и неформальные или предметные.

Понятие структуры аргументации связано с неодинокими доводами, с их соединением. При этом возможна в целом связанная цепочка доводов и независимая, как утверждает Ф.С. Хенкеманс в статье «Структуры аргументации» [13, с. 123–144]. Автономные доводы обычно носят более

вероятностный характер доказывания. Соответственно к формальной логике можно отнести лишь строгую последовательность сочленения доводов, а к неформальной соответственно — сочинительная их связь или вовсе автономный их характер. При этом следует указать на соотносимость указанных разновидностей сочленения доводов со строгим метонимическим или аналитическим характером такой связи и метафорическим, неформальным и синтетическим, о котором также следует остановиться подробнее ниже.

И наконец, самым проблематичным в теории является понятие аргументативных ошибок. Затруднения в определении этого явления в исследованиях обычно сводится к нормативному описанию агрегата таких ошибок и в современной теории аргументации такой подход описывается как *стандартная трактовка*, впервые обозначенная Ч. Хемблином [13, с. 179–183]. В стремлении преодолеть заблуждение данной трактовки известных ошибок как формально-логических в различных текстах выделяются по устройству *логические* в части нарушениях нормативности мысли и *прагматические ошибки* — выходящие за рамки формальной нормативности и завязанные на окружение и языковое взаимодействие, как утверждает в указанном выше обзоре Еемерен [13, с. 28]. Указание на прагматику выдает позицию ученого, поэтому здесь все же следует придерживаться исследовательского нейтралитета и называть последний вид ошибок отличный от логических — *неформальными ошибками*. Также в классической риторике выделяют иную типологию на основе наличия мотива: *преднамеренные*⁷ и *непреднамеренные* ошибки, или иначе софизмы и паралогизмы.

Далее стоит описать ситуацию в исследованиях ошибок доказывания

7 Причем в самом общем смысле с наличием мотива связывают дисциплину *агнатологию* (ἄγνωσις — незнание, ἄγνωτος — неизвестность) — сосредоточенную на случаях намеренного распространения заблуждений.

формального вида. Согласно обзорной статье Ф.Х. ван Еемерана «Ошибки в аргументации» во фрагменте о современных концепциях аргументативных ошибок [13, с. 179–194] чистых формально-логических ошибок единицы. Среди них приводятся лишь «два случая принятия достаточного условия за необходимое условие: утверждение консеквента (*affirming the consequent*) и отрицание антецедента (*denying the antecedent*), которые заключаются в том, что из посылок „Если А, то В“ и „В“, выводится „А“, а также из посылок „Если А, то В“ и „не А“, выводится „не В“ соответственно» [13, с. 181]. К ним в качестве примеров относятся *ошибка сведения многих вопросов к одному* и *круг в рассуждении* соответственно. В первом случае нет традиционной логической структуры силлогизма, а во втором выполняется строгое логическое тождество и ошибки здесь быть не может. Также более молодые исследователи Д. Вудс и Д. Уолтон считают строго формальной ошибкой *учетверение терминов* традиционного силлогизма [13, с. 186]. В остальных случаях ошибки выходят за границы формальной логики и относятся более к убедительности в риторическом дискурсе.

Достаточно краткое рассмотрение рациональной аргументация, несовпадающего объема понятий риторики, логики и теории аргументации, а также ключевых понятий последней с позиции формальной логики: *точки зрения, невыраженной посылки, схемы аргументации, ее структуры* и немногочисленные *аргументативные ошибки*, — предполагают следующие выводы. Во-первых, формальная часть теории более всего востребована в специальных научных, квазинаучных исследованиях и математических рассуждениях. Эти структуры, схемы и правила мышления являются априорными формами мысли и с необходимостью исключают рассмотрения как с феноменологической позиции («Назад к вещам»), так и с герменевтической в событии как бытия-с-другим бытия-в-мире человеческого вот-бытия. Во-вторых, антропомерность всегда преодолевает рамки традиционной теории логики. В-третьих, наиболее распространенная

часть неформального доказывания является также и более проблематичной в актуальных исследованиях теории аргументации. Именно поэтому следует уделить особое внимание этой части исследовательских штудий. Указанные выкладки с достаточной вероятностью могут с выбранных позиций феноменологии и герменевтики, как собственного и несобственного понимания опыта соответственно, выступить обзором инструментов разоблачения риторических феноменов как эстетического понимания в опыте, как приемов и методов демистификации деструктивных практик убеждения и в исполнении кантовской дисциплины разума как дерзновения мышления и основы для неформальных дивинаций.

2.3. Неформальный аспект убеждения

Поскольку сухие априорные схемы логики слабо соотносимы с человеческим вот-бытием, событием как бытием-с-другим, а также бытием-при бытия-в-мире, постольку, как уже было намечено, следует внимательнее рассмотреть проблематичное поле современной теории аргументации и риторики в части неформальной логики и прагматики. Стоит также обратить внимание на ключевые понятия теории и рассмотреть внелогические аспекты убеждения в доказывании тезиса. В дальнейшем необходимо раскрыть известные практические рекомендации ритору. И не менее важным является рассмотрение традиционных родов риторического диалога как события в торжественной речи, в доказательном суде или как политического совещательного действия. А также в каждом случае, где это особенно выражено, указать на связь с эстетическим пониманием в исследуемом опыте говорения и внятия речи.

Проделанная ранее с формальных позиций небольшая ревизия ключевых понятий теории аргументации: *точки зрения, невыраженной посылки, схемы аргументации, структуры аргументации*, а также

аргументативных ошибок, — указала также, что в качестве моментов понятия содержат в себе неформальные особенности, в т.ч. эстетического плана, который и следует рассмотреть прежде всего с помощью собственного феноменологического и несобственного герменевтического понимания чувственного в опыте.

Таким образом, *точка зрения* прежде всего обнаруживает внелогический момент, хоть и соотносимый с тезисом доказывания, прежде всего раскрывающий индивидуальную позицию пропонента, а также, следовательно, и оппонента в дискуссии. В рамках же собственного и несобственного понимания эстетического в опыте, соответственно, это автор и читающий-слушающий-видящий нечто искусственное или естественное. Далее точка зрения указывает на мотив выбора и принятия сторонами доводов в дискуссии. Мотивы могут быть почерпнуты из сферы свободы или должного, природы или познания, а также из способности суждения, в т.ч. эстетического. Помимо этого точка зрения подразумевает обоснование выбора той или иной формы выражения дискуссии, несомненно, тоже подпадающего под способность эстетического суждения, что также несет определяющее значение для формы аргументации и ее принятия участниками того или иного риторического события. Тем самым, как видно, бережное обхождение с точкой зрения позволяет открыть ее тесную взаимосвязь с чувственной материей, постижимой в опыте.

Далее, рассмотрим понятие *невыраженной посылки* и в равной степени вывода, также именуемой *энтимемой*, достраиваемой оппонентом до целого формальным или неформальным, т.е. нестрогим образом. Можно отметить, что указанное завершение доставляет особое интеллектуальное удовольствие от самостоятельного вывода слушающего в качестве заверченного *периода* в ритме рассуждения, т.е. дополнением до целого набора его членов — *колонов* (κῶλον). На этот вид приятного указывает Стагирит в тексте «Риторики» (кн. 3, гл. 9), а это ощущение, в свою очередь, подозрительно

схоже с исследованным здесь ранее удовольствием, вызванным собственным эстетическим пониманием в опыте. Сходную гипотезу о чувственном в неформальном рассуждении можно найти в исследовании М.Б. Микиртумова «Риторический топ в структурах языка и восприятия», где утверждается, что привычный технический схематизм речи и ее восприятия «вызывает игру чувственности и рассудка, т.е. эстетическое переживание» [53, с. 116]. Таким образом стереотипное в речи, фактическое, ставшее привычным опытом, становится залогом для одного из ходов интендирования чувственного отклика как следствие репродуктивных интеллектуальных усилий в дискуссии.

Неформальные *схемы аргументации* или общие места в риторике обсуждались ранее в первом фрагменте данной главы. Стоит упомянуть, что фигуры и стилистические приемы дискуссионной речи имеет сходное устройство с формальными приемами синтеза, анализа и противоречия на основании которых можно по распространенности и свернутости, а также согласно части жизненного цикла остроты и стертости тех или иных конкретных воплощений фигур выстроить генеалогию риторической фигуративности. Последнему есть подтверждение и в современных исследованиях, к примеру в текстах «Группы μ» под названием «Общая риторика» [56], которая понимается как творческая или поэтическая теория фигуративности и подводится под квазилингвистическое основание семантики, синтаксиса, прагматики и общекультурного контекста.

Связь агрегата или системы множественных доводов подтверждающих один тезис и тем не менее не связанные последовательным дедуктивным выводом, как указывалось выше, соотносима с устройством одиночного аргумента как метафорическим топом в его разновидности. То есть при автономии аргументов, как агрегате независимых доводов, такую связь можно гипотетически соотнести с диафорой, а так или иначе близкие доводы, соответственно, — с эпифорой. Как указывает Хенкеманс в выводе

обзорного исследования [13, с. 153–155], единой позиции нет в различении единичной и сложной структуры аргументации, а его необходимость является также дискуссионной в тех или иных теориях.

Указать все неформальные ошибки в данном исследовании не только невозможно, но и не является необходимым для выполнения поставленных исследовательских задач. Поэтому от известного актуального определения как логических, так и неформальных ошибок, можно перейти к перечню некоторых показательных примеров. Удачным выглядит эпистемологическое определение Д. Байро и Х. Сигеля, с позиции которых «ошибками считаются неудачные попытки расширить наши знания» [13, с. 185]. Хотя это определение и не учитывает намерение ратора ввести оппонента в заблуждение, оно выглядит достаточно общим даже без этой этической составляющей риторической практики и ее оценки. Аргументативные ошибки согласно предложенной Ч. Хемблином нестандартной их трактовки и выходящие за формальные рамки [13, с. 179–183], а также согласно более современным исследованиям обретают следующие различия в разновидностях. Имеющих ложную невыраженную посылку: доводы к *авторитету, к публике, к человеку*. То есть ошибка здесь относится к нерелевантному содержанию, а не к схеме довода. Упомянутые выше исследователи Вудс и Уолтон в рамках предложенной Хемблином концепции придерживаются частичной неформальности в анализе нарушения нормативности. Например, *ошибка многозначности* может быть объяснена в т.ч. и с формальных позиций [13, с. 186]. Также откровенно метонимические по характеру *ошибки соединения и разделения* (объединения и разъединения) выходят за строгие рамки логического анализа. Помимо этого откровенно диалектические (диалогические), т.е. неформальные ошибки вроде *довода к палке, довода к незнанию, фиктивный противник* в различных ситуациях диалога могут быть релевантными тезису или *корректными* в конкретном живом диалоге [13, с. 193]. В целом наблюдаемая

неоднозначность исследовательских позиций и нестрогость теорий, не позволяет встать на собственную прочную исследовательскую точку зрения и поэтому в данном случае не стоит продвигаться далее перечисления агрегата способов заблуждений в неформальном или иначе продуктивном поиске истины.

После допустимого обзора теорий относительно ключевых понятий аргументации необходимо рассмотреть практические рекомендации риторики в связи с особыми режимами эстетического суждения или отношения в опыте. И достаточным основанием для таких рекомендаций служат целевые причины формы (*causa formalis*) и материи (*causa materialis*), а также цели (*causa finalis*). Первые две причины находятся в мнемоническом своде *риторической руки* как последовательности составления речи при оправдании конкретного тезиса, а именно: «*Нахождение*, т. е. поиск аргументов (*inventio*); *расположение* (*dispositio*); *элокуция*, процесс текстообразования (*elocutio*); *запоминание* (*memoria*); *произнесение* (*pronunciatio, actio*)» [36, с. 25]. Целевая причина обеспечивается различными согласно Аристотелю родами речей: судебными, политическими и торжественными.

Далее, помятуя введенное ранее в исследование собственное и несобственное понимание в опыте, можно отнести к эстетическому в опыте с тем или иным превалированием чувственного следующие моменты. Процесс *нахождения* доводов для тезиса или темы в речи, как стало известно, претупает неформальные рамки строгой силлогистики и потому погружен в собственное эстетическое понимание благодаря открытому схематизму связей суждений в мышлении, а потому и некому проективному интендированию чувственного отклика у слушателя. Классическое *расположение* аргументов в речи от сильных к слабым и обратно в своей заданности прежде всего направлен на слушающего и потому более связан с несобственным пониманием эстетического в опыте, как традиции, как

привычного краевого эффекта в силе воздействия начала и конца, творения и апокалипсиса, обрамляющие линейное авраамическое течение человеческой истории. Отделка речи на этапе *элокуции* схемами, в т.ч. числе риторическими или стилистическими фигурами и топами, а также структурированием аргументов также как и инвенция более соотносима с собственным пониманием чувственного в опыте как неформальной части аргументации. Запоминание речи и ее произнесение есть непосредственное действие, эстетическое воплощение задуманного для достижение как рационального, так и чувственного эффекта в стремлении побудить к действию, а потому более соотносимо с несобственным внятием, т.е. герменевтическим пониманием, истолкованием и применением.

Соответственно по цели произнесения речи более всего к эстетическому близка торжественная речь, в публичном поле могущая получить признание, институциональный статус и таким образом прослыть предметом искусства, воплощением чистого творчества. Однако, автономия искусства феномен редкий, объекты художественного творчества постоянно мотыляет то в сторону воспитаний вмененной дидактикой, то в сторону поучений спроектированной педагогией. Искусство порождаемое творцами легко и непринужденно подчиняется общественным интересам и веяниям. Наряду с этим, упоминания также заслуживает эстетическое суждение чувствования в индикации неприятного. Если позитивная гамма чувств, как в музыкальном искусстве ограничена небольшим набором бравурных жанров, то минорная гамма богаче на оттенки и нюансы, способная выразить любой отголосок настроения. Потому-то эстетическое удовольствие ограничено лишь радостью, негой и нежностью, неудовольствие же куда богаче, ибо здесь есть гнев, злость, агрессия, отвращение, грусть, печаль, страдание и страх. Они вписываются в задачи достижения чувственного отклика всех родов риторических речей. С большой вероятностью можно утверждать, что это есть патологическое

воздействие, когда «оратор может, помимо прочего, апеллировать к инстинктам и страстям толпы» [83, с. 301], как утверждает Хайдеггер со ссылкой на известный компендиум «Риторика» Аристотеля.

Также И. Кант, рассуждая в трактате «Критика чистого разума» об истинности суждений в отношении убеждения, выделяет три его ступени: мнение, веру и знание. Первое не имеет под собой ни субъективного, ни объективного основания, вторая — только лишь субъективное и только последнее — всесторонне подкреплено [32, с. 480]. Тем самым, успешным в достижении цели можно признать ту аргументированную неформальную речь, которая с необходимостью убедила слушателей в том или ином мнении, заставила поверить, но совершенно не обязательно достигла цели в познании. Иначе говоря алхимические элементы риторики содействуя познанию могут выступать равным образом в трех ипостасях: ингибитора, катализатора или индикатора истины, как некими триггерами значения.

Проведенная выше краткая ревизия ключевых понятий теории аргументации и рассмотрение их неформальных особенностей с позиции эстетического понимания в опыте позволяет заключить, что в продуктивном опыте инвенции более задействовано собственное понимание человеческого вот-бытия, если же речь более идет об убеждении во мнении или подкреплении веры, то подключаются более традиционные схемы и практические рекомендации относительно топов и последовательности структур композиции доводов и порядка создания речи под ту или иную цель и также допустимое нарушение правил, т.е. иначе несобственное понимание, истолкование и применение в устоявшемся линейном движении истории. Эстетическое понимание позволяет проследить имплицитную связь между творчеством и искусством человеческого вот-бытия бытия-в-мире. Помимо прочего, существует альтернативные удовольствию ощущения в эстетическом суждении чувствования, дающие богатый материал для творчества и воплощений произведений искусства не подпадающие под

узкие рамки категории прекрасного. Две первые главы данного исследования позволяют благодаря открытым методам собственного и несобственного понимания, а также обзору широкой и богатой традициями теории риторики перейти к финалу исследования, обращенному к визуальной риторике эстетического понимания в опыте.

Глава 3. Риторика видимого и невидимого

Рассмотренное ранее собственное и несобственное понимание эстетического наброска вот-бытия на сущее в опыте, иначе говоря возможность с одной стороны его гармонизации посредством схематизма мышления и традиционных структур риторического дискурса, а с другой стороны — истолкования и применения посредством обращения к той же традиции и риторическим основам, позволяет сфокусироваться на исследовании понимания визуального. Во-первых, обнаружить базовый схематизм фигуративности или риторических топов в визуальном материале. Во-вторых, указать на возможность визуальной аргументации в преследовании различных, в том числе неформальных риторических целей. И, в-третьих, на примере искусства, которое способно аккумулировать в себе опыт эстетического как настроенность к гармонизации форм и схем презентации, также оборачиваемые способами истолкования в бережном обхождении бытия-при, а помимо этого дидактической и педагогической пользой произведений искусства — в целом же как бытия-к-творчеству человеческого вот-бытия бытия-в-мире.

3.1. Фигуративность онтического

Данный фрагмент исследования сосредоточен на доводах обоснования легитимности аналогии визуального и вербального, т.е. логическом, гностическом и практическом основании. Помимо этого здесь представлены основные риторические фигуры метафоры, метонимии и иронии в связи видимым, или иначе как невидимое в видимом. Иллюстрацией здесь служат произведения художественного творчества по нескольким причинам. По своим основаниям искусство способно накапливать и раскрывать человеческое вот-бытие в фактичности конкретных воплощений творческих

интенций. А также и потому, что искусство доступно: всегда на виду, на слуху и в близкой общей памяти бытия-в-мире.

Не смотря на то, что преимущественно визуальная метафора, а также некоторые ключевые риторические фигуры, являются общим или даже проходным местом в ряде основательных исследований (см., например, у Х.Э. Беддекера [30], Ф. Лиссарага [41], У. Эко [92] и др.), тем не менее употребление этого понятия с необходимостью требует своего критического обоснования. Иначе говоря, подведение под прочное основание с позиции онтологии, гносеологии и антропомерного праксиса. В качестве конституирующего довода относительно известного схематизма в устройстве ключевых фигур может быть приведено рассмотренное выше соотнесение с базовыми структурами мышления синтеза, анализа и противоречия и прозрачное сходство с устройством, соответственно, метафоры, метонимии и иронии как элементов неформальной теории аргументации. Доводом в познании может служить эвристичность фигуративности, в особенности благодаря возможности априорных синтетических суждений, как известно, раздвигающие границы познания. Если приглядеться внимательнее, научный язык состоит из увядших метафор: грудная клетка, черная дыра, мировоззрение, предвидение и пр. Доводом практического свойства может служить активное обращение к языку и даже гипостазирование его структур как определяющих мышление. Эта теория в постпозитивистском изводе известна как *гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа* [36, с. 160]. Однако корректное применение ее эмпирических обобщений скорее лежит в ограничивающей сущности языка, т.е. как задающего фарватер движения мысли в возможности выражения ее формы. Более подробную аргументацию позиции деобъективации языков структура можно обнаружить у Д. Лакоффа и М. Джонсона в исследовании «Метафоры, которыми мы живем» [39]. Язык выступает лишь как субстанция мысли, выполняя герметическую функцию: «весь опыт мира опосредуется языком, и

этим обусловлено наиболее широкое понятие традиции как неязыковой по своему существу, но допускающей языковое истолкование» [17, с. 260], согласно Х.-Г. Гадамеру. К тому же разнообразные структуры грамматики человеческого общения всегда преобразуются в живой речи, способной снимать ограничения и менять правила — живые языки медленно, но постоянно меняются. Помимо этого существуют также искусственные языки целенаправленно тяготеющие к однозначности или *коды*, а также намеренно утаивающие значение *шифры*, имеющие строго обозначенного адресата. Поэтому любые разновидности языка есть лишь *медиатор*, возможности которого для перенесения значения могут быть сильно ограничены. У речи также существуют синестетические перемишки в виде ее типов: произносимой, видимой или читаемой, а также тактильной в шрифтах Брайля. Преодоление преград в ощущении от различных органов чувств, или феномен *перевода* является сильным *практическим* доводом для аналогии вербального и визуального. Также у такого перевода есть разновидность при описании визуального материала словами, известная с античности как *экфрасис*. Примером воплощения в памятнике эллинистической культуры может служить текст Филострата Старшего «Картины». Обратным указанному переводу может служить явление именуемое *идеограммой* (от εἶδος — идея и γράμμα — буква), т.е. письменный знак, условное изображение, рисунок, репрезентирующий артикулируемую в языке идею. Таким образом аналогия для риторической фигуративности в языке и в видимом вполне легальна, и даже более того, вероятно, равноправна в обоих случаях.

Дальнейшее рассмотрение устройства и примеров указанных ранее риторических тропов метафоры, метонимии и иронии в визуальной материи в рамках данного исследования будет достаточным для раскрытия особенностей фигуративности. Указанные топы воплощаются двумя путями сходными с фигурами мысли и фигурами выражения: от значения к форме

или от формы к значению соответственно. А воспринимаются они как рационально — с точки зрения устройства вещи, так и эмоционально — фокусируясь на ощущении, что вызывает воспринятая вещь. К слову, подобной мерцающей амбивалентностью восприятия устройства-впечатления обладает полифоническая контрапунктная музыка эпохи барокко, времени, когда метафора в искусстве царствовала безраздельно.

Визуальная метафора эпифорического, т.е. стертого или близкого друг-другу синтеза вещей активно воплощается в искусстве. Замещая одно через другое и в тот же момент близкое по форме или материи, выражаясь, как уже было указано, в спектре от техники исполнения: например, пастозного мазка в натюрморте, вплоть до зашифрованных развернутых аллегорических сообщений. Такие сообщения далеко не всем современникам доступны: кто будет рассматривать замысловатый букет в зале Малых голландцев Эрмитажа, вычитывая вмененные туда знаки метафорического свойства о стадиях жизни? Но всегда актуальными, наверное, останутся сюжеты *Vanitas*⁸, почти обязательным предметом которого является человеческий череп — знак человеческого преходящего и брэнного в окружающем мире, несмотря на бытие-к-смерти вот-бытия. Метафоры диафорического, острого характера можно обнаружить в сложных и острых сопоставлений вроде специфических полотен-олицетворений Арчимбольдо, о чем существует блестящее небольшое эссе Р. Барта «Арчимбольдо, или Ритор и маг» [8]. Примечательно, что в это же время появляется синтетический вид соединения текста, значения и изображения в эмблемах, которые тоже можно отнести к такой разновидности метафор (см. подробную работу А.Е. Махова «Эмблематика: макрокосм» [49]). Также существует достаточно остроумное исследование Ф. Лиссарага «Вино в потоке образов» как герменевтическая

8 Названные так благодаря стихам из одной весьма древней книжки: «*Vanitas vanitatum dixit Ecclesiastes vanitas vanitatum omnia vanitas*» (Eccl. 1:2). А в переводе с латыни значащие «Суета сует, — сказал Экклизиаст, — суета сует все суета».

реконструкция по античным сосудам, их устройству, рисункам и надписям древнего пира в его разновидностях степенного *симпозиа* и хмельного *комоса*. Для нас уже совсем стертые метафоры устройства сосудов присутствуют в названиях их частей: ушко, горлышко, носик, ножка и т.п. [41, с. 63]. Важно также изображенное на сосудах действие воплощенное рядом новаторских художественных приемов «зеркальных отражений, вставных изображений и изображений „второго степени“» [41, с. 109]. Эти изображения на сосудах служили метафорами тех действий, что необходимо было производить будучи на пиру, были воплощениями инструкций древнегреческого винного церемониала изображенных посредством мифологических персонажей.

Распознать метонимию как схематического переноса части на целое и наоборот в живописном произведении также можно на уровне техники и значения. Любые обобщения рисунка и колорита соотносимые с реальными вещами, но изображаемые на побеленной дереве могут служить теми примерами перенятого как качественного, так и количественного онтического устройства вещей, замещающих техникой мазка и определенным цветом пигмента на холсте их прообраз. На уровне значения каждая узнаваемая копия архетипа имеет метонимический характер. А в портретах те черты, возможно, присущие их обладателю. Ярким выражением мужества и отваги может служить портретный ряд Военной галереи в Эрмитаже. Иное свойство метонимического переноса было в античном изображении богов и героев. Каждый из них обладал ключевым атрибутом и замещением антропоморфной фигуры мог полностью его заменять. Множественные кадуцеи в отделке фасадов домов деловитого, некогда столичного, блистающего Петербурга тому подтверждение. Конечно, эти жезлы со змеями были уже не просто метонимией Гермеса или Меркурия, но вмещали в себя куда больше символической значимости, т.е. имели тогда конвенциональный характер синонимического ряда торговли, успеха и

предприимчивости. Сейчас же стертость былой зримой риторики превратилась в нагромождение ничего не значащих форм и стало недоступным обывателю шифром. Важно также отметить, что фигура визуальной метонимии смыкается по устройству со свернутой энтимемой видимого образа, который требует домысливания до целого. О последнем топе будет подробнее сказано чуть ниже.

Обнаружить иронию в изображенном можно прежде всего в обмане зрения, иллюзиях, явлении парейдолии⁹ и т.п. На это указывает философ М. Ямпольского: «Иронию нельзя понять в плоскости смысла, потому что вся она состоит из парадоксов, противоречий и апорий. Ее можно понять только как бытование дискурса, проявляющего себя через непонимание.» [96, с. 14]. Далее необходимо отметить, что в структурной типологии знаков Ч.С. Пирса *икон*, как его определяет мыслитель, ничем не отличим от воздействия действительного объекта [59, с. 172], а потому с полным правом может быть обозначен как *иллюзия* (ψευδος) присутствия в опыте. Феномен обманчивого, как представляется, наиболее полно отражает суть таких знаков. Ироническое притворство таких явлений обретается в образах европейской культуры, поэтому примером тому могут быть многочисленные артефакты. Не претендуя на полноту охвата можно привести следующий агрегат разнообразных воплощений иронических жестов. Самой распространенной и традиционной иллюзией сопутствующей человеческому вот-бытию выступает *объем на плоскости* с помощью цвета и формы, когда мы видим *als ob* сквозь плоскую поверхность изображения объемные формы. Среди прочих самой стойкой является иллюзия объема или перспективных сокращений. Подобная обманка, как известно из истории искусства, открывалась и переоткрывалась в Античности, затем в начале Нового

9 Парейдолия (от *пара* — рядом, около, отклонение от чего-либо и *εἶδολον* — изображение) — разновидность зрительных иллюзий, которые заключаются в формировании устойчивых образов, основанием которых выступают детали реального объекта.

времени и наконец была переосмыслена на практике и в теории в XX в. (см. исследование о возможных видах перспектив у Б.В. Раушенбаха [63]). Затем не менее архаичной иллюзией формы является придание объема плоскости способом наложения фигур. После этого выделяется техника изображения фигур в масштабе на двух-трех планах изображения, наиболее распространенная в средние века. Иллюзии объема формой замыкаются приемом *сфумато*, описанный и воплощенный Леонардо да Винчи. Цвет также способен передавать объем: это описанная тем же гением европейского Ренессанса техника передачи свето-воздушной перспективы изменением в сторону холодных тонов цвета удаленных объектов; а также цветовые рефлексы, освоенные уже мастерами Нового времени. Далее можно выделить большую группу иллюзий подобные *Протею*, когда изображение постоянно меняется, мерцает и не позволяет вынести однозначное суждение о его содержании. Это в том числе и упомянутая выше парейдолия, а также иллюзии перевертыши объема-вогнутости, невозможных объемных объектов, прямоты-изогнутости, пятен-фигур или фигуры-фона, распознавания одного-двух лиц или узнаваемых объектов в объеме одной формы и пр. В качестве самого простого примера здесь можно привести, введенный в обиход В. Набоковым всем известный смайлик =), в котором мы упорно видим лицо сменяющееся знаками письма. Предыдущие два типа иллюзий можно в целом отнести именно к *противоречиям*, как развернутом во времени внутреннего чувства выражением противоположного. Помимо противоречий есть и *парадоксальные* образы, невыразимые в развернутом высказывании оптические алогичные загадки. Такие сложные типы иллюзий используют *рекурсивные* и *авторекурсивные* ходы, когда объект копируется сам в себе или — еще запутаннее — обращается сам к себе на уровне смысла. Самые известные иллюзии подобного плана, к примеру, разрабатывались художником-графиком М.С. Эшером. Двухуровневая авторекурсивность воплощена в его широко известной гравюре «Рисующие сами себя руки». В

целом же, этот художник исследовал возможности иллюзорного в открытом данным исследованием смысле изображения и в творчестве этого мастера отыщется любой из указанных из приведенного здесь агрегата изображений *иронического* тропа.

Выразительные примеры миметического художественного творчества в целом дают богатый материал для иллюстрации риторической фигуративности при обнаружении в опыте невидимого в видимом способностью эстетического суждения. Фигуративность можно различить на уровне техники или формы, а также на уровне значения. Визуальная метафора обретается частичным замещением вещей по их сходству или их механическое и насильное сопоставление. При этом или в свернутом, лапидарном и емком изображенном образе, или в виде распространенной в сюжет аллегории. Метонимия направленность на миметическую узнаваемость изображаемых вещей и их качеств, она есть воплощение интенции заместить архетип копией. Ирония же обнаруживает себя и как противоречие в разнообразных иллюзиях недопустимого вне рамок холста, и как парадокс в изображениях подбирающихся к сути обычных вещей, невыразимых строго логически.

3.2. Опыт визуальной аргументации

Рассмотрение выше визуального одиночного довода выдвигает на первый план понятие *визуального аргумента*. Архитектоника устройства последнего, а также формы его выражения, соотносимые к классической традицией фигуративности в риторике, обязывают перейти к сериям аргументов, подчиненных одной теме или тезису. А потому попытаться раскрыть на примере произведений искусства посредством ключевых понятий теории аргументации как с одной стороны уличение документальной доказательностью видимого, так и с другой обретение

несобственного понимания в опыте посредством неформальной убедительности в последовательности визуальных аргументов.

Как уже было указано, удобнее всего рассматривать визуальную риторику на примере искусства по двум существенным причинам: во-первых, сконцентрированности приемов, техник и значений, а, во-вторых, потому что искусство всегда на виду, доступно для восприятия и крепко застревает в памяти. Как и в части традиций фигуративности в искусстве можно различить момент технической стороны выражения и момент содержательный, значения или темы. Поэтому один из ключевых понятий теории аргументации, именуемый тезисом и выраженный визуально, может утверждать то или иное суждение как с позиции техники выражения и, тем самым, укрепляя ее, так и с позиции фабулы произведения искусства. Здесь уместно вспомнить убежденность князя Е.Н. Трубецкого с его размышлением «Умозрение в красках», а также отца П. Флоренского, для которого «Троица» А. Рублева была и тезисом, и весомым онтологическим аргументом дейксического характера¹⁰ вне всяких логических доказательств. Метафизика изображения имеет архаичные корни, а самым ярким примером может служить вера древних египтян в полноценную загробную жизнь, обеспеченную среди прочего скульптурными, графическими и живописными изображениями необходимых предметов и должных дел земной жизни обладателя счастливого будущего. Таким образом тезис миметически выраженный чаще всего фабулой подкрепляется также и доводами детально изображенными в произведении искусства.

Визуальная энтимема прежде всего в свернутой форме частной разновидности метонимии — *синекдохи* — отсылает к способности достраивать образ до целого по ключевой характерной детали, а также наоборот — различать существенные детали в обобщенном образе. Причем такое различение обладает базовым набором топов, заданных априорностью

¹⁰ Здесь дейксис (δείξις — указание) — авторефрентность значения или функции выразительной единицы.

внешних чувств или пространством. Данные общие места в свою очередь определяют стереотипное восприятие формы и цвета: верх и низ благодаря гравитации, лево и право благодаря центрально-осевой симметрией тела человека и пр. (см. подробнее исследование Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие» [5]). Развернутая форма энтимемы может быть обнаружена или в серии произведений искусства на одну сквозную тему или, что значительно выразительнее, в кинематографе. Одним из первых имплицитно риторических¹¹ по теоретическому рассмотрению являются размышления С. Эйзенштейна о кино прежде всего в статьях довоенного времени. Не называя прямо топы, которые он эсклицирует в своих текстах, тем не менее он не отступает от использования и описания выявленных в данном исследовании базовых ходов в мышлении — синтеза и анализа. Уже в «Монтаже аттракционов» (1923) он намечает основы для будущего понимания монтажа в риторическом ключе *сталкивания* как внутреннего устройства кадров, так и их содержания. Или иначе, где «от столкновения двух данностей возникает мысль» [91, с. 290]. Также эта мысль развита им в понятии *конфликта*, таких конфликтов она находит несколько: оптический, акустики и оптики, а также конфликт кадрирования предмета в объективе [91, с. 292–294]. Этот последний уже схож с аналитической работой мышления. Соответственно монтаж кадров *сталкивания* можно обозначить острой визуальной метафорой, а кадрирование — метонимией. В дальнейшем, реакция критиков на такой формалистический подход заставила пересмотреть радикальную позицию кинорежиссера. В статье «Монтаж 1938» тема фигуративности или структуры топов сменяется на описание развернутой аргументации, т.е. когда два изображения «должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть

¹¹ Обвинения в формализме, которые Эйзенштейн упоминает в своих заметках не случайны. Режиссер, очевидно, был хорошо знаком и с философией, и с теорией риторики. Но прямо вещи своими именами не называл, проводя в статьях вполне прозрачные аналогии.

так выисканы, чтобы сопоставление их — именно их, а не других элементов — вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы» [91, с. 159–160]. Таким образом, резкое столкновение сменяется *сопоставлением*, что можно вполне правомерно отнести к синтезу стертой эпифорической метафоры в визуальном материале, а каждый аргумент кадра подчинен одной теме, подкрепляемые доводами изображений еще немного черно-белого кино. И если в каждом конкретном случае вывод из предлагаемых визуальных аргументов не дан эсплицитно, то зритель сам может достроить необходимое в зрительной энтимеме до целого эстетическим интендированием в опыте.

Если обратиться к *схемам визуальной аргументации*, то можно обнаружить формальный, а также неформальный или стилистический, фигуративный типы схем. Если к первым можно отнести с той или иной степенью условности сухие доказательства и улики судебного и политического толка в виде фотографий, видеосъемки и инфографики (см. исследования Э. Тафти о традиции представления данных [106]), то вторые — к торжественному визуальному убеждению, наиболее востребованному в миметическом искусстве. Но есть конечно исключения, всем известная картина «Ночной дозор» кисти Рембрандта, исполненная в нетрадиционной манере с динамической композицией содержит множество загадок. А в фильме П. Гринуэйя «Рембрандт: Я обвиняю» некоторые из тайн, возможно, удалось приоткрыть. По мнению создателя фильма полотно представляет собой не только памфлет на персонажей, но и доказательство убийства одного из членов группы. Иные примеры применения указанных фигур в достаточном объеме уже были рассмотрены выше.

Структура аргументации может быть сходна с развернутой или емкой энтимемой рассмотренной ранее, однако тезис, доводы и вывод эсплицитно выражены. Это также наиболее показательным образом можно проследить в кинематографе, в классических кинолентах с цельным предсказуемым

сюжетом, т.е. при обязательном наличии завязки, кульминации и развязки. При этом речь не обязательно о немом кино. Тот же Эйзенштейн одним из первых стал использовать записанный на киноленте звук и размышлял о возможностях цвета в кадре. Этот подход режиссер описывает также в статье «Вертикальный монтаж» (1940). Относительно контрапункта визуального и аудиального, подчиненного одной теме, Эйзенштейн пишет: «один и тот же, общий <...> жест лежит в основе как музыкального построения, так и пластического» [91, с. 246]. Таким образом теоретик кино старался выстроить единую концепцию киномонтажа, в общем аргументированной жесте способную соединить изображение и звук. Если примеры кино обладают налетом излишнего новаторства, то классическом примеров в живописи структуры визуальной аргументации множественными доводами может служить любые из сериальных полотен страстей Христовых — от раннего Ренессанса до сегодняшних незатейливых росписей в храмах. Или еще более показательным онтологическим доказательством правдивости текста Писания наличным благодаря сердобольству католического папского престола может служить сюжеты от сотворения мира до тайной вечери, расписанные титаном Возрождения и известные как ватиканские лоджии Рафаэля. Копии их можно увидеть в восточном коридоре второго этажа здания Нового Эрмитажа.

Ошибками в визуальных доводах или иначе зримые заблуждения могут иметь как непреднамеренный, так и целенаправленный характер. В последнем случае аргументация здесь выступает как собственное в провокациях ошибок в обыденном мышлении и как несобственное или герменевтика сообщаемого с достижением обманной цели или, нередко, с дефективным результатом понимания, истолкования и применения. Если не касаться тех случаев, когда на суд представляются ложные доказательства или подлог, то в искусстве как агитации большинство неформальных преднамеренных ошибок можно обнаружить в прикладном творчестве

плаката или в карикатурах, применяемых для самых широких общественных или идеологических целей. Актуальным явлением в виртуальном цифровом пространстве становится также использование *мемов* в качестве неформальных аргументов — характерных изображений с опциональной подписью. При этом неформальные аргументы в равной степени апеллируют к режимам эстетического внятия, выходящего за рамки суждения о приятном в техническом устройстве доводов, так и их значении.

Со стороны практических рекомендаций прежде всего оформленности визуального жеста *риторической рукой*, можно отметить следующие прозрачные аналогии. В целом, сохраняется традиционная общая последовательность от разработки темы к воплощению действием через приемы композиции и декоративной отделки в обращении к памяти. Этап изобретения остается достаточно скрытым в своих основах действием, требующим дальнейшего детального изучения. Однако ему в процессе проектирования обязательно сопутствует смотрение, исследование аналогов, а потому герменевтическое понимание, интерпретация и дальнейшее применение. Касательно диспозиции и элокуции, имеющих схематический подручный характер при оперировании с наличным, необходимо отметить следующее. Продумывание расположения частей носит более архитектурный характер и выражается рядом закономерностей и принципов визуальной композиции. Подбор же элементов отделки воплощает технический схематизм в стереотипных визуальных ходах и подборе колористических решений (см. смелые обобщения С.М. Даниэля в главе «Язык живописи» [22, с. 63–156]). Среди архитектурных средств гармонизации формы и цвета можно отметить противопоставления нюанса и контраста элементов, статики и динамики композиционных решений, метр и ритм пронизывающие целое, отношения и пропорции фигур, а также размер и масштаб. Подчинение композиции принципам рациональности, тектоничности, структурности, гибкости, органичности, образности и

целостности позволяет в опыте эстетического видения и интендирования гармонизировать визуальную форму. Подобное обобщенное отношение к диспозиции и элокуции выявляет если не архитектоничность, то технический схематизм оснований традиционного восприятия художественных творений.

Подводя итог рассмотрению существенных черт визуальной аргументации можно отметить, что основные понятия теории риторики успешно соотносятся с визуальной материей и могут быть упорядочены эстетическим усмотрением в опыте. Касается это темы изображения, подкрепленного изобразительными доводами формы и цвета; или же зримой энтимемы незавершенного или обобщенного образа; или внутреннего устройства оптических доводов, способных сами из себя извлекать убедительность в пользу общей темы; или же структуры традиционного сюжета действия в тематических сериях или видеоряде; или же ошибок аргументации, воплощенных в образах и направленных на идеологические нужды. Практические же рекомендации отливаются в свод обобщенных закономерностей и принципов оформления формы и цвета художественных творений. Рассмотренный демонтаж техник и практик риторического свойства снимает не только метафизические и идеологические покровы с искусства в подчиненном его изводе, но и позволяет подойти к границе рассмотрения сути творчества, приоткрыв существенные проблемы данного феномена в устремленности вот-бытия к миру.

3.3. Бытие-к-творчеству в проективном жесте зримого искусства

Завершающий фрагмент исследования предполагает экспликацию феномена художника или действующего творца в озабоченном бытии-к-творчеству или бытии-к-смерти одновременно как завершенной целостности, так и открытости миру вот-бытия. А также рассмотрение феномена обывателя,

могущего существовать как в особенном модусе патологического успокоенного пребывания в публичном самоистолковании заслоняющего бытие-к-смерти, так и модусе эстетического, т.е. подотчетного мышлению, что было показано ранее. Посредником между творцом и обывателем служит феномен творчества творения в искусстве, возможного только в эстетическом модусе, где необходимым подручным в поэтическом творении выступают указанные ранее риторические техники и практики.

Базовые структуры вот-бытия, согласно М. Хайдеггеру, или фундаментальная конституция человека как сущего в его усредненной понятности содержит среди равнозначальных основ заботу как «бытие вот-бытия» [83, с. 310]. Забота в своей озабоченности означает устремленность к тому в мире, что оно еще не есть. А феноменологически «вот-бытие сущностным образом есть своя смерть» [83, с. 330]. Или иначе смерть — есть композиция такой завершенной целостности вот-бытия. Однако творение этой целостности есть феномен *поэзиса*, который в свою очередь со всей очевидностью способен преодолевать смерть в художественном творении искусства: «Художественное творение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего. В художественном творении истина сущего полагает себя в творение. Искусство есть такое полагание истины в творение.» [80, с. 131]. Таким образом художник как творец осмысленно воплощает свое бытие-к-смерти как бытие-к-творчеству. Художник понимаемый здесь достаточно широко. Он творец, который есть такое вот-бытие, которое в модусе эстетического понимания, истолкования и применения в интенциональных актах творчества способен забегать вперед к смерти обнаруживать просвет посреди сущего в художественном творении. А исток последнего — есть искусство [80, с. 133].

Получается что феномены творчества, творения и искусства тесно связаны и переплетены. И очень важной, но малозначительной на первый

взгляд деталью такой связи может быть только память: «Поэтический набросок идет из ничего в том отношении, что никогда не заимствует свои дары в привычном и бывалом. Но он отнюдь не идет из ничего, поскольку все, что бросает он нам, есть лишь утаенное предназначение самого же исторического совершающегося здесь-бытия.» [80, с. 133]. Память может быть историческая, совместная в событии как бытии-с-другим или личная. Именно память противоположная забвению управляет и направляет творческие процессы в осмысленных актах творчества. Этот дизайн или проект-пробрасывания вот-бытия как бытие-к-творчеству в эстетическом модусе аффицированности и индендирования, несобственного и собственного понимания соответственно, риторически гармонизирует экзистирующее вот-бытие в художественном творении. Руководство устремленностью вот-бытия к смерти, а также подручной риторической рукой в модусе эстетического творец создает художественное творение и открывает истину в истории, оставляя собственный след памяти.

Однако художник опосредованный творчеством, творением и искусством противостоит обывателю удаляющемуся от себя: «То, от чего вот-бытие бежит в повседневном ниспадении, даже если не думает о смерти явно, — это не что иное, как само вот-бытие, а именно постольку, поскольку смерть имеет для него конститутивное значение» [83, с. 333]. Это ниспадение или сокрытие в видимом получает патологический статус *оптикофагии* в бесцельном и безвольном потреблении визуального. Здесь видимое выступает эйдетический насильником, *бросаясь в глаза* заставляя невидые заложенные триггеры искажения и сокрытия значения срабатывать. Как указывает в работе «Исток художественного творения» М. Хайдеггер: «Сущее заслоняет сущее, одно затемняет другое, ближнее загораживает дальнее, малое застигает великое, отдельное забывает все. И здесь сокрытие тоже не есть просто недопущение — сущее, вообще говоря, является, но выдает себя за нечто иное по сравнению с тем, что оно есть. Такое сокрытие

есть притворство.» [80, с. 163]. Это заслонение бегством себя от себя может обернуться иным статусом чувственности, осмысленной эстетической позицией или *оптикофилией*, когда человек способен не только внимать, но и творить. Эта круговое обращение следом памяти связывает художника и обывателя сквозь творчество в творении искусства как преодолении законченной целостности в смерти, преодолении небытия, преодолении проброшенной вперед полнотой и завершенностью человеческого вот-бытия. Неизбежное угасание вот-бытия, отчет о возможности этого позволяет вот-бытию быть собой во времени посредством все связующей памяти: «Бытие этого „Я был“ есть прошлое, а именно так, что в этом бытии я сам есмь не что иное, как будущее вот-бытия, а вместе с тем и его прошлое» [83, с. 337]. Таким образом смелость или решимость быть собой, подотчетность мышлению как ниспадение в статус оптикофагии, позволяет человеку открыть дорогу к себе посредством творчества в собственном и несобственном понимании эстетического в опыте жизни.

Вероятно, самым точным определением искусства могут быть слова Д. Беркли: «*Esse est percipi*». Способность к внятию эстетического в опыте, быть творимым и, тем самым быть способным творить определяет в нас неуловимое человеческое вот-бытие. Конечно, не все эстетическое искусственно, но зато все искусственное эстетично. И не каждый жгучий эстетический зуд оборачивается успешным эстетическим опытом. Однако творчество определяет нас и потому оно есть онтологический жест, гносеологический экстаз, побуждение к жизни вопреки и благодаря смерти. Способность к эстетическому суждению чувствования и рефлексии в нас благодаря философскому взгляду на мир, как ядовитому фармакону от глупости, как зелью любви к мудрости, как порнографии истины, грубо и детально обнажающей тождество мышления и бытия, — позволяет нам не утратить воли быть виновным в свершении искусства, быть виноватым в художественном творении.

Заключение

Исходя из проведенного в трех главах исследования, открывающего структуру теоретического рассмотрения, можно остановиться на ряде результатов. Прежде всего, делается явным, что взвешенный анализ метода феноменологического исследования М. Хайдеггера, извлекаемый из его ранних текстов, позволяет сохранить открытым вот-бытие для возможного обретения несокрытости истины. Все более современные трактовки данного метода в рассмотрении эстетического постижение в опыте смещают преодоленный Хайдеггером субъектно-объектный дуализм в сторону бытия-в-мире, а также в направлении к бытию-с-другими, тем самым лишая теоретическое рассмотрение достигнутой ранее основательности. Помимо этого, существующая тотальность языка, обретаемая в феноменологических штудиях, с одной стороны — позволяет говорить о применении к результатам работы критическо-ограничительной дисциплины разума, а с другой, служит прямой связи с герменевтическим методом. Последняя же открывается, как укорененная в истории и секулярно понимаемая в 20 в. экзегетика — и позволяет, оперируя языковыми практиками в техническом схематизме *понимания, истолкования и применения*, в круговом движении от части к целому и обратно, исследовать многообразие наличного и подручного чувственного в человеческом вот-бытии, включая визуальную материю, для обретения несобственного понимания фундированного традицией и историей. Однако, наряду с необходимостью применения самоограничения разума и удержанием архитектурного предела постижимого, не стоит давать выходить мышлению за границы возможности познания в свободном филологическом фантазировании. Далее, рассмотренное критическое отношение к чувственному в самом опыте как целом, с историко-философских позиций классического немецкого идеализма И. Канта и феноменологической теории М. Хайдеггера, позволяет

выявить не только общую техническую схему эстетического внятия в опыте постижения чувственной материи, сколько предложить возможное восполнение ее лакун, согласно интенциональной структуре человеческого вот-бытия, интендирующим движением от собственного, присвоенного и освоенного внятого ранее памятующего опыта, а также при помощи имагинативной способности к чувственному эстетическому отклику. Предложенная гипотеза дает герменевтическим способом замыкать круг эстетического понимания, истолкования и применения в бесконечном опыте продвижения от частного к целому, и обратно.

Во второй главе были рассмотрены ключевые риторические тропы и открыта их базовая структура в связи с основными формально-логическими законами: метафоры как синтеза в ее круговом цикле жизни; метонимии как анализа в ее связности единого во многом и многого в едином; а равно и иронии в качестве метода намеренного диалектического противоречия. Эта фигуративность, с очевидностью, исправно служит мыслителям в предвосхищающем поиске. И хотя подобное применение имеет, вероятно, только осуществление технического схематизма, либо реализуема как попытка набрасывания человеческого вот-бытия на сущее при стремлении раскрыть несокрытое в слепом блуждании как поиске истины наощупь. Затем все это, — достаточный и краткий обзор рациональной аргументации; не совпадающий объем понятий риторики, логики и теории аргументации; и ключевые понятия последней с позиции формальной логики: *точки зрения, невыраженной посылки, схемы аргументации, ее структуры* и узкий перечень *аргументативных ошибок*, — позволили сделать следующее заключение. Формальная часть теории более всего бывает востребована в специальных научных и квазинаучных исследованиях и математических рассуждениях. Эти структуры, схемы и правила мышления суть априорные формами мысли и необходимо исключаются из рассмотрения как с феноменологической точки зрения («к самим вещам!»), так и с

герменевтической позиции — в событии, понятом как бытие-с-другим бытия-в-мире. Антропоразмерность в конце концов преодолевает рамки традиционной формальной логической теории. Наиболее распространенной частью неформального доказательства служит также и более проблематичная в актуальных исследованиях теории аргументации. Именно поэтому, в дальнейшем, этому уделялось особое внимание с феноменолого-герменевтических позиций как внимание к инструментам раскрытия риторических стратегий эстетического в опыте, как собственно процедур и методик развоплощения деструктивных приемов убеждения и ради проведения кантовской самодисциплины разума. Таким образом, стало ясно, что в продуктивном опыте риторической инвенции задействовано по преимуществу собственное понимание человеческого вот-бытия. Когда речь идет об убеждении во мнении или о подкреплении веры, тут уже подключаются более традиционные схемы и практические рекомендации: как в части топов и последовательности структур композиции доводов и порядка создания речи под ту или иную цель, так и равно допустимое нарушение правил, или же несобственное понимание, истолкование и применение в поступательном движении истории. Также эстетическое понимание позволяет проследить имплицитную связь между творчеством и искусством человеческого вот-бытия бытия-в-мире. Также важно отметить, что сугубо минорные, а потому альтернативные удовольствию, ощущения в эстетическом суждении чувствования дают богатый материал для творчества и воплощений в произведениях искусства, не уместяющихся в узких рамках категории прекрасного. Две первые главы, следовательно, позволяют состояться своими открытыми методами собственному и несобственному пониманию, а также позволяют долгой и чреватой вариациями теорией риторики исследовать визуальную парадигму эстетического постижения, представимого в опыте.

Из третьей главе можно вынести, что выразительные примеры

миметического художественного творчества вообще дают различный материал для иллюстрирования способностью эстетического суждения фигур риторики при обнаружении опыта невидимого в видимом. Фигуративность здесь следует различать на уровне техники или формы, а также на уровне значения. Итак, визуальная метафора находима через частичное замещение вещей по их сходству или в их механическом и произвольном сопоставлении. Это верно как в свернутом, лапидарном и емком оптическом образе, так и в форме распространенной до сюжета аллегии. Метонимия определяется направленностью на миметическую узнаваемость изображаемых вещей и их качеств; она есть воплощение интенции замещать архетип копией. Также ирония являет себя с одной стороны противоречием в разнообразных иллюзиях недопустимого вне рамок холста, а с другой стороны — предстает парадоксом в изображениях, подбирающихся к сути обычных вещей, не выразимых строго логически. Рассмотрение основных аспектов визуальной аргументации служит заключению, что ведущие понятия теории риторики успешно эксплицируются визуальным материалом и способны к упорядочению эстетическим усмотрением в опыте. Последнее затрагивает изображение, подкрепленное изобразительными доводами формы и цвета; затрагивает зримую энтимему незавершенного или обобщенного образа; а также внутреннее устройство оптических доводов, способных сами из себя извлекать убедительность в пользу общей темы; и, наконец, структуру традиционного сюжета действия в тематических сериях или видеоряде наряду с ошибками аргументации, воплощенными в образах и направленных на идеологические цели. Практические же рекомендации образуют свод общих закономерностей и принципов оформления и колорита в художественных творениях. Рассмотренная демистификация техник и практик риторического свода снимает метафизические и идеологические покровы с искусства в подчиненном его изводе, равно как и позволяет подойти к границе рассмотрения сути творчества, приоткрыв существенные

проблемы данного феномена в устремленности к миру вот-бытия, а значит, к самому себе.

Литература

1. *Анкерсмит Ф.Р.* История и тропология: взлет и падение метафоры / пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 496 с.
2. *Апыхтин А.В.* История настоящего. — Спб.: Изд-во РХГА, 2013. — 222 с.
3. *Аристотель С.* Метафизика / Сочинения в 4 т. Т.1. — М.: Мысль, 1976. — С. 64–367.
4. *Аристотель С.* Сочинения в 4 т. Т.2. — М.: Мысль, 1978. — 687 с.
(Основания логики.)
5. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 392 с.
6. *Бадью А.* Манифест философии. — Спб.: Machina, 2003. — 184 с.
7. *Баль М.* Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос. — 2012. — №1(85) — С. 212–249.
8. *Барт Р.* Арчимбольдо, или Ритор и маг. — Спб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. — 40 с.
9. *Барт Р.* Риторика образа / Семиотика: Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 297–318.
10. *Батай Ж.* Внутренний опыт. — Спб.: Аxioma, Мифрил, 1997. — 336 с.
11. *Башляр Г.* Поэтика пространства. — М.: Ad Marginem press, 2014. — 352 с.
12. *Беньямин В.* Учение о подобию: медиаэстетические произведения. — М.: РГГУ, 2012. — 288 с.
13. Важнейшие концепции теории аргументации / Пер. с англ. В.Ю. Голубева, С.А. Чахоян, К.В. Гудковой; науч. ред. А.И. Мигунов. — Спб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. — 296 с.
14. *Васильев В.В.* Сознание и вещи: очерк феноменологической онтологии. — М.: Книжный дом Либроком, 2014. — 240 с.

15. *Вейсманъ А.Д.* Греческо-русский словарь. — СПб.: Издание автора, 1899. — 694 с.
16. *Вольский А.Л.* Фридрих Шлейермахер и его герменевтическая теория // Шлейермахер Ф. Герменевтика. — СПб.: Европейский дом, 2004. — С. 6–40.
17. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991. — 368 с.
18. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.
19. *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук Т.1. Наука логики. — М.: Мысль, 1974. — 452 с.
20. *Горин А.В.* Философия в темных лучах метафоры: «Океан метафизики», «страна истины» и горизонты трансцендентальной философии Канта // Актуальность Канта: сб. статей. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2005. — С. 286–292. (334 с.)
21. *Гусев С.С.* Наука и метафора. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. — 152 с.
22. *Даниэль С.М.* Искусство видеть. — Л.: Искусство, 1990. — 223 с.
23. *Даниэль С.М.* Термин и метафора в интерпретации живописного произведения // Статьи разных лет. — СПб.: Изд-во Европейского ун-та в СПб, 2013. — С 29–42.
24. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. — М.: Академический Проект, 2009. — 261 с.
25. *Деррида Ж.* Поля философии. — М.: Академический проект, 2012. — 376 с.
26. *Джеймисон Ф.* Марксизм и интерпретация культуры. — Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. — 414 с.
27. *Дюв де Т.* Именем искусства. К археологии современности. — М.: ВШЭ, 2014. — 192 с.
28. *Дюфрен М.* Феноменология эстетического опыта (Введение. эстетический опыт и эстетический объект) / Пер. с фр.: Е. Золотухина-Аболина, В.

- Золотухин. — HORIZON. Феноменологические исследования, 2014. — Том 3. — №2 — С. 161–176.
29. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. — М.: Изд-во Иностранной литературы, 1962. — 572 с.
30. История понятий, история дискурса, история менталитета / Сборник статей под редакцией Ханса Эриха Бедекера. Перевод с немецкого. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 328 с.
31. История эстетики в 5 томах: Эстетические учения XVII–XVIII веков. Т.2. — М.: Искусство, 1964. — 835 с.
32. *Кант И.* Критика чистого разума. — М.: Мысль, 1994.— 591 с.
33. *Кант И.* Сочинения в шести томах. Т.5. — М.: Мысль, 1966. — 564 с. (КСС)
34. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Том 1. Язык / Пер. С.А. Ромашко. — М., СПб.: Университетская книга, 2002. — 272 с.
35. *Клодель П.* Глаз слушает. — М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. — 379 с.
36. *Колесникова Э.* Введение в теорию риторики. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 160 с.
37. *Копнина Г.А.* Риторические приемы современного русского литературного языка: опыт системного описания. — М.: Флинта, 2012, — 576 с.
38. *Куренной В.* Теория и риторика // Логос. — 2000. — №1. — С. 42–49.
39. *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 256 с.
40. *Лейбниц Г.В.* Размышления о познании, истине и идеях / Сочинения в 4 тт. — Т.3. — М.: Мысль, 1984. — С. 103–107.
41. *Лиссарраг Ф.* Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира. — М.: Новое Литературное Обозрение, 2008. — 174 с.
42. *Лобанова М.Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М.: Музыка, 1994. — 320 с.

43. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Искусство, 1995. — 320 с.
44. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2000. — 703 с.
45. *Мамардашвили М.К.* Эстетика мышления. — М.: Московская школа политических исследований, 2000. — 416 с.
46. *Ман П.* Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. — 368 с.
47. *Марион Ж.-Л.* Перекрестья видимого. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 176 с.
48. *Марков Б.В.* Знаки бытия. — СПб.: Наука, 2000. — 149 с.
49. *Махов А.Е.* Эмблематика: макрокосм. — М.: Intrada, 2014 — 600 с.
50. *Мерло-Понти М.* Око и дух. — М.: Искусство, 1992. — 63 с.
51. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. — СПб.: Ювента, Наука, 1999. — 606 с.
52. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. — СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. — 336 с.
53. *Микиртумов И.Б.* Риторический топ в структурах языка и восприятия // Логико-философские штудии. Вып. 13. — 2015. — №4. — С. 101–117.
54. *Неретина С.С.* Тропы и концепты. — М.: Институт философии РАН, 1999. — 277 с.
55. *Никитина И.Н.* Метафора как универсальный прием эвфемизации в разных языках // Актуальные проблемы науки, экономики и образования XXI века : материалы II Международной научно-практической конференции, 5 марта — 26 сентября 2012 года: в 2-х ч. Ч. 2 / отв. ред. Е.Н. Шереметьева. — Самара: Самарский институт (фил.) РГТЭУ, 2012. — С. 343–351 (392 с.).
56. Общая риторика: Пер. с фр. / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.; Общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. — М.: Прогресс, 1986. — 392 с.
57. *Паткуль А.Б.* Деструкция логики в фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера // Историко-философский ежегодник '2014. — М.: «Канон+»

- РООИ «Реабилитация», 2014. — С. 131–155. (439 с.)
58. Пензин А. Открытая диалектика Фредрика Джеймисона // Марксизм и интерпретация культуры. — Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. — С. 5–30.
59. *Пирс Ч.С.* Избранные философские произведения. — М.: Логос, 2000. — 448 с.
60. *Потебня А.* Мысль и языкъ. — Харьковъ: типография Адольфа Дорре, 1892. — 236 с.
61. *Радеев А.Е.* Что же имеется в виду под опытом, когда мы называем его эстетическим? // Вестник СПбГУ. Серия 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. — 2016. — Вып. 4. — С. 53–62.
62. *Рансьер Ж.* Эстетическое бессознательное. — СПб.: Machina, 2012. — 126 с.
63. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи: очерк основных методов. — М.: Наука, 1980. — 288 с.
64. *Рехт Р.* Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 352 с.
65. *Рикер П.* Живая метафора. Восьмой очерк. Метафора и философский дискурс / Пер. с фр. Ф. Станжевский. — HORIZON. Феноменологические исследования, 2013. — Том 2. — №2 — С. 108–150.
66. *Рикер П.* Память, история, забвение. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. — 728 с.
67. *Рорти Р.* Случайность, ирония, солидарность. — М.: Русское феноменологическое общество, 1996. — 282 с.
68. *Свасьян К.А.* Становление европейской науки. — М.: Evidentis, 2002. — 435 с.
69. *Секацкий А.К.* Онтология лжи. — СПб.: Изд-во СПб-го ун-та, 2000. — 120 с.
70. *Секацкий А.К.* Прикладная метафизика. — СПб.: Амфора, 2005. — 414 с.

71. *Скляревская Г.Н.* Метафора в системе языка. — СПб.: Наука, 1993. — 152 с.
72. *Соколова Л.Ю.* Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти // Хора. — 2008. — №3. — С 9–13.
73. *Таруашвили Л.И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. — М.: Языки Славянской Культуры, 1998. — 374 с.
74. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. — М.: Прогресс, 1990. — 512 с.
75. *Тисельтон Э.* Герменевтика. — Черкассы: Коллоквиум, 2011. — 430 с.
76. *Тодоров Ц.* Теории символа. — М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. — 408 с.
77. *Трубецкой Е.Н.* Умозрение в красках. — М.: Изд-во тип. товарищества И.Д. Сытина, 1916. — 44 с.
78. *Флакер А.* Живописная литература и литературная живопись. — М.: Три квадрата, 2008. — 464 с.
79. *Хаардт А.* Образное сознание и эстетический опыт у Эдмунда Гуссерля // ЛОГОС. — 1996. — №8. — С. 69–77.
80. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. — М.: Академический проект, 2008. — 528 с.
81. *Хайдеггер М.* О сущности истины / Разговор на проселочной дороге: Сборник. — М.: Высш. шк., 1991.— С. 8–28. (192 с.)
82. *Хайдеггер М.* Основные проблемы феноменологии. — СПб.: Высшая религиозно философская школа, 2001. — 446 с.
83. *Хайдеггер М.* Прологомены к истории понятия времени. — Томск: Изд-во Водолей, 1998. — 384 с.
84. *Хайдеггер М.* Тождество и различие. — М.: Гнозис, 1997. — 62 с.
85. *Хайдеггер М.* Феноменологические интерпретации Аристотеля (Экспозиция герменевтической ситуации). — СПб.: ИЦ «Гуманитарная

- Академия», 2012. — 224 с.
86. *Хайдеггер М.* Феноменологическая интерпретация «Критики чистого разума» Канта // *Vita Cogitans: Альманах молодых философов. Вып. 7.* — СПб., 2013. — С. 86–94. (127 с.)
87. *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 768 с.
88. *Хинтиikka Я., Гедель К.* О Геделе. Статьи. — М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2014. — 256 с.
89. *Хофштадтер Д.* Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. — Самара: ИД «Бахрах-М», 2001. — 752 с.
90. *Цилл Р.* «Субструктуры мышления»: границы и перспективы истории метафор по Хансу Блюменбергу / История понятий, история дискурса, история менталитета. — М: Новое литературное обозрение, 2010. — С. 156–188 (328 с.).
91. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. — М.: Искусство, 1964. — Т.2. — 568 с.
92. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — СПб.: Симпозиум, 2006. — 544 с.
93. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. — М.: Изд-во «Мик», 2002. — 216 с.
95. *Ямпольский М.* Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира / Интервью с философом Михаилом Ямпольским о границах искусства, формах его легитимации и конце большого стиля [Электронный ресурс]. — Постнаука, 2015. — Режим доступа: <http://postnauka.ru/talks/48454>. Дата обращения: 13.03.2018 г.
96. *Ямпольский М.* Филологизация: проект радикальной филологии / Михаил Ямпольский // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 5. — С. 10–23.
97. *Янкелевич В.* Ирония. Прощение. — М.: Республика, 2004. — 335 с.

98. *Blumenberg H.* Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation // Modernity and the Hegemony of Vision. — London: University of California Press Books, 1993. — P. 30–62. (422 p.)
99. Defining visual rhetorics / edited by Charles A. Hill, Marguerite Helmers. — London: Taylor & Francis, 2008. — 342 p.
100. *Forceville C.* Metaphor in pictures and multimodal representations / The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. — Cambridge: Cambridge UP, 2008. — P. 462–482.
101. *Jameson F.* Signatures of the visible. — New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1992. — 254 p.
102. *Kennedy G.A.* A New History of Classical Rhetoric. — Princeton: Princeton University Press, 1994. — 302 p.
103. *Mitchell W.J.T.* Iconology: image, text, ideology. — Chicago: The University of Chicago Press, 1986. — 226 p.
104. *Perelman C., Olbrechts-Tyteca L.* The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation. — Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1973. — 576 p.
105. *Stellardi G.* Heidegger and Derrida on Philosophy and Metaphor. — New York: Prometheus Books, 2000. — 286 p.
106. *Tufte E.R.* Envisioning Information. — Cheshire, Connecticut: Graphics Press, 2005. — 126 p.
107. *Zemana A., Dewarb M., Salac S.D.* Lives without imagery — Congenital aphantasia / Cortex. Vol. 73, December 2015. — P. 378–380.