



непреодолимого барьера. Содержательное «наполнение» изучаемых социальными науками исторически-конкретных идеологий осуществляется посредством включения в их состав элементов различных идеологических парадигм, а последние, в свою очередь, не будучи оторванными от социально-исторической жизни вневременными сущностями, трансформируются в стихии социально-политической жизни.

Содержательные различия между идеологическими парадигмами (например, между либерализмом и консерватизмом) отчетливее проявляются в трактатах по философии права или теоретической социологии, нежели в изучаемых политологией и политической лингвистикой программах партий и пропагандистских листовках. Это связано с тем обстоятельством, что язык теоретического знания отличается большей строгостью и рефлексивностью, нежели язык публичной политики. Однако из того, что «парадигмальная» упорядоченность социальной действительности более заметна на уровне *языка философии*, не следует, что идеологические парадигмы есть оторванные от социальной жизни «философские абстракции», пригодные лишь для упорядочивания и классификации политических учений.

Несмотря на обозначенную тесную взаимосвязь, взаимообусловленность социологического и парадигмально-философского аспектов идеологического сознания, важно избежать смешения двух понятий, обозначаемых одним и тем же термином «идеология».

### Литература

1. Малинова О.Ю. Когда «идеи» становятся «идеологиями»? К вопросу об изучении «измов» // Философский век. Вып. 18. История идей как методология гуманитарных исследований. Ч. 2. – СПб., 2001. – С. 11–26.
2. Матц У. Идеологии как детерминанта политики в эпоху модерна // Полис. Политические исследования. – 1992. – № 1. – С. 100-114.
3. Мусихин Г. И. Очерки теории идеологий. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 288 с.

А.И. Демина, А.Ю. Нестеров

### О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В СВЕТЕ СЕМИОТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ТВОРЧЕСТВА<sup>6</sup>

(Самарский университет)

Вопрос о специфике художественного образа является одним из фундаментальных для истории и теории искусства. Поскольку нас интересуют предельно общие закономерности, по которым возможна творческая деятельность,

---

<sup>6</sup>Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00462 А "Философия техники Фридриха Дессауэра: эпистемология и антропология реалистской теории творчества".



рассмотрим художественное творчество как частный случай творчества в целом, а художественный образ – как частный случай объекта творческой деятельности. Творчество в самом общем виде определяется нами как деятельность по созданию нового. Онтологическая и методологическая рамка исследования творчества задается: общей семиотикой Ч.С. Пирса и У. Морриса, кантианской трансцендентальной схемой познания, включающей чувственное восприятие, рассудок и разум, теорией «трехакта» П.К. Энгельмейера [10], теорией деятельности М.С. Кагана, платонистской онтологией, разрабатываемой в XX веке применительно к технике и творчеству в целом Фридрихом Дессауэром [4]. Творчество как производство нового понимается нами как трансформация прагматических, семантических или синтаксических правил семиозиса чувственного восприятия, рассудка или разума [3].

Не вызывает сомнения, что художественное творчество есть семиотическая деятельность. Именно здесь знаковая природа творчества наиболее проявлена. Художественный язык может быть определен в терминологии Ю.М. Лотмана как вторичная семиотическая система («Поскольку сознание человека есть сознание языковое, все виды надстроенных над сознанием моделей – и искусство в том числе – могут быть определены как вторичные моделирующие системы. Итак, искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства – как текст на этом языке» [6, с. 22]), или Р. Барта – как «вторичная семиологическая система» [2]. Как отмечает Ю.М. Лотман, знакам искусства свойственен иконический характер, «знак моделирует свое содержание» [6, с. 33], то есть художественный язык характеризуется спецификой семантических и синтаксических связей, «семантизацией синтаксических элементов» [6, с. 34]. Ситуация, когда значение художественного знака определяется его местом в синтаксической системе и требует воображения реципиента для своего «доставания», описывается понятиями «квазисуждения» Р. Ингардена, «псевдопредложения» Р. Карнапа, «пустых мест», «лакун» текста В. Изера, «автореферентного отрицания» А.Ю. Нестерова [7, с. 37, 38].

Принципиальная особенность художественного знака – его неисполнимость, то есть отсутствие третьего акта как воплощения в материальной среде в качестве самостоятельно существующего искусственного объекта, решающего утилитарную задачу («Литературный текст не вступает в референциальную связь с "миром", как это часто случается с фразами из нашей обыденной речи, он "представляет" только себя; для литературного текста характерна тавтологичность: он обозначает самого себя» [9, с.13]). Это справедливо в первую очередь для художественной литературы, живописи, театра, музыки. С. Лем описывает эту ситуацию через различие условной и вымышленной фигуры: «Фигура условная – это такая, имя которой (пока оно «пусто») может в десигнативном плане выполнять соответствующие функции. «Наблюдатель яблони» в моем саду – в ту минуту, когда я это пишу – фигура чисто условная, но не вымышленная, потому что любой человек, который пойдет в сад (где пока что никого нет), может таким «наблюдателем» стать. Напротив, вымышленная фигура (как в литературном произведении) – это такая, что какое бы то ни было десиг-



нативное наполнение ее названия невозможно – ни сейчас, ни когда бы то ни было. Не было, нет и не будет десигната имени «пан Володыёвский» из «Трилогии» Сенкевича, «Богумил Нехцич» из «Ночей и дней» Домбровской или «дьявол» из «Доктора Фаустуса» Т. Манна. Этот дьявол по признаку вымышленности уравнен с паном Володыёвским, потому что ни того ни другого реально быть не может. Вымышленность означает такую герметизацию, что имя теряет всякую возможность когда-либо наполниться десигнативным опредмечиванием» [5, с. 311]. Неисполнимость искусства обозначается, применительно в первую очередь к художественной литературе, понятием вымысла, и наиболее ярко проявляется в сказке, а в XX веке – в разных видах фантастической литературы, от фэнтези до научной фантастики. Ярким примером проблематизации исполнимости в рамках научно-фантастического текста является тетралогия Рюди Рюкера «Ware», в которой возникает «алла» – аналог волшебной палочки, позволяющий обходить законы природы и мгновенно воплощать любые желания. Однако даже в вымышленном мире романа «волшебная палочка» приводит к катастрофическим последствиям, что может служить своеобразным аргументом в пользу теории техники Фридриха Дессаура: во-первых, исполняются в виде технического объекта только те фантазмы, которые соотносятся с законами природы; во-вторых, созданные человеком технические объекты имеют свою силу, и сила техники выходит за границы ожидаемого [1]. Одним из способов доступа к миру предустановленных форм решений является воображение, фантазия, интуиция. Сама научная фантастика становится в XX веке одной из форм прозревания вариантов возможного будущего, часть из которых способны воплотиться, однако это будет скорее побочным продуктом, чем изначальной интенцией авторов.

Художественный образ работает на уровне разума и рассудка, не воплощаясь в материальной среде, доступной чувственному восприятию. В этом смысле мы определяем художественное произведение как неполный технический объект [8], имея в виду его принципиальную неисполнимость, фикциональность, автореферентность. Более сложным и тем самым более точным, на наш взгляд, является определение художественного произведения как дополненного технического объекта. Легче всего проиллюстрировать это на примере архитектуры, совмещающей в себе все свойства полного технического объекта с четко определенной утилитарной функцией со свойствами объекта художественного – заложенной на уровне конструкции, в своем синтаксисе, эстетической функции. Скульптура как вид искусства также подпадает под критерии полного технического объекта, однако на уровне замысла удовлетворяет потребность не утилитарную, свойственную техническому объекту, но эстетическую. Начиная с XX века, новые виды искусства активно работают с готовыми техническими объектами путем переозначивания, изымания утилитарной функции и замены ее на эстетическую, помещения в художественный контекст.

Специфика художественного знака (образа, символа) связана с его телеологической обусловленностью эстетическим чувством. Художественное высказывание всегда исполняется в акте рецепции, поскольку содержит в себе «места



неопределенности», которые конкретизируются каждым реципиентом. Художественное произведение – выражение невыразимого в акте коммуникации автора и реципиента. Благодаря специфике художественного языка, его неисполнимости, которая влечет за собой свободу от законов природы, возможно создание множества альтернативных миров, соприкосновение с которыми порождает пересборку опыта у реципиента. В терминологии трехакта П.К. Энгельмейера, художественный образ остается на уровне второго акта и в этом смысле может быть сопоставлен с моделью или схемой, которые еще не получили своего исполнения в материи. Однако, в отличие от модели, художественный образ не исполняется, но выражается. Поэтому синтаксис образа всегда богаче, чем синтаксис модели, поскольку должен маркировать свою вымышленность. Образ всегда находится в сослагательном наклонении.

### Литература

1. Mitcham, C. (1994). *Thinking through Technology: The Path between Engineering and Philosophy*. Chicago: Univ. of Chicago Press
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа "Прогресс", "Универс", 1994. С. 72-130 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://lib.ru/CULTURE/BART/barthes.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/CULTURE/BART/barthes.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 15.06.2020)
3. Демина А.И., Нестеров А.Ю. Семиотический подход к анализу понятия творчества // Перспективные информационные технологии (ПИТ 2020) [Электронный ресурс]: труды Международной научно-технической конференции / под ред. С.А. Прохорова. Электрон. текстовые и граф. дан. (28,4 Мбайт). Самара: Издательство Самарского научного центра РАН, 2020. 523 с. С. 429-433.
4. Дессауэр Ф. Спор о технике / перевод с нем. А.Ю. Нестерова. Самара: Издательство Самарской гуманитарной академии, 2017. 266 с.
5. Лем С. Философия случая. М.: АСТ, 2007.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998
7. Нестеров А.Ю. Проблема определения понятия «фантастическое» // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 305. С. 35-41.
8. Нестеров А.Ю., Демина А.И. Художественное произведение как технический объект // Миргород. 2019. № 1 (13). С. 48-74.
9. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу, Дом интеллектуальной книги, Москва, 1999.
10. Энгельмейер П.К. Теория творчества. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. 208 с.