

ЛОГІЧНЕ І ЕСТЕТИЧНЕ В КУЛЬТУРІ

Порівняльний аналіз співвідношення логічного і естетичного у філософії і мистецтві становить великий інтерес для знаходження правильних шляхів його вирішення в сучасних умовах. Спочатку естетика розглядалася загалом як своєрідна гносеологія, саме як теорія почуттєвого пізнання, на відміну від логічного. Але до естетики як до філософської науки висувалася вимога бути теорією не тільки однієї із властивостей пізнання, але й мистецтва, художньої діяльності взагалі. Таким чином, естетика набула двоїстого характеру. Вона не могла обмежити свій предмет вивченням чуттєвого знання, тому що втратила б своє самостійне значення, перетворилася б просто на розділ теорії пізнання. Але якщо естетика буде лише теорією мистецтва, вона втратить свій зв'язок з філософією, логіко-гносеологічну основу, необхідну для розуміння мистецтва і художньої діяльності людини. У такому випадку вона стала б суто емпіричним описанням різних видів мистецтв або критикою художніх творів різних видів і жанрів. Тому аж до наших днів перед естетикою стоїть завдання органічно пов'язати ці два різних моменти і створити або таку гносеологію, яка б стала теорією мистецтва, або таку теорію мистецтва і художньої діяльності, яка б була теорією пізнання і логікою.

У «Критиці спроможності судження» Кант спробував об'єднати ідеї, висловлені в «Критиці чистого розуму», яка досліджує витоки науки, і в «Критиці практичного розуму», що досліджує витоки моральності, з'єднати їх за допомогою аналізу доцільної діяльності. Людина завжди діє за допомогою доцільності, вона існує у формі і моральної і наукової діяльності, та у природі самій по собі. Тому ця робота є завершальною з трьох «Критик». Говорячи про логічну і естетичну доцільність, Кант довів, як поряд з «визначальною» силою судження, тобто здатністю судити за загальним про частку, здатністю розуму давати правила, існує «рефлектуюча» сила судження, що йде від часткового до загального і бере до уваги емпірично випадковий перебіг явищ. Категорія розуму, що була лише правилом

підведення під неї емпіричних явищ, стає, з цієї точки зору, вже метою. Ми починаємо розглядати речі не просто як сферу додатку відсторонених категорій, але як той чи інший ступінь співпадіння явищ з їхньою метою. Поки ми вживаємо категорії як такі — немає нічого дивного в тому, що вони функціонують у природі, тому що окрім них і немає нічого, що давало б зміст речам. Але коли з'ясується, що емпіричне явище відбувалося саме так, як вимагає того його мета, то ми дивуємося, і цей збіг, зазначає Кант, викликає почуття задоволення. Звідси дві форми існування доцільності в природі — логічна і естетична. Перша оперує поняттями мети. Друга містить почуття задоволення або невдоволення, яке є в суб'єкті, коли він виявляє в емпіричній випадковості збіг або розбіжність зі своїми пізнавальними здібностями, що вимагають поняття мети. Якщо доцільність суб'єктивна, то мова йде про «естетичну» здатність судження, якщо ж вона об'єктивна, то Кант говорить про «телеологічну» здатність думки.

Кант називає різновид рефлексивної здатності судження телеологічною. Він наводить тут і естетичну здатність думки, виходячи з того, що художнє переживання дає таке саме задоволення, як і виявлення доцільності. Доцільність можлива без розумного цілепокладання. Єдиний підхід до живої природи і художньої творчості на основі принципу доцільності — одна з основних ідей «Критики спроможності судження». Це було нове слово в естетичі.

Погляд Канта на навколишнє середовище як на гармонійне, художнє ціле набув світоглядного значення. Природа — свого роду твір мистецтва. Телеологія Канта переростає в теорію культури. Культуру Кант відрізняє від цивілізації. Під культурою він розуміє тільки те, що служить на благо людини, або, у сучасній термінології, утворює систему гуманістичних цінностей.

Культура за своєю структурою органічна, у ній діє принцип «суб'єктивної доцільності». «Суб'єктивна доцільність» — це принцип естетики, а телеологія ґрунтується на об'єктивній доцільності, досконалості предмета. Телеологія в Канта фіксує специфіку предмета і межі його пізнання й аналогічна теоретичному розумові, що нашоухується на протиріччя. І телеологія, і теоретичний розум виконують регулятивну функцію.

Кант «відкрив» опосередкований характер сприйняття прекрасного. До нього вважалося, що краса дається людині безпосередньо за допомогою почуттів. Досить бути просто чутливим до краси, володіти естетичним почуттям. Тим часом саме естетичне почуття — складна інтелектуальна якість, так, наукова краса існує лише для фахівця. Загальність естетичного судження полягає не в безпосередній загальнодоступності, а в «повідомлюваності», у тому, що, затративши сили і час, будь-яка людина може до нього дійти.

У «Антропології» Кант також відстоює ідею специфічності естетичного начала і його проміжного, опосередкованого призначення. Естетичне є чимось

іншим, ніж пізнання і моральність, воно своєрідний «місток» між ними. В «Антропології» вводиться поняття «естетичне пізнання». Зіткнення двох сфер відкривало можливість допущення якоїсь проміжної сфери, яка належить як до естетичного, так і пізнавального начала, де знання набуває естетичного забарвлення, а естетичне стає пізнавальним. Естетичне пізнання — особлива сфера між чуттєвістю і розумом. З погляду логіки чуттєвість поверхова, задовольняється одиничністю знань. З чуттєвого погляду розум сухий і абстрактний. Естетична здатність обирає шлях, на якому можна уникнути обох недоліків.

Судження Канта про незацікавленість естетичного споглядання, про красу як суб'єктивну доцільність, перетворене в Шіллера у вчення про видимість усієї галузі естетичного, пережило подальший розвиток, ставши теорією міфу і символу в Шеллінга і форм споглядання у Гегеля. З усього цього випливало, що, з одного боку, краса — медіатор між ідеальним і чуттєвим світами, а з іншого боку — вона позбавлена онтологічного предиката; будучи зв'язкою двох світів, двох форм буття, вона сама свого буття не має. У реальному художньому житті аналогією становлення класичної естетичної парадигми служив процес подальшого відділення мистецтва від інших форм соціокультурного життя, автономізації світу мистецтва в його станкових формах, замикання художнього твору в рамку (живопис), ховання його за рампу (театр), розміщення в особливому, відведеному тільки для естетичних цілей просторі (концертні зали), тобто розведення життєвого і естетичного світів з визнанням за останнім статусу ілюзорності.

Е. Кассіер вивався найбільш послідовним прихильником кантівського трактування символічної природи культури. Культура розуміється як продукт символічної діяльності людини, опосередкований символікою мови. Людина, за Кассієром, живе не лише у фізичному, але й у символічному універсумі. «Фізична реальність немов віддаляється в міру того, як зростає символічна активність людини» [6, с. 29].

Кассієр вважав, що мову зазвичай помилково ототожнюють з розумом, хоча в такому визначенні частина з'являється замість цілого. Адже разом з концептуальною мовою існує емоційна мова, разом з логічною або науковою мовою існує мова поетичної уяви. Спочатку ж мова виражала не думки й ідеї, а почуття й афекти.

Термін «естетичне» як субстантивованій прикметник у вітчизняних дослідженнях почали застосовувати порівняно недавно, у середині минулого століття. Естетичне — це ряд ціннісних відносин: відносини смаку, що розмежовуються з відносинами істинності, відповідальності і корисності (логічними, етичними і прагматичними). Вся історія естетики — віковична суперечка про природу естетичного, що особливо загострювалася у вітчизняній філософії і науці про мис-

тецтво у 50–60-ті роки XIX і XX ст. Численні дискусії виразно виявили непереконливість крайніх позицій, коли естетичне підноситься до об'єктивності якихось «естетичних властивостей» або до суб'єктивності якихось «естетичних почуттів». Будучи відношенням, естетичне є «єдиною і нероздільною цілісністю суб'єктивного і об'єктивного» (А. Ф. Лосєв). Естетичне відношення інтенціональне, як естетичний об'єкт існує лише стосовно естетичного суб'єкта.

Проблема «естетичного» стосувалася принципових основ естетичної теорії насамперед усвідомлення закономірностей художньої сфери. Сама проблема естетичного виникла як опозиція «ілюстративістської» естетики з її методом «гносеологізму», де своєрідність мистецтва визначалася з примітивно зрозумілих слів В. Белінського: мистецтво є «мисленням в образах» [9, с. 166].

«Настання естетичного» [8] спричинило переосмислення предмета естетики, оскільки насамперед йшлося про естетичне освоєння дійсності, що розширювало і робило більш універсальним предметне поле науки. У традиціях «аристотелівської логіки» суперечка про «естетичне» зосередилася навколо виявлення сутності поняття. Можна виокремити кілька напрямків у його трактуванні: а) естетичне як прекрасне. Ця позиція згодом поєднується з «природною» теорією краси і буде відстоюватися «природниками», що захищали об'єктивну сутність краси в природі, її специфічну реальність (Н. Дмитрієва, І. Зотов, І. Астахов, А. Горпенко та ін.). Прихильники «естетичних властивостей» або «якостей», які виникнуть у результаті «суспільно-історичної практики», розуміли естетичне як «сутність і основу естетичних властивостей дійсності»: прекрасного, потворного, трагічного, комічного. (А. Буров, А. Столович, В. Ванслов, Ю. Борев та ін.).

б) Естетичне є «творчим як таке», воно тут трактувалося і як оцінювальне, «індивідуально-суспільне відношення», яке втілює усвідомлення людиною себе як творця, самоусвідомлення «родової спільності». Було вироблено містке значення «естетичного» як відображення загальних закономірностей творчості «за законами краси» (С. Гольдентріх, Л. Пажитнов, В. Тасалов, К. Кантор та ін.). Цей напрямок породив віру в можливість «злити все життя з красою і мистецтвом» (К. Кантор) і порушити питання про те, «чи може машина бути твором мистецтва?» (І. Маца) [9, с. 167].

З часів Канта відбувалося філософське осмислення передумов естетичної структурованості єдності людини і світу, природничо-наукові знання наближали до осмислення краси, оскільки «краса природи відбивається в красі науки» (В. Гейзенберг). Була виявлена єдність результатів естетико-філософських роздумів і природничо-наукових досліджень «законів краси», де міра, порядок, гармонія, ритм, симетрія, пропорції фіксують як універсальні закономірності природи, так і естетичне освоєння світу людиною. Невичерпність форм

природної краси врешті визначила рівні її сприйняття: першоелементи (світло, колір, фактура, звуки, запахи); мікро- і макроструктури (лінеарні, просторові, колірні, кінетичні та ін.), а також їхній взаємозв'язок. Дослідження психології сприйняття природного середовища сприяли розумінню біотопічної зумовленості тих або інших культурно-специфічних переваг.

Нині формується уявлення про незалежну естетичну парадигму, яка виявляє себе у взаємодії штучних і природних об'єктів, у межах якої переосмислюються цінності мистецтва і цінності природи. Естетика навколишнього середовища виявляється в центрі перетину культурних традицій. Це естетика реального світу відмінна від естетики уявного світу мистецтва, межі між ними рухливі, проте акцент на активному характері естетичного відношення до природи уможлиблює трактування мистецтва як «слабкого» естетичного об'єкта через його замкненість і аморфність етичних і аксіологічних критеріїв. Мистецтво в сукупності своїх форм сприяє метафоричному сприйняттю природних об'єктів, воно трансформує природу у творчості екологічних художників. Не без впливу екологічної естетики склалися концепції природно-художньої цілісності з її пошуками нових форм синтезу традиційних видів мистецтва і природи (балет у ландшафті) і «глобальної естетики», що трактує єдність природи і космосу як художній твір.

Культура для людини є «другою реальністю», і щоб у ній розібратися, потрібно проаналізувати метамову культури, насамперед її ключові терміни, такі, як «істина», «буття», «сутність» та ін. Ці поняття існують у будь-якій мові й актуальні для кожної людини. Сьогодні в цей список не можна не включити терміни «логічне» (раціональне) і «естетичне».

Кожне поняття має свою «мову». Як зазначив А. Бергсон у роботі «Досвід про безпосередні дані свідомості», — який-небудь об'єкт з часом сприймається і розуміється по-різному; а Клод Моне немов би для ілюстрації цього написав серію картин «Руанські собори», зображуючи єдиний Руанський собор. Така «особиста мова» послуговується властивим для неї синтаксисом, своєю — обмеженою і стійкою — лексикою, що ґрунтується на образах і аналогіях, своєю фразеологією, риторикою і шаблонами, своєю галуззю референції для кожного терміна. Такого типу мова і відкриває доступ до відповідного поняття. Даними описами «особистих мов» для інтерпретації концептів користувалося багато філософів.

Історія логічного аналізу мови в Європі сягає праць Аристотеля і стоїків. У сучасній літературі встановилася певна розділова відмінність логічного аналізу мови від сублогічного аналізу. Останній ще визначається як семіотичний аналіз. Назву «сублогічний» аналіз увів Л. Ельмслев у його знаменитій роботі «Категорія відмінків» [1] і використовував Е. Бенвеніст [2].

Якщо форми думки можна розуміти як типи структур, типи зв'язків елементів один з одним, то вони повинні бути виражені тими мовними засобами (формами мови), що мають функції позначати відносини і зв'язки елементів мови й елементів думки, тобто виражати логічні зв'язки. Оскільки в мові фіксується вся сукупність знань про навколишній світ, то в ній фіксуються логічні і естетичні зв'язки, що є опосередкованим відображенням зв'язків дійсності.

Культура є способом втілення і трансляції національного духовного ціннісного комплексу за допомогою її самоописання і створення своєї власної моделі, чому слугують художні форми.

Духовні цінності не можуть стати суспільним надбанням, якщо не будуть об'єктивовані і не передаватимуться від покоління до покоління як соціально-історичний досвід. Цей нагромаджений суспільством досвід поєднує їх у семіотичні системи, що виникають разом з умінням «розкодувати» духовний зміст, що прихований у них. У зв'язку з цим інформація, яка міститься в художньому творі або науковому тексті, розглядається як семіотична система, призначена об'єктивізувати духовний зміст психічної діяльності суспільства за допомогою властивої їй здатності символізувати соціокультурні явища і наділяти їх змістом.

Культурна семантика виявляється як спосіб знаходження взаємозв'язку між текстом культури, яким у даному випадку буде музика, і контекстом — культурно-історичним типом як глобальною значеннєвою сферою, наділеною духовно-ціннісною сутністю, створеною суспільством і вираженою в тексті. Структурний (семіологічний) аналіз художніх творів потребує звертання до семантики мистецтва, покликанням якої є осмислити співвідношення між твором, як знаком, і суспільством, зрозуміти соціальну значущість і вплив твору на людську культуру. Знак, у свою чергу, виступає в пізнанні і спілкуванні людей як певний ідеальний предмет, комплекс предметів або властивостей і використовується для придбання, збереження, перетворення і передачі повідомлень або компонентів повідомлень якого-небудь характеру.

У рамках семантики мистецтва естетична функція художнього твору розглядається як знакова функція, що ставить на перше місце суб'єкт. З нею співвідноситься символічна функція, що ставить на перше місце об'єкт. У результаті естетична функція художнього твору розглядається відносно того, хто сприймає, і до суспільства. Будь-який твір культури є автономною знаковою системою і співвідноситься з дійсністю як ціле. Аналізуючи естетичну функцію мистецтва і функцію творів культури, естетичну цінність варто розглядати в рамках семіотики культури. У результаті аргументується включеність структури художнього твору і мистецтва в цілому в архітектоніку соціокультурної реальності. У цій структурі спостерігається «множинність норм»: мовних, тех-

нічних, практичних, норм естетичної традиції, етичних — тих «позахудожніх» норм, які, належачи до галузі мистецтва, переосмислюються в ньому і починають слугувати його цілям, стають іманентними силами.

Культура має подвійну дію, оскільки, з одного боку, вона функціонує як знакова система, як текст, а з іншого — вона сама ж рефлексує ув'язнений у цьому тексті зміст. Таким чином, при семіотичному підході культура розуміється як зовнішнє, знакове буття об'єктивно-ідеальних змістів і цінностей.

Водночас знаки виступають як абстракції (символи), що є в семантиці ключовим поняттям, містять узагальнені, сконденсовані, систематизовані дані про об'єкти. Однак символ як поняття варто відрізнити від знака, оскільки знак стає символом лише тоді, коли виражає загальнозначущу реакцію не на сам символічний об'єкт, а на визначене значення, яке можна зв'язати з цим предметом. Тому здебільшого знаки беруть участь у ролі «символів понять», що об'єктивують ідеї. Під символом розуміється художній образ, що втілює визначену ідею, або предмет, дія, що є умовними позначками якого-небудь образу, поняття, ідеї. Символічна мова є свого роду кодом, за допомогою якого суспільство виражає свою духовну культуру, причому настільки точно, немов це чуттєве сприйняття.

Символізація дає змогу закодувати твір культури, який сприймається через образне осягання, інтуїтивне розуміння, асоціативне мислення, естетичне переживання. Між символами різних народів існує певна споконвічна єдність, однаково значуща для всіх. Як зазначали П. Бергер і Т. Лукман, «Реальність повсякденного життя містить схеми типізації, на мові яких можливе розуміння інших і спілкування з ними» [3,55]. Так, майже в усіх культурах і мовах фундаментальні поняття «істина» і «віра» сходяться в лексико-семасіологічних універсалиях: ІСТИНА: «очищений вогнем», «один, єдиний», «стовп, кіл» («одиниця»), «вертикальна лінія» («одиниця»), «дерево» (символ Всесвіту), «сонце, місяць, світило»; ВІРА: «вогонь», «одна, єдина», «висота» («небосхил»), «дерево» («світлове дерево») [4, 61–75].

У класичних творах і художньому мисленні різних епох і народів виникають повторювані утворення і стійкі прийоми самовиразу, які можна фіксувати на різних рівнях. Сюди може бути належати образно-тематичний лад твору, повторюваний мотив або сам сюжет, що мають давнє походження, сягають корінням фольклору. Ще один рівень, на якому виявляються універсалії мистецтва, це постійно відроджувані в різні епохи подібні способи художнього мислення, що знаходять своє відображення в стійких типах композиції, способах використання художніх контрастів і ритмів, у різноманітних прийомах формотворення. Вивчення діючих у мистецтві універсалий дає змогу розкрити існування в художньому мисленні закономірностей, що не мають ні просторових,

ні тимчасових меж. Наприклад, символіка, якою наділяється природний світ, виявляється аналогічною в різних етнічних спільнотах. Приміром, хмари — завжди символ ворога, далеких сил, і, навпаки, усе пов'язане із сонячними образами уособлює позитивні сили.

Виходячи з досить універсальної форми уяви, на основі вивчення великої кількості пам'яток народної творчості можна скласти словник сюжетної і, ширше, символічної мови світової літератури. Н. Фрай пояснював таку можливість споконвічним зв'язком поетичних ритмів із природним циклом через синхронізацію організму з природними ритмами.

У будь-якому класичному творі можна знайти безліч символів і алегорій, що уособлюють різні співвідношення свідомого і несвідомого. Сюжетні образи цих творів можуть бути осмислені як символи чи навіть алегорія примирення зі своїм духовним світом через різні ступені взаємодії свідомого і несвідомого [7, 9–62].

Істотний внесок у розробку механізмів виникнення універсалій у мистецтві вніс К. Юнг своєю теорією архетипів. Юнг висунув припущення, що символіка є складовою частиною самої психіки і що несвідоме виробляє певні ідеї, що мають символічний характер і є основою всіх уявлень людини. Ці ідеї розглядаються ним не як змістовні, а як формальні елементи психіки, яким Юнг дає назву «архетипи», розуміючи під ними щось загальне та іманентно властиве всьому людському родові. Колективне несвідоме лежить в основі архетипів культури, які не можна описати, осмислити й адекватно відобразити в мовних формах.

Архетип у розумінні Юнга — основний, хоча і несвідомий спосіб передачі найбільш вартісного і важливого людського досвіду, що передається з покоління в покоління. Важливо, що Юнг розглядав усі образи несвідомого, які дримають і проявляються в людині, не алегорично, а символічно. Ці образи, на його думку, свідчать не про особливі особистісні стани, а відсилають до якихось істотних параметрів колективної психології. Виявляючи стійкі архетипи на прикладі художньої творчості, Юнг розглядає їх як результат глибоких комплексів, що існують усередині кожної людини.

Архетип є висхідним елементом, з якого формується живий розгорнутий цілісний міф, отже, архетип як символічний елемент у своїй основі є змістовним. Сам тип побудови архетипу, його композиційний каркас, співвідношення частин фабули мають не менш важливе значення. Архетип відрізняється прагненням з'єднати ті або інші стійкі образи, поняття в одну структуру.

Зазначені дослідницькі напрацювання в цьому плані стосуються семіотичного і структуралістського підходам. Оскільки продукти художньої діяльності виявляють взаємозв'язок елементів і символів, остільки всі їхні відносини мож-

на формалізувати, а все, що формалізуємо, може бути проаналізовано засобами логіки. Методологія структуралізму орієнтує на вивчення структури твору як динамічної системи, відносини між елементами якої рухливі, мінливі; тут йдеться про складні взаємозв'язки мови і мислення, знака й образу.

Одним з відгалужень структуралізму в мистецтвознавстві є наратологія. Вона є на сьогодні досить самостійною дисципліною зі своїми завданнями і можливостями вивчення текстів. Деякі сучасні дослідники вважають, що наратологія займає проміжне місце між структуралізмом і рецептивною естетикою [5, 74–79]. Яскраві представники наратології Р. Якобсон і Р. Бар доклали чимало зусиль, щоб у безлічі існуючих у світі розповідей відшукати єдину формально оповідну модель, структуру (граматику) розповіді, на основі якої кожна конкретна розповідь розглядалася б у термінах відхилень від цієї базової, глибинної структури.

Наратологія виділяє два універсальних і формалізованих моменти: спосіб подачі і розподілу оповідних подій; спосіб подачі формальної структури твору з точки зору прямого або непрямого діалогу письменника з читачем від першої, другої або третьої особи.

Наративна семіотика прагне не тільки ідентифікувати суб'єкти в межах оповідання і встановлювати зв'язки між ними, а й визначити природу, місце і роль кожного суб'єкта. Образ інтерпретується через опозиції між ним і дискурсами різних суб'єктів усередині оповідання про нього в цілому. Конкретні елементи зображення набувають у цій системі нового знакового статусу, наприклад, виникають знаки заперечення («сліпий» погляд старця), знаки причинного зв'язку (наляканий погляд Сусанни Рембрандта). Тим самим наративна семіотика працює саме з зображенням, на відміну від звичайних семіотичних аналізів відповідності між зображенням і словом.

Знакові системи є мовами культури, що несуть інформацію і зміст, яка нерідко виявляється багатоваріантною. У процесі культурно-історичної трансформації розвиток інтелектуальної діяльності викликав у суспільній свідомості необхідність створення мов «штучних» типів, усередині яких виділяються художні мови, що існують у межах визначеної семіотичної системи. Особливо важлива роль штучних мов у «необразотворчих формах мистецтва» — літературі, музиці, поезії, оскільки вони не створюють художній образ, що сприймається візуально. У художніх творах зосереджено синтетичний набір гносеологічних і аксіологічних моментів. У свою чергу, адекватне сприйняття художнього твору здійснюється лише завдяки «актові дешифрування», неможливому без знання тієї мови, яка його виражає.

Розуміння будь-якого твору припускає глибинне внутрішнє об'єднання логічного і естетичного. Логічно-вербальне мислення завжди орієнтувалося

на звукову мову. У процесі вдосконалювання людської свідомості відбувалося відокремлення і розвиток словесно-логічного аспекту мислення від синтетичних форм, а також йшов процес спеціалізації окремих видів чуттєвого. Проте синкретична цілісність духовного життя людини, що зберігається і понині, припускає використання мовних засобів не тільки у самостійних видах, а й у різноманітних синтезах. Будь-який твір художньої культури в межах семіотичного аналізу виступає як символічне втілення певних загальнозначущих духовних цінностей.

Семіотика не просто є певною академічною дисципліною, але репрезентує широкий спектр досліджень у літературі, мистецтві, антропології і «мас-медіа». У семіотиці існує дві традиції, що беруть свій початок від Ф. Соссюра і Ч. Пірса. Термін «семіологія» вказує на сосюрівську традицію, а термін «семіотика» — на традицію пірсівську, хоча сьогодні останній термін є більш прийнятним.

Усе може бути описане як мова: жести, вираз обличчя, кулінарне мистецтво. Існує конвенціональна семіотична термінологія: знак, код, означування, семіозис і т. д.

Семіотика Ч. Пірса — це складна система, створена насамперед для логіків. Однак його ідеї вплинули на розвиток семіотики в цілому. Пірс розглядав семіозис як постійний рух знака. Семіозис містить у собі дві однаково важливі частини: творення знаків та їх інтерпретацію. Семіотика Пірса може слугувати логічним підґрунтям для теорії мистецтва, орієнтованої на сприйняття.

Процес семіозису має три аспекти: доступний сприйняттю елемент, що заміщає об'єкт на знак, або репрезентант, ментальний образ цього об'єкта — інтерпретант і, нарешті, сам об'єкт, або референт. Наприклад, натюрморт, що зображує вазу з фруктами, окрім іншого є знаком, або репрезентантом. У глядачів, які його розглядають, цей натюрморт із чимось асоціюється. Це щось — ментальний образ — і є інтерпретантом. Інтерпретант із чимось співвідноситься, вказує на якийсь інший предмет. При цьому в кожного, хто сприймає, є свій предмет, з яким пов'язаний ментальний образ натюрморту: в одного — це реальні фрукти; в іншого — живопис; у третього — еквівалентна творові грошова сума і т. д.

Соссюр визначає лінгвістичний знак як нерозривну єдність того, що позначає, і того, що позначається, порівнюючи їх із двома сторонами одного аркуша паперу. Те, що позначає, це не річ (так, «собака» — це не той собака, якого вивчає зоологія), і те, що позначене, — не ряд звуків, що складають ім'я (звукоряд «собака», досліджуваний фонетикою і зареєстрований за допомогою електромагнітної стрічки). Те, що позначає, — це образ цього звукоряду, те, що позначене, — це як образ речі, що народжується у розумі і співвідноситься з іншими такими самими образами.

Щоб встановити інтерпретанту того чи іншого знака, потрібно позначити цей знак за допомогою іншого знака, інтерпретантою якого у свою чергу буде наступний знак і т. д. Так починається безперервний процес семіозису. Поняття створення змісту, що тут і виникає, передусім апелює до теоретиків «мас-медіа», що підкреслюють важливість активного процесу інтерпретації.

Три види знаків не є виключаючими — знак може бути іконічним, символічним й індексним або будь-якою комбінацією. Фільм може бути іконічним (звук і зображення), символічним (мова і титри) і індексним (під час розгляду ефекту того, що демонструється) знаком.

У кожному тексті знаки організовані в наповнені значенням системи відповідно до визначених конвенцій, на які семіотики вказують як на коди. Такі конвенції презентують соціальний вимір у семіотиці: код є безліччю «практик», знайомих користувачам медіума, що діє в широкому культурному контексті. Можна назвати деякі коди, які згадуються в контексті комунікативних досліджень.

Соціальні коди: вербальна мова (фонологічні, синтаксичні, лексичні, паралінгвістичні субкоди); тілесні коди (тілесний контакт, фізична орієнтація, зовнішність, вираз обличчя, жести, рух очей і т. п.); товарні коди (мода, одяг, автотомобілі); поведінкові коди (протоколи, ритуали, рольові ігри, ігри).

Текстуальні коди: мас-медіа коди, що містять коди фотографії, телебачення, кінематографа, радіо, газет і журналів — як технічні, так і конвенціональні; перцептуальні коди, наприклад коди зорового сприйняття.

Розуміння таких кодів, їх зв'язків і контексту, де вони прийнятні, є частиною того, щоб належати до якоїсь окремої культури. Культура в цілому може бути інтерпретована як певний тип «макро-коду», що полягає у певній кількості кодів, які звично використовує група індивідів для інтерпретації реальності.

Коди є не статичними, а динамічними системами, що змінюються з плином часу, будучи історично і соціокультурно зумовленими. Так, у кінематографі Голівуду білий капелюх кодифікувався на означення «гарного» ковбоя; згодом ця конвенцію було подолано.

Кінематограф і телебачення містять і звуковий, і візуальний коди: жанр, операторська робота, монтаж, маніпуляції з часом, висвітлення, колір, звук, графіка і наративний стиль. Сюди можна додати ще й авторський стиль, розрізнення кодів і суб-кодів. Синтагматичний вимір є відношенням комбінації між різними кодами і суб-кодами, парадигматичний вимір є, скажімо, вибір творцем фільму окремих суб-кодів усередині одного коду.

Деякі коди унікальні і використовуються лише специфічними засобами (медіумами), як, наприклад, затемнення в кіно і на ТВ, інші однаковою мірою використовуються різними медіумами, треті, такі як «мова тіла», взагалі не належать якомусь медіумові.

У. Еко запропонував десять фундаментальних кодів як інструментів створення образів: коди сприйняття, коди передачі, коди впізнання, тональні коди, іконічні коди, іконографічні коди, коди смаку і чутливості, риторичні коди, стилістичні коди і коди несвідомого [10].

Семіотичний підхід, у якому культура розглядається як надскладна система і неспадкова пам'ять людства, дав змогу розглядати картину світу як з точки зору первинних моделюючих систем (мова), так і з точки зору вторинних моделюючих систем (мистецтво, релігія та ін.), а також виділити в загальній картині світу її різновиду — наукову, філософську, мовну і т. д.

Взаємовідношення між естетикою і семіотикою пройшли періоди притягання і відштовхування. Семіотика розвивалася здебільшого зусиллями логіків і лінгвістів, наближаючись до «точних» наук. Ч. Морріс навіть висунув ідею розглядати естетику як частину семіотики, у якій він бачив шлях до інтеграції природних і гуманітарних наук.

Сьогодні існує кілька прийнятних підходів до опису естетичного, феномена мистецтва в семіотичних термінах. Їхні відмінності залежать не стільки від різниці застосовуваних ними версій теорії знаків (Ч. Пірса, Ф. де Соссюра й ін.), скільки від розбіжності способів використання семіотичних понять у художніх творах. У ранніх досвідах семіотичного осмислення мистецтва дослідників цікавило зазвичай принципове використання цих понять в естетиці і мистецтвознавстві. Констатація комунікативних і репрезентативних функцій у художніх творах дала змогу говорити про них як про особливі «художні» або «естетичні» знаки.

Але не можна не відзначити, що художній твір, інтерпретований як окремий знак, небагато дає для розуміння його внутрішньої структури. Зокрема, об'єднання творів живопису, графіки, скульптури, разом з будь-якими іншими зображеннями в одну категорію «іконічного знака», ще ніяк не пояснює, як ці зображення побудовані і чим вони відрізняються один від одного.

Більш далекоюсяжним бачиться погляд на твір мистецтва не як на автономний знак, а як на складний, впорядкований зі знаків якоїсь мови текст. Семіотика мистецтва при цьому наближається до семіотичних досліджень художників і мистецтвознавців, які проводили паралелі між виражальними засобами мистецтва і мовою. Стандартні лексичні одиниці і граматичні конструкції не заважають появі мистецтва слова, а навпаки, є його умовою. Поезія не відкидає готові знаки мови і не створює абсолютно нові, але організує засоби повсякденної мови особливим чином і з цієї організації висновує нові змісти. Точно так само й просторові мистецтва правомірно розглядати як результат мистецького використання певних невербальних кодів, що діють і за межами художньої сфери.

За такого розуміння семіотики мистецтва вже немає потреби у пошукові особливих «естетичних знаків» або «художніх мов». Виявляються семіотичні системи, які беруть участь в організації художніх текстів у різних видах мистецтва, у різні історичні періоди і тих особливостей, з якими пов'язане використання цих систем у кожному конкретному випадку. При цьому чітко виявляється розбіжність між дослідженням внутрішньої організації використовуваних семіотичних систем і того, як вони застосовуються для створення художнього ефекту. Зокрема, мистецтва розкриваються з іншої точки зору як сфери використання комплексів кодів, які не збігаються один з одним, історично мінливі за своїм складом, внутрішньою організацією і зовнішніми відносинами з іншими семіотичними системами.

У цьому випадку особливістю мистецтва виявляється не те, що воно створює свої специфічні «художні» знаки або свою автономну мову, а навпаки, те, що воно втягує у свою сферу різні мови культури і природних кодів, відкидаючи їхні семіотичні засоби. Історія осмислення художніх творів у різні історичні періоди може бути зрозумілою як історія збігів і розбіжностей просторових кодів, використовуваних художниками, з одного боку, і глядачами — з іншого. Відповідно до того, як змінюються форми бачення і візуального мислення у художників, піддаються історичним змінам і способи осмислення створених ними творів на іншому полюсі художньої культури — у свідомості глядачів.

Резюмуючи, слід зазначити, що саме по собі визнання розбіжності логічного, етичного і естетичного відношення людини до світу не викликає заперечень, однак воно спричинює те, що ми змушені редукувати їх один до одного. Основою редукції виступає емпіричний або теоретичний базис, якого вимагає ідеал наукової об'єктивності і тому зазвичай в естетиці панує або утилітаризм, або формалізм. Естетика постає як сфера цілісного осмислення людиною свого буття в єдності раціонального й емоційного ставлення до світу, що виявляється у взаємозалежних формах матеріальної і духовної культури.

Символічна інтерпретація, на нашу думку, покладена в основу всіх інших інтерпретацій і є найкращим доказом культурної зумовленості традиції та стилю. Символічність зображення становить найбільш складний і важко вловимий тип умовності. Багато мистецтвознавчих робіт спеціально спрямовані на те, щоб прояснити систему конвенцій мистецтва того або іншого періоду, показати несталість конвенційності. Власне кажучи, це аналіз символічного коду. Семіотичний підхід важливий для історії культури і мистецтва, оскільки висуває питання сприйняття і розуміння мистецтва в соціумі поза сферою авторського задуму, дає змогу пояснити, чому якісь елементи твору, що зображують реальність, виявляються особливо переконливими.

1. *Hjelmslev L.* La categorie des cas: Etude de grammaire generale //Acta Jutlandica. 1935.(1). VII; 1937 (2). IX.
2. *Бенвенист Э.* Общая лингвистка. — М., 1974.
3. *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. — М., 1995.
4. *Галушко В. Г., Дайнович Н. Н.* «Вера» и «истина»: сравнительный аспект //Контрастивные лингвистические проблемы (Kontrastivas linguistikas problemas). — Даугавпилс, 2004.
5. *Ильин И. П.* Нарратология//Современное зарубежное литературоведение. —М., 1996.
6. *Кассирер Э.* Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. — М., 1988.
7. *Мелетинский Э. М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов//Мировое древо (Москва). — 1993. — № 2.
8. *Тасалов В.* Об эстетическом освоении действительности // Эстетическое: Сб. научн. материалов. — Л., 1964.
9. *Щедрина Г. К.* Эстетическое: сорок лет спустя // Этическое и эстетическое сорок лет спустя: Материалы научной конференции. — СПб., 2000.
10. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — СПб., 1998.