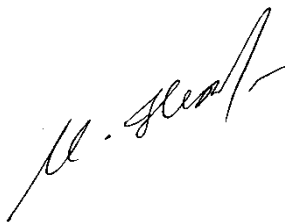


На правах рукописи



НЕХАЕВА Ираида Николаевна

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
СОВРЕМЕННЫХ НАУК ОБ ИСКУССТВЕ
В КОНТЕКСТЕ «ПРАГМАТИЧЕСКОГО ПОВОРОТА»**

**Специальность: 09.00.01 – онтология и теория познания
(философские науки)**

**АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
доктора философских наук**

**Тюмень
2015**

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Омский государственный технический университет».

Научный консультант: **Халин Сергей Михайлович**
доктор философских наук, профессор

Официальные оппоненты: **Ельчанинов Валентин Александрович**
доктор философских наук, профессор,
ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный
университет», профессор кафедры социальной
философии, онтологии и теории познания

Лазутина Татьяна Владимировна
доктор философских наук, доцент,
ФГБОУ ВПО «Тюменский государственный
нефтегазовый университет», профессор кафедры
гуманитарных наук

Счастливецва Елена Анатольевна
доктор философских наук, доцент,
ФГБОУ ВПО «Вятский государственный
гуманитарный университет», доцент кафедры
философии и социологии


Ведущая организация: **ФГБОУ ВПО «Национальный
исследовательский Томский государственный
университет»**

Защита диссертации состоится 25 ноября 2015 г. в 9-00 на заседании диссертационного совета Д.212.274.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук, созданного на базе ФГБОУ ВПО «Тюменский государственный университет» (625003, Тюмень, ул. Республики 9, ауд. 211).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Тюменского государственного университета <http://d21227402.utmn.ru/defenses>.

Автореферат разослан «___» _____ 2015 г.

*Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат философских наук, доцент*

 *А.И. Павловский*

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Сфера искусства все чаще заявляет о себе в качестве источника, способного становиться областью оптимальных возможностей для получения другими, контактирующими с ней научными дисциплинами, необычных спецификаций, позволяя им тем самым расширять собственную возможность восприятия мира *особым образом*. При этом связь с миром устанавливается путем активизации *практической* составляющей процедуры мышления, в противовес традиционно принятой познавательной-теоретической интенции, акцентирующей содержательные, формальные, контекстуальные, структуро- и системообразующие (языковые) аспекты. Соответственно, преодоление феномена *познавательности* осуществляется непосредственно через активизацию *выразительной* способности, стимулирующей переход от *языковой* директивы (дискурсивный образ мышления) к *опыту* (прагматический, или недискурсивный, образ мысли), путем максимального приближения и освоения *постигающего* действия и при участии *терапевтической* проработки со стороны *аналитической философии*, обеспечивающей мягкость отхода от периода «лингвистического поворота», с целью свершения «прагматического поворота», готовности к которому со стороны сообщества исследователей назревает, начиная с 80-х годов XX века.

Современный этап приобщения сферы искусства к науке прежде всего характеризуется актуальностью поиска методологической и терминологической ситуации разрыва с ранее установленными в качестве основополагающих для научного статуса познавательными ориентирами, раскрывающей при этом принципиально иные *пути теоретизации*, одним из которых, в частности, является *социологическая линия гибридации*, намечающая саму возможность прочтения сферы искусства именно с позиции насыщения и расширения данного теоретического уровня практическими (объяснительными) интенциями. Совершенно очевидно, что ни *искусствознание*, ни *музыкознание*, ни в силу строгого следования собственным этимологическим проекциям, всякий раз организуясь на стабильное использование познавательного механизма и в безудержном стремлении извлечь «знания» непосредственно из *художественного действия*, не только не справились с ситуацией установления и адаптации практической художественной линии в теоретических границах, но, в том числе, не учли той позитивной специфики, которую искусство (взятое в качестве теоретической проекции, или своеобразного «отпечатка» художественного действия) способно привнести со своей стороны в научное поле. Такое положение дел, в конечном счете, спровоцировало актуализацию так называемой «гибридации ролей» (термин Дж. Бен-Дэвида и Р. Коллинза), а вместе с ней и вовлеченность социологического мотива в процедуру научной адаптации/дефинирования искусства. Освобождение таких художественных срезов, какими являются музыка, живопись, архитектура, скульптура, от языковых «оков», в итоге потребовало применить к области искусства процедуру ее размежевания с самим художественным действием как чистым продуктом творчества, тем самым ознаменовывая присутствие еще одной линии теоретизации – *критической*.

В результате, художественное действие оказалось собственностью совершенно иной сферы, а именно – опыта (художественной практики); соответственно, сфера искусства, наделенная в теоретическом поле языковыми привилегиями, приняла на себя роль *опыта языка*, расширяя при этом свою привилегированность в том числе и на область *истории* как своего рода языковую вариативность, поскольку, как известно, искусство обычно представляется именно в теоретическом образе «истории искусства». Вследствие этого вся поведенческая стратегия искусства теперь должна строго коррелировать с языковой структурой, принимая атаку рортиевой языковой «вездесущности» на себя и освобождая тем самым «дыхание» мысли от избытка строгой рациональности, до сих пор жестко удерживающей мысль в границах целесообразности подведения всего существующего под абстракции и, в конечном счете, фундирующей область того, что можно было бы назвать «абстрактной теорией и историей идей».

Степень разработанности темы исследования. В целях удобства, а также с учетом *комплексного* характера решаемой в диссертационном исследовании проблемы, включающей в себя в качестве составляющих элементы философии искусства, эстетики, эпистемологии, семиотики, лингвистики, музыкознания, социологии искусства, искусствознания, знаточества, истории искусства и критики искусства, ретроспективный обзор исследовательских позиций, затрагивающих вопросы природы искусства, представлен согласно следующим тематическим полям: *социорациональная природа искусства* (1), *искусство и языковые практики* (2), *структура истории и искусство* (3), *эпистемология искусства* (4), *движение и формы не-дискурса* (5), *опыт и структуры искусства* (6), *постижение и художественное действие* (7), *выразительность и недискурсивное действие* (8), *телесность и тонкая материальность* (9).

В качестве *основной проблемы*, устанавливающей ситуацию «глубокого затруднения» (термин Р. Коллинза), в данном исследовании рассматривается вопрос о *научном статусе Kunstwissenschaften*¹, непосредственно связанный с обретением отраслью «наук об искусстве» *дисциплинарной независимости*, обусловленной проявлением обстоятельств, с одной стороны, противостоящих поглощению областью гуманитарных наук всей сферы наук об искусстве, в противном случае, это неизбежно ведет к потере возможности различения не только многообразных спецификаций художественных срезов искусства (музыки, живописи, скульптуры, архитектуры, кино и т. д.), но и производства их высоконаучного/строгого и плодотворного анализа (*не связанного с чисто филологическими/лингвистическими средствами обработки*); с другой стороны, вступающих в конфликт с дозволением, имеющим место в гуманитарных науках, а именно быть «не обязательно "научными"»² (Х.-У. Гумбрехт), в отношении *Kunstwissenschaften* играющим роль

¹ Данное понятие является своеобразным *зонтичным термином*, объединяющим философию искусства, эстетику, эпистемологию, семиотику, лингвистику, социологию искусства, искусствознание, музыкознание, историю искусства, знаточество, киноведение, критику искусства в единое *поле – Kunstwissenschaften*.

² См.: Гумбрехт Х.-У. Ледяные объятия «научности», или Почему гуманитарным наукам предпочтительнее быть «Humanities and Arts» // Новое литературное обозрение. 2006. № 81 (режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/81/gu1.html>).

провокации, поскольку в *таких* условиях обретение научной самостоятельности данной областью стремительно сводится к нулю. Вместе с тем, особую ценность для области *Kunstwissenschaften* имеет установление так называемого метода *рискованного мышления* (термин Х.-У. Гумбрехта), скорее характерного для ненаучной атмосферы, что заставило автора рассматривать вопрос о преодолении возникшего противоречия посредством обращения к нормативным научным позициям (М. Вебер, К. Поппер, Т. Кун, Дж. Агасси), применение которых к области *Kunstwissenschaften* способствовало выходу на уровень *парадигмального* развития данной области, наличие которого (начиная с середины XIX века) свидетельствовало о прохождении областью искусствознания следующих парадигмальных фаз: *первой* («формалистской» – середина XIX века), *второй* («исторической» – конец XIX – начало XX века), *третьей* («семиотической» – середина XX века) и *четвертой* («концептуальной» – конец XX века). Таким образом, анализ нормативного пути развития сферы искусствознания приводит автора к выводу, что основной рациональной целью, оправдывающей научный статус данной сферы, но уже в более широком и вместе с тем наиболее строгом ее проявлении, является *преодоление парадигмальности* посредством *удерживания мысленной интенции относительно искусства в границах рискованного мышления*, единственно способного противостоять принятию в поле искусствознания устойчивой тенденции к шаблонному мышлению (методологии), ведущей к парадигмальной оформленности, оборачивающейся для данного поля гибелью искусства в языковой «пучине».

Следует отметить, что центральной осью, организующей данное исследование, является линия проблематизации, с одной стороны, связанная с *проблемой метода*, фундирующей методологический ряд проблематики, непосредственно связанный с определением научного статуса искусствознания и обретением им дисциплинарной независимости. Это, в частности, заставило автора обратиться к истории *ГАХНа* (*Государственной Академии Художественных наук*, образованной в 1921 году и объединившей ученых, философов и художников с целью создания *новой науки об искусстве*, способной не только собрать воедино все имеющиеся в наличии искусствоведческие дисциплины, но главным образом установить взаимосвязь «философии, исторических наук о культуре, естественных наук о человеке и социальных наук с целью "всестороннего изучения искусства"»³), все свои усилия направляющей на поиск *нового типа гуманитарного знания*, что явилось для автора основанием для обращения к воззрениям последователей данной традиции: Р. Грюбелю, Н. Плотникову, М.К. Гидини, Н. Подземской, И. Чубарову, А. Дмитриеву, Б. Обермайр, М. Вендитти, А. Хенниг, В. Махлину, А. Хаардту. Особо следует отметить роль, которую в становлении авторского замысла сыграли работы Г.Г. Шпета (возглавившего в середине 20-х годов ГАХН), в частности, указывающего на огромное значение, которое имеет объединённое усилие философов, историков и социологов в деле постановки научной работы в области искусствознания.

³ Подробнее см.: *Плотников Н.С., Подземская Н., Чубаров И.М.* Предисловие // *Философия и науки об искусстве. ГАХН в истории европейского эстетического сознания. Логос. 2010. № 2 (75).* – С. 6.

С другой стороны, линия проблематизации данного исследования связана с природой такого феномена, как искусство, представляющего собой языковое «место», осуществляющее *соединение теоретического и практического* так, что возможность их мысленного совмещения именно в поле искусства приводит к стабилизации *категориального «моста»* исключительно средствами *социальной адаптации*, предоставляющей ряд не столько отдельно взятых терминов, сколько сообразных природе искусства *языковых практик*. Рецепция идей таких исследователей, как Э. Ганслик, А. Варбург, А. Гильдебранд, К. Фидлер (*C. Fiedler*), А. Ригль (*A. Riegl*), А. Шмарзов, Л. Келлен, П. Франкль, В. Воррингер, Г. Вёльфлин, М. Дворжак, А. Хаузер (*A. Hauser*), Д. Лукач, Р. Дж. Коллингвуд, Э. Панофски (*E. Panofsky*), Г. Кашниц, К.-В.-Ф. Зольгер, Г. Зедльмайр, Т. Адорно, Г. Земпер, Э. Гомбрих (*E.H. Gombrich*), А.Я. Зись, Т. Митчелл (*W.J.T. Mitchell*), Н. Брайсон, Г. Поллок, Д. Прециози (*D. Preziosi*), П. Зифф (*P. Ziff*), М. Лифшиц, Б. Висс, К. Мокси, С. Бенн, М. Соколов, потребовала принятия особого *угла зрения* при формировании собственной авторской позиции, намечающей спектр философских, искусствоведческих и социологических перспектив в сфере изучения искусства.

1. Положение, которое в настоящее время занимает искусствознание в поле современной науки, потребовало от автора принятия строго *критической* позиции, обусловленной недооценкой самим искусствознанием природы собственного поля, являющейся исключительно *синтетической* (коллизия синтеза языка и опыта), а поэтому и *социологической* уже в силу того, что язык, прежде всего, есть *социальная практика*, – что потребовало от автора пристального внимания и изучения идей представителей следующих социологических направлений: рефлексивной социологии – П. Бурдьё, Л. Тевено; эдинбургской школы социологии знания – Д. Блур, Б. Барнс; йельской школы социологии, представленной культуросоциологическим направлением – Дж. Александер, Ф. Смит, Р. Айерман; аномальной социологии – М. Куш; культурной антропологии – М. Дуглас, К. Гирц; феноменологической социологией – А. Щютц, А. Гурвич, П. Бергер, Т. Лукман; символическим интеракционизмом – Дж.Г. Мид, Ч.Х. Кули, Г. Блумер, И. Гофман, Р. Коллинз; структурно-функциональной социологией – Т. Парсонс, Дж. Тёрнер; симметричной атропологией – Б. Латур; этнометодологией – Г. Гарфинкель, Р. Гилберт (*R. Hilbert*), а также ряда исследователей, рассматривающих методологические основания этнометодологических идей – Л.Г. Ионин, И.В. Давыдова, А.П. Огурцов.

Существенное влияние на формирование авторского взгляда в аспекте, связанном с *критикой и анализом искусствоведческой деятельности*, – повлекшем за собой различие, с одной стороны, *социализации*, как действия, «паразитирующего» на процессах социорациональности посредством проставления чрезмерных акцентов на познавательной интенционированности языкового «мотива», а с другой стороны – *социоморфоза*, придающего позитивную направленность процессам естественного движения идей, вычерпывающим специфику подобного рода «движения» из обращения непосредственно к самой практической деятельности, тем самым ограждая поле искусства от попыток реализации объяснительных процедур эквивокальным образом, – оказали идеи, изложенные в работах таких исследователей, как К. Маркс, Э. Дюркгейм, М. Мосс, Ф. де Куланж, П. Уинч, М. Дуглас (*M. Douglas*), П. Бурдьё, В.В. Волков,

О.В. Хархордин; идеи отечественных исследователей – Б. Асафьева, М.Г. Арановского, М.Ш. Бонфельда, В. Холоповой, Е.В. Назайкинского, Б.А. Успенского, А. Кудряшова, В.И. Мартынова, В.П. Шестакова, В. Носиной, Н.С. Гуляницкой, М.Н. Щербинина подверглись острой критике со стороны автора настоящего исследования.

Авторское требование максимальной языковой нейтрализации при обращении к искусству непосредственно связано со стремлением идентифицировать такой *стиль научного мышления* в «науках об искусстве» (*Kunstwissenschaften*), который методологически связан с *эмпиризмом*, что позволяет безболезненно осуществлять естественную процедуру снятия языковой тотальности посредством ее социального нивелирования, т.е. сведения языковой роли исключительно к удобству и экономии передачи информации в социальной среде; это послужило основанием для обращения к *музыкально-социологическим* исследованиям К. Блаукопфа, а также к тем теоретикам искусства – И.Ф. Гербарту, Б. Больцано, Ф. Ноэ, Ф. Нёмечку, Ф. Экнеру, Ф. Венеру, Э. Ланнуа, Э. Бенеке, Э. Ганслику, Р. Циммерману, К. Штумпфу, Г. Адлеру, Э. Кульке, М. Буркхарду, Р. Валлашеку, Э. Дечейю, Д.И. Баху, – воззрения которых оказались наиболее близкими основным положениям австро-богемской социологии искусства.

2. При решении ключевых *методологических* вопросов, связанных с ревизией искусствоведческого подхода, прежде всего, следует исходить из того, что, поскольку отношение к полю искусства необходимо выстраиваются средствами *языка*, то, соответственно, пространство искусства, фундируя некую языковую ситуацию, способно прояснять четкость своих границ, лишь вскрывая определенность собственного языкового положения и статуса. Это повлекло за собой поиск адекватных способов *отстранения* от того, чтобы с одной стороны, поле художественного действия, а с другой – аналитическая призма (т.е. язык), сквозь которую данное поле проходит с целью усвоения и понимания, не оказались бы отождествлёнными, в противном случае, само художественное действие, в результате как предмет непосредственного аналитического воздействия, будет безвозвратно потерян, поскольку «разговор напрямую» есть «разговор о языке», который мгновенно становится лишь *еще одним* «филологическим исследованием». В связи с этим неудивительно, что именно филология была и остается своего рода «куратором» искусства (М. Эспань). Иными словами, с целью достижения *Kunstwissenschaften* дисциплинарной независимости возникает необходимость принципиального различения художественного действия и языка, что подвигает автора к принятию *метатеоретической позиции* как основной методологической перспективы, *всякий раз* *должной устанавливаться в процедуре обращения к любому срезу искусства*. Для реализации данной перспективы потребовалось привлечение исследований А. Баумгартена, П. Бурдьё, Дж. Ритцера, С.М. Халина, Т.И. Ойзермана.

В *терапевтических* целях возникла необходимость обращения к концепциям *аналитической философии*, представленным в двух ее основных направлениях: во-первых, англо-саксонской линией – и здесь следует указать таких ее представителей, как А.Н. Уайтхед, Дж.Э. Мур (*J.E. Moore*), Б. Рассел, Л. Витгенштейн, Ф.П. Рамсей (*F.P. Ramsey*), Н. Малкольм (*N. Malcolm*), М. Даммит (*M. Dummett*), У.В.О. Куайн (*W.V.O. Quine*), Д. Дэвидсон (*D. Davidson*), Н. Гудмена,

Г. Бэйкер (*G.P. Baker*), П. Хакер (*P.M.S. Hacker*), Дж. Сёрль, а также исследования, ориентированные на анализ обыденного языка и философии сознания – Дж. Остина, Г. Райла, Д. Деннета, П. Стросона (*P.F. Strawson*), Т. Нагеля; во-вторых, теоретики континентальной линии логического позитивизма – Б. Больцано, Г. Фреге, Р. Карнапа, К. Гемпеля, включая представителей львовско-варшавской школы – К. Твардовского, Т. Котарбиньского, А. Тарского. Кроме того, следует упомянуть еще одно влиятельное течение в континентальной философии языка – *Sprachkritik*: Ф. Маутнера, Ф. Ницше, К.Л. Рейнгольда, О.Ф. Группе, К. Германна, Г. Гербера, Ф.М. Мюллера, Г. Рунце, а также современных исследователей данного направления в области «критики языка» – А.А. Лаврову, М.Е. Соболеву; особый интерес также вызвали идеи прагматистски ориентированной философии языка и семиотики – Ч.С. Пирса, У. Джеймса, К.-О. Апеля. Наряду с идеями философии языка, активно использовались концепции представителей теоретической лингвистики – Г. Пауля, Г. Острофа, К. Бругмана, Ф. де Соссюра, Н.С. Трубецкого, Г. Гийома, Л. Ельмслёва, О. Есперсена, Э. Бенвениста, Р. Харриса (*J.F. Harris*), М. Джуса (*M. Joes*), Дж. Лакоффа (*R. Lakoff*), Ч. Морриса, Н. Хомского, М. Бейкера, С. Кацнельсона, В.А. Звегенцева, Е.А. Реферовской. Идеи представителей структуралистской и постструктуралистской позиции – Ж. Женетт, Ю. Кристевой, К. Леви-Строса – в их проекции на основную идею предоставили возможность сохранения критической стабильности авторского взгляда на взаимосвязь опыта и языка в поле *Kunswissenschaften*.

Следует также акцентировать влияние, оказанное на авторскую точку зрения со стороны американской «волны» аналитической философии и особенно ее критической составляющей, представленной гносеологической позицией («внутренним реализмом» и «функционализмом») Х. Патнэма (*H. Putnam*); в рамках постаналитической философии – постмодернистским вариантом прагматизма Р. Рорти (*R. Rorty*); логической семантикой, эпистемологией и философией языка С.А. Крипке, – особенно, что касается предложенной им «скептической интерпретации» витгенштейновского рассуждения о «следовании правилу», имеющего свое продолжение и разрешение в радикальной критике идеи персонального/индивидуального языка.

В свою очередь, установка автора на придание особого статуса социальной природе языка, связанной с общественными обычаями и *ритуализированной* практикой, обязала обратиться к исследованиям таких социологов, как Э. Дюркгейм, М. Мосс, В. Тэрнер, И. Гофман, Р. Жирар, А.Ю. Антоновский, исследовательские находки которых помогли не только внедрить, но и оптимальным образом адаптировать мысль о том, что разговор об искусстве, являясь своего рода языковым действием, должен развиваться посредством вовлечения в поле искусства социальных механизмов, аккумулирующих демонстративную способность искусства, заставляя ее выступать в качестве своеобразной сферы социального уровня абстракции художественного действия.

Необходимость усиления именно критической составляющей авторской позиции потребовала обращения к линии, представленной философской герменевтикой и, в частности, к таким ее представителям, как Ф. Шлейермахер, В. Дильтей,

Х.-Г. Гадамер, Р. Ингарден, Э. Бетти, М. Хайдеггер, Э. Тисельтон – работы которых

оказали существенное влияние на представление о диалогической (вопросно-ответной) структуре процедур понимания, прояснение которой явилось основанием для аргументации, направленной против традиционно принятого в искусствоведческой среде обыденного контекста сущности понимающего действия, в конечном счете сводя его к попытке интерпретатора/искусствоведа переместиться в «горизонт» автора путем активной спекуляции на образно-символической составляющей языка.

Особо следует подчеркнуть значение для данного исследования идей *трансцендентализма*, изложенных в трудах Г.В.Ф. Гегеля, А. Шопенгауэра, И. Канта, Ф.В.Й. Шеллинга и И.Г. Фихте, Ж. Ипполита и выступающих в роли источника, питающего посттерапевтическую аналитическую деятельность, закладывая тем самым фундамент для утверждения именно *аналитической* интенции в области искусства с целью вытеснения и окончательной элиминации описательного метода, что, в дальнейшем, позволит проецировать, в частности, кантовский вариант «эстетики суждения» на поле искусства в рамках своеобразного «руководства к практическому применению» социорационального подхода к сфере искусства.

3. Кроме того, целесообразно подчеркнуть необходимость принятия принципиально критической позиции в отношении традиционного *историцистского* подхода, захватившего всю область истории искусства и узурпировавшего право ее методологического оформления. Подведение истории к границам собственной абстрактности, куда ее заточил историцизм, с целью прорыва абстрактно-исторической блокады, и выхода истории на уровень языковой опытности, в контексте авторской позиции осуществляется, во-первых, силами неогегельянской ветки толкования истории, ярким представителем которой является Б. Кроче, а, во-вторых, – под влиянием аналитического направления *Sprachkritik*, к которой следует отнести воззрения Ф. Анкерсмита (*F. Ankersmit*), – и в особенности то, что касается процесса выявления специфики состояния «возвышенного исторического опыта», развивающего идею бегства «прочь от языка, в сторону опыта». В этом смысле акцент пришелся также на область *методологии истории*, в частности, на работы Ф. Броделя, У. Дрея, П. Ласлетта, Ф.Е. Мэнюеля, Э. Нагеля, Э. Питца, Ф. Фюре, Э.Дж. Хобсбоум, Т. Шидера. Вместе с тем, значительное влияние на данное исследование оказали идеи А. Данто (*A.C. Danto*), реализующие угол зрения аналитической философии на историю, а также идеи Х. Уайта (*H. White*) и Х. Кёллнера (*H. Kellner*), заложенные ими в основу своих логико-лингвистических программ – тропологий, отчетливо демонстрирующих языковой статус и характер исторической формы мышления в целом.

Следует подчеркнуть особую роль такого отдела исторической дисциплины как *история понятий*, позволившей автору решить топологическую проблему искусства как опытной языковой сферы, в границах которой обновление истории идей должно находиться в тесном взаимодействии, с одной стороны, с философией языка Дж. Л. Остина и Дж. Сёрля, связывающих любые языковые проявления с историческим действием, а с другой стороны – с теоретической конструкцией Р. Козеллека, предоставляющей истории понятий методическую самостоятельность в рамках социально-исторического исследования, а также с историей смысловых конструкций Р. Циллы и Л. Даннеберга, с историей дискурса Ж. Гийому и

М. Бивира, и, наконец, с теоретическими выкладками по исследованию метода и структуры истории понятий Х.Э. Бёдекера, У. Риккена и Г. Риккерта. Примером аутентичности взгляда на искусство как на область «истории понятий», в частности, стали идеи В. Татаркевича, воссоздающего историю искусства как «историю шести понятий». В вопросе осуществления теоретического прорыва к опыту языка отдельное внимание уделено номиналистической позиции П. Вена, а также роли языка в истории культуры – В. Беньямин, Й. Хёйзинга.

4. При анализе проблем, – возникающих из первоначального обретения полем искусства в качестве генеральной линии своего развития именно эпистемологической/познавательной направленности, а также для критики данной установки, как полностью дезориентировавшей взгляды современных концепций на искусство, – естественным образом ориентированном на специфику природы самого искусства, а не его эпистемического двойника (то есть языка), способного фабриковать лишь продукты формального анализа, потребовалось обратиться к таким исследователям, как Платон, Аристотель, Демокрит, Аниций Бозций Северин, Фома Аквинский, Бозций Дакийский, Иоанн Дунс Скот, У. Оккам, Р. Гроссетест, Р. Декарт, Дж. Локк, Ф. Бэкон, Г.В. Лейбниц, Д. Юм, Хр. Вольф, Г.Э. Лессинг, А. Баумгартен, И. Кант, А. Тренделенбург, И.Г. Фихте, Ф.В.Й. Шеллинг, Г.В.Ф. Гегель, Э.Б. Кондильяк, И.И. Винкельман, И.Г. Гердер, И.Г. Гаманн, А.В. Шлегель, В. фон Гумбольдт, В. Дильтей, Г. Коген, П. Наторп, Э. Кассирер, Ф. Brentano, А. Майнонг, Ф. Брэдли, Б. Кроче, Э. Гуссерль, Г. Ланц, М. Хайдеггер, Х.-Г. Гадамер, Ч.Х. Кули, А. Бергсон, Э. Жильсон, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти, М. Фуко, Ф.Г. Юнгер, Ж. Лакан, Ю. Хабермас, Ж.-Ф. Лиотар, Дж. Бен-Дэвид, Р. Коллинз, С.Л. Франк, Б.А. Фохт, Г.Г. Шпет, С. Лангер, Б.В. Яковенко, А.Ф. Лосев, М. Бахтин, А. Раппапорт, Я.А. Слинин, М.Д. Купарашвили.

При этом особо следует выделить *линию французских исследователей искусства*, явно демонстрирующих в своих работах намекающийся поворот, с одной стороны, к возведению социологического каркаса в поле искусства, что отчетливо прослеживается в идеях П. Франкастеля, а с другой стороны – к максимальному усилению тенденции «прочь от теории в сторону практики», ясно очерчиваемой работами Ж. Диди-Юбермана, Ю. Дамиша, Ж. Рансьера.

К тому же, теоретические устремления эстетики, направленные на установление дефиниционных свойств искусства, заставили автора обратиться к *философии искусства*, в частности, к антиэссенциалистской позиции таких исследователей, как М. Вейц, Д. Паркер (D. Parker), П. Зифф (P. Ziff), В. Кенник, М. Мандельбаум, к позиции эстетического перцептуализма – М. Бердсли (M. Beardsley), Дж. Фишера (J. Fisher), К. Корсмейер, Г. Сирсилло, а также институциональной теории искусства – Дж. Дики (G. Dickie), Т. Коэна, М. Итона, Т. Бинкли.

Акцентирование роли *постантиэссенциалистских* воззрений Бенджамина Тильмена (B. Tilghman), служащих цели удержания в плоскости *Kunstwissenschaften* ситуации строгой дифференциации в различении опытной и языковой сред, позволило автору (не впадая в крайнюю степень нигилизма в целом относительно теоретического взгляда на искусство, характерную для позиции Б. Тильмена, отрицающего саму форму философской теории искусства, какой бы направленности она ни была) позаимствовать два основных мотива/повода теоретического

обращения к искусству: познавательного мотива и практического (различительного) мотива, санкционирующих выбор тех *вещей*, которые являются (или не являются) произведениями искусства, тем самым, способствуя выработке принципов их интерпретации и оценки.

5. В качестве необходимой теоретической основы для корректного разворачивания авторской позиции потребовалось введение категории «*движение*», осуществляющей контроль над фоном рациональности не в языковой, а именно в его практической составляющей – *теоретической подвижности*; это позволяет удерживать весь ход размышлений в требуемом для него равновесии и симметрии, улавливая взаимозависимые и переходные моменты в области стыковки фундирующих исследовательскую основу онтолого-гносеологических/социологических/исторических/лингво-философских штудий. Существенную помощь в поддержании и сохранении строгого и стройного характера для концептуализации авторской идеи оказали работы таких философов, как Анаксагор, Аристотель, Т. Гоббс, Дж. Беркли, А. Тренделенбург. Вместе с тем, особо следует выделить интуитивистскую позицию А. Бергсона, оказавшую существенное влияние на формирование авторского отношения к «образу» как языковому феномену, согласующему язык и реальность так, что язык, в конечном счете, и становится самой «реальностью».

Кроме того, выявление состояний не-дискурса в языке потребовало особого внимания к *феминистским* исследованиям и, в частности, к концепции «женского письма», что обязало автора обратиться к таким исследователям гендерной проблематики, как А. Колодни (*A. Kolodny*), Э. Сиксу, Л. Иригарэ (*L. Irigaray*), Р. Водак, А. Дворкин (*A. Dworkin*), Р. Брайдогги (*R. Braidotti*), Д. Спендер, Р. Лакофф (*R. Lakoff*), Д. Таннен, А.В. Кирилина, Д. Е. Смит, Г. Рубин (*G. Rubin*), Р. Коннелл, М. Хеллингер (*M. Hellinger*), А. Пауэлс (*A. Pauwels*), Э. Гросс (*E. Grosz*), Т. Мой (*T. Moi*), Э. Вилсон (*E. Wilson*), Дж. Дуглас (*J. Douglas*), Н. Чодороу (*N. Chodorow*), а также «этики чтения» А. Жарден, «фривольного чтения» Э. Берг, чтения как «транс-позиции» К. Стивенсон, чтения как «гендерной маркировки» М. Виттиг, «сверхчтения» Н. Миллер, «восстанавливающего чтения» С. Губар и С. Гилберт, «экстатического чтения» Дж. Фегтерлей.

6. Следует отметить, что так называемый прагматический поворот, – проявившийся в последней четверти XX века в виде тенденции, способствующей выведению в философии понятия «опыт» на передний план, а в рамках социологических и антропологических исследований в привлечении категории «практика», выстраивающей новый теоретический консенсус вокруг опытной сферы, – в настоящее время продолжает набирать силу именно в области социальных наук, провозглашая закат исследовательских программ, выполненных в соответствии с требованиями лингвистического поворота; как следствие, это влечет за собой замену анализа человеческой деятельности в терминах, отсылающих ее структурно-функциональные детерминанты к выявлению активности внутренних механизмов, аутентичных самому действию. В этой связи, значительную роль в определении природы «непосредственного опыта» в границах авторского взгляда сыграли идеи следующих представителей, изучавших структуры опыта: идеалистической теории – Ф.Г. Брэдли (*F.H. Bradley*), Б. Блэншарда, реалистической теории – Р.Б. Перри, Э.Б. Холта, У.П. Монтегю, А.О. Лавджоя, Дж. Сантяны,

У. Селларса (*W. Sellars*), Дж.Э. Мура, Б. Рассела, С. Александера, Ч.Д. Броуда, Дж.Д. Хикса, а также, так называемых, «промежуточных теорий» – Э. Маха, Г.Г. Прайса, Р.М. Чизмо, и, наконец, строго интуитивистских теорий – А. Бергсона. Особое внимание было уделено прагматической составляющей эстетической позиции Р. Шустермана, а также точке зрения на эстетический опыт К. Гринберга (*C. Greenberg*), Ж. Батая («внутренний опыт»).

7. Сложность, с какой автор исследования столкнулась при изложении сути *постигающего* действия, вынудила обратиться к идеям представителей раннего периода стоической философии, таких как Зенон Китийский, Клеанф из Асса и Хрисипп из Сол, – учения которых, имея практическую ориентированность, позволяют остановиться на начальном этапе (чувственное восприятие) познавательного акта. Так, предложенное ими различие «впечатление-согласие-постижение», взятое в контексте авторского взгляда, претерпевает трансформацию путем сворачивания опосредованной функции познавательной интенциональности, что приводит к замене «познавательного» действия на «постигающее», в свою очередь, характеризующегося способностью наиболее адекватного – если можно так выразиться, аутентичного – приложения мысли при выявлении практической составляющей любой деятельности.

8. Помимо прочего, разработка и анализ основного компонента исследования, – *выразительности* как чистого практического действия, позволяющего занять такое «место» в языке/искусстве, которое дает возможность определять характер внутренних импульсов опытного/художественного действия благодаря признанию наличия в пространстве искусства поля теоретической подвижности/«тонкой материалности» (практики), – повлекла за собой необходимость проведения редукционистской процедуры, направленной на отсорбирование и изоляцию возможностей внутреннего языкового резерва, как правило реализуемых в акте некорректного смешения представлений о языковом варианте «выражения», выступающего в качестве одной из функций «изображения», «сказывания» или «указывания», с «выразительностью» как недискурсивным действием. Теоретическая поддержка и подкрепление узловых моментов редукции потребовало обращения к идеям таких философов, как Пифагор, Гераклит, Зенон Элейский, Протагор, Сократ, Платон, Аристотель, Плотин, Хр. Вольф, И. Кант, Г.В.Ф. Гегель, а также представителей «радикального конструктивизма» – Дж. Вико, Дж. Дьюи (*J. Dewey*), Э. фон Глазерсфельда, Дж. Ричардса, У. Матураны, Ж. Пиаже.

9. Наконец, при решении специальных вопросов, связанных с проблемой преодоления языкового статуса мышления, стремящегося к укоренению всего мысленного процесса исключительно в границах дискурсивной плоскости, – автор опирается на допущение возможности существования *недискурсивного* пространства, обращение к которому, как видится, обязывает к введению понятий «телесности» и «тела», взятых, однако, не в традиционных постмодернистских трактовках вроде тех, которые, например, можно найти в работах М. Фуко («сексуальное тело»), Ж. Делёза («социальное тело»), Ж.-Л. Нанси («преподнесенное, живое тело» – *Corpus*), Ж. Деррида («вы-сказанное, артикулированное тело»), Р. Барта («текстуальное тело»), М. Мерло-Понти («феноменологическое тело»), а также В. Подороги («пороговое тело»), Д. Кампера («травматическое тело»), но скорее трактовках, отстаиваемых так называемым

«модернистским стилем», – что повлекло за собой необходимость обращения к синтезу идей, с одной стороны, представленных в классической метафизике Р. Декарта, Г.В. Лейбница, Б. Спинозы, получивших свое дальнейшее развитие в трансцендентализме И. Канта, а с другой стороны, в работах современных аналитиков искусства – Е. Андреевой, В.А. Крючковой, Ж.-Л. Аруэля, С.С. Ваненана, Ж.-Ф. Домека, К. Сурженс, Т. де Дюва, Б. Дюмона, Т. Иглтона, О. де Керроса, Ж. Клэра, Б. Лежена, К.П. Лиссмана, К. Мавракиса, М. Фюмароли, Е.В. Петровской, Н.И. Полторацкой.

Цель и задачи исследования. Следует отметить, что искусствознание в целом всегда было ориентировано на стабилизацию и укрепление именно эпистемической составляющей в природе художественного действия, заботясь о том, чтобы создаваемое в ходе искусствоведческого описания кристаллическое/образное языковое очерчивание являлось чистым продуктом *стилизующего* искусствознания, служащего целям прояснения специфики поля искусства в качестве того, что может быть сконструировано/сфабриковано только в языке. Таким образом, убеждение классического/спекулятивного искусствознания, согласно которому общество нуждается в кодировке и декодировке того, что якобы сокрыто в недрах художественного действия по сути свидетельствует о нацеленности искусствознания на реализацию повседневной/рутинной возможности элементарного языкового различения, показывающего себя в структурной оппозиции сакральное/профанное, где в качестве «сакрального» выступают созданные в процессе языковой деятельности символические и знаковые образования, отнюдь *не* являющиеся чем-то таким, что *на самом деле* содержится в художественном действии, а представляющие собой продукт языковой игры, создающей лишь иллюзию доступа к практической составляющей самого художественного действия; «профанное» же, в искусствоведческом прочтении обычно противопоставляемое языку, авансируется/закрепляется за опытом, то есть тем, что просто есть, и в связи с этим затушевывается как несущественное/тривиальное.

Все это позволяет определить в качестве *основной цели данного исследования* *деконструкцию искусствознания посредством критического анализа природы такого феномена как искусство.*

Объект исследования: область искусств и художественного опыта, представленных в теоретических формах знания – искусствознании и *Kunstwissenschaften* (наука об искусстве); *предмет* исследования: опыт языка как способ/способность манифестации художественного действия в искусстве.

Обозначенная цель требует решения следующего ряда *задач*: *во-первых*, прояснение природы и четкого проставления границ «знания», которое область искусствознания способна вычерпывать из искусства как своеобразного языкового «двойника», наравне с естественным языком, структурирующего мир по своему «образу и подобию»; *во-вторых* – подтверждение языковой природы исторического поля, достигающего опытного языкового уровня через возведение в степень «возвышенного исторического опыта»; *в-третьих* – ясная и отчетливая дифференциация в поле искусства того, о чем следует говорить с позиции языка, с одной стороны, а с другой стороны – относительно художественного действия, что непосредственно связано с производством выбора на уровне искусствознания

адекватной рефлексивной направленности, позволяющей надлежащим образом применять процедуру «понимания» в первом случае – в разрезе ее герменевтической трактовки, обеспечивающей выход в плоскость языковой опытности, а во втором случае – только в плане критического осмысления применения рациональных по своему характеру процедур к художественному действию; *в-четвертых* – дисквалификация возможностей для применения любого рода языковых операций по схематизации и структурализации к художественному материалу, и объявления их в качестве основополагающих методов «слабой программы» искусствознания; *в-пятых* – поиск такой языковой вариативности, которая окажется способной к передаче сути объяснения художественного действия в терминах практической деятельности, фундируя тем самым платформу «сильной программы» в искусствознании; *в-шестых* – определение «выразительности» как исключительно не-языкового (недискурсивного) элемента опыта, а также фиксации «телесности» в качестве аналоговой практичности; *в-седьмых* – нивелирование в поле искусствознания познавательных интенций в качестве основополагающих, замена которых должна быть найдена в использовании терминов «постижения» как действия, позволяющего непосредственно проникать в суть действующей активности через особое рода чувствительность, способную улавливать мельчайшую нюансировку движения в исполнении практического действия.

Соответственно, все перечисленные выше исследовательские императивы создают определенное концептуальное пространство, в границах которого предлагается авторская трактовка проблемы природы искусства и пути ее решения.

Методология исследования. В качестве концептуального фундамента диссертационного исследования взяты две исходные методологические установки – *критическая* и *терапевтическая*.

Критическая установка позволяет гибко дифференцировать рациональную составляющую поля исследования, избегая смешения характеристик таких действий, как «языковое» и «художественное». Данная задача предполагает участие *метода проб и устранения ошибок* (введенного в научный оборот К. Поппером и названного им *методом фальсификации*), одинаково приемлемого как для практической, так и для теоретической области, что весьма существенно, учитывая специфику искусства (опыта языка). Согласно К. Попперу, данный метод включает в себе четыре шага: $P_1 \rightarrow TT \rightarrow EE \rightarrow P_2$, где P_1 – это первичная проблема, которая имеется в самом начале и, применительно к нашему исследованию, состоит в отсутствии критерия научности в поле искусствознания; *TT (tentative theory)* – это пробная теория, предлагаемая для решения проблемы и, в нашем случае, в роли такой *tentative theory* выступает прагматическая теория искусства; *EE (error elimination)* – это устранение ошибок путем критической дискуссии, что потребовало от автора данного исследования установления метатеоретической конструкции, вбирающей в себя четыре контекста: метафизический, социологический, исторический и прагматический; P_2 – вторичные проблемы, возникшие в результате дискуссии, касаются вопроса сообразности теории и практики в дискурсивной среде, в разговоре об искусстве обычно достигающей только языка (теории), но не практики (опыта). Казалось бы, это то, что обычно и происходит в языке, однако искусство не относится к чистой теории или практике,

но располагается где-то между языком и опытом, т.е. представляет собой опыт языка, территория которого нуждается в дальнейшем и детальном исследовании.

Терапевтическая установка предполагает метод терапии (введенный в научный оборот Л. Витгенштейном), связанный с выбором аналитической манеры изложения в качестве приоритетной – в противовес традиционному принятому в искусствознании дескриптивного способа, – что позволило прибегнуть к *логико-семиотическому анализу*, а также применить принципы и приемы *этнометодологии*, демонстрирующей возможные траектории выхода на уровень языковой опытности. Данная установка с необходимостью предполагает связь с *методом теоретической реконструкции*, осуществление которого способствовало продвижению в вопросе глубокого исследования природы искусства, недискурсивных практик, феномена «телесности», «выразительности» и «постижения» в пространстве опыта языка.

Основные положения исследования, выносимые на защиту.

1. *Движение*, являясь источником различного рода морфемных модификаций телесности («тонкая материальность» (Анаксагор)), есть условие, неизменно сопровождающее всякую духовную деятельность, показываясь при этом в качестве силы, способной особым образом соединять лишь кажущиеся чуждыми по своей природе формирования, такие, к примеру, как душа и тело (внутреннее и внешнее); в творчестве движение облекается в *художественное действие*, неподдающееся языковой обработке и лишь угадывающееся в языке, поскольку всецело принадлежит сфере опыта.

2. *Мышление* является способностью обращения мыслящей субстанции к собственной природе, взятой в *способе* своего проявления, наивысшую степень адекватности и экономности которого демонстрирует язык, образуя тем самым область «дискурсивного». При этом имманентно присущая языку дивидная/*эстетическая* способность предполагает наличие плоскости, по своей специфике принципиально отличной от «дискурсивной» и, соответственно, определяемой как недискурсивная, обеспечивающая возможность снятия и редукции дискурсивных структур посредством выхода в *опытную* сферу языковой реализации, подготавливая переход от логико-грамматической и лингво-семиотической ориентированности мысли, продиктованной ее описательной и аналитической методологической настроенностью (постулируемой в качестве основополагающей «лингвистическим поворотом»), к утверждению в качестве *магистральной* ситуации непосредственной сопричастности мысли с практикой и опытом («прагматический поворот»).

3. *Искусство* есть специфическая область осуществления языковой практичности, – гипостазированной в форме собирательного понятия для музыки, архитектуры, скульптуры и живописи, а также всех смежных/вариативных с ними художественных процессов, – направленной на выявление характера внутренних действий языковой практики в отношении избранных для языковой фиксации художественных процедур. Как следствие, для анализа аналитических концепций искусства ключевым значением обладает методологическое требование сохранения устойчивой дифференцированности, с одной стороны, искусства, обладающего статусом особого продукта языкового производства, а с другой стороны – художественного действия, принадлежащего исключительно опытной сфере.

4. *Искусствознание*, представляя собой теоретическую конструкцию, используемую в целях прочтения искусства как языковой структуры, в контексте новых исследовательских метаморфоз – поворот к опыту/прагматический поворот, – оказалось неспособным к преодолению собственными силами своей концептуальной косности, вынуждающей обратиться за помощью к таким дисциплинам, как философия и социология. Совершенно очевидно, что данные области науки, сообразуясь с собственными позициями требуют проведения *деконструкции* искусствознания прежде всего путем нивелирования тех логико-семиотических штудий, которые, как известно, выступают в качестве основополагающих принципов описательного/дескриптивного метода в искусствоведческом инструментарии; подобного рода установки в качестве исследовательских императивов представляют собой теоретико-методологические основания «слабой программы» в области искусствознания.

5. Современные концепции, выполненные в традициях и стилистике «слабой программы» в области искусствознания в целом дискредитировали себя в рамках научного сообщества настолько, насколько это возможно для дисциплины, по сути, ставшей так называемой *fiction*-дисциплиной, то есть такой областью исследований, которая ограничена способностью описывать свои объекты в терминах вымышленных/*fiction* структур. Искусствознание (в соответствии с канонам «слабой программы»), неизменно полагая в качестве описательных/дескриптивных процедур именно *объяснительные* постулаты, поставило себя в уязвимое для критики положение. Такое положение дел потребовало применения к полю искусствознания аналитической терапии, а также использования социологической проекции «поворота к опыту», закладывающих новый теоретико-методологический фундамент для создания «сильной программы» в искусствознании.

6. *Язык* является способностью, которая в процессе собственной деятельности приводит к утверждению в качестве единственно возможного онтолого-гносеологического способа интерпретации любого рода проблем; это во многом предопределяет тотальность установления в поле искусствознания познавательной интенциональности, источником и условием которой становятся средства языковой правилосообразности: системность, структурность, схематизм. Соответственно, ратификация сторонниками «слабой программы» в искусствознании приоритета эпистемологического/познавательного прочтения искусства, казалось бы, с одной стороны, явилось естественным свидетельством реализации языковой природы нашего обращения к искусству, с другой стороны – блокировало возможность решения вопросов, касающихся области искусства, средствами, характерными для «прагматического поворота», что вынуждает занять строго критическую позицию в отношении чисто языкового статуса искусства, переводя все внимание на область художественного действия с целью упразднения установившейся в искусствознании привилегированности только лишь познавательной деятельности.

7. *Прагматический поворот* в области искусства, прежде всего, связан со смещением исследовательских акцентов с познавательной деятельности, предполагающей повсеместное установление языковой определенности и различности, с присущими им атрибутами ясности и отчетливости/истинности, – на *постигающую* деятельность, существенным свойством которой является

возможность схватывания не результирующих структур, а именно специфики самого действия, то есть непосредственно самой фактичности, взятой в процессе ее изменения, что позволяет перемещать внимание с языка на опыт, с теории на практику.

8. *История искусства* до сих пор является устойчивой формой изложения искусствоведческих взглядов, – это объяснимо, прежде всего, наличием гармонии, естественным образом возникающей при соединении таких вариантов языковой деятельности, как искусство и история, – особенно, если акцентируется историцистский способ изложения такого соединения, что как раз таки и характерно для истории искусства. В рамках прагматического поворота такая позиция является неудовлетворительной; как следствие, предлагается сместить исследовательские акценты, нивелируя строгость языкового схематизма и правилосообразности, в противовес этому устанавливая в поле истории искусства приоритет структур опыта над структурами языка, то есть выстраивая праксиологические контуры для характеристики данного поля. Соответственно, историческое действие в поле искусства рассматривается и трактуется как проводник языкового творчества, в процессе которого простое структурирование художественного материала (историцизм) должно быть заменено результатами творческой деятельности самого историка, по сути, являющегося творцом исторической цепочки (прошлое/настоящее/будущее); при этом поле истории искусства превращается в некое историческое «полотно», на котором историк-художник творит историческую «живопись».

9. *Выразительность* является способностью воспроизводства аутентичности соединения разных по своей природе субстанций, – таких как мыслящая (душа) и протяженная (тело), – в качестве необходимого условия такого «соединения» принимается движение, собственная выразительность которого аутентично раскрывается лишь в опыте его свершения как действительного творческого действия.

10. *Телесность* есть воплощенность опыта, аутентично подающая себя как выразительность, которую, тем не менее, не следует принимать за опыт «тела», поскольку при таком допущении выразительность становится доступной для чтения, выступая тем самым в качестве производной деятельности, лишь *маскируемой* «телесностью», *выраженной в опыте*, в то время как сама «выразительность» и есть телесное исполнение опыта, иными словами – *и есть сам опыт*.

Научная новизна исследования. Следует отметить, что настоящее диссертационное исследование задает новейший методологический контекст – *метакритическую позицию*, фундирующую своеобразный конструкт-метаполе, вбирающее в себя все возможные мысленные отношения к искусству, такие как искусствознание, культурология, эстетика, история искусства, критика искусства, философия искусства. Данная метакритическая позиция в целом направлена на выяснение условий *единства искусства*, которое ему обеспечивает уровень опыта языка в рамках предложенного исследовательского проекта, намечающего возможность *преодоления лингвистических ограничений*, и предусматривающего замену описательных/дескриптивных методологических приемов на аналитические, а также возможность дальнейшего продвижения с целью очищения уже

аналитических интенций от логико-семиотической «строгости» структурного языка, направляя все внимание именно на *терапевтическое действие аналитического метода*, позволяющего осуществить *деконструкцию взгляда на искусство* с целью возможности адекватного включения искусствознания в сеть научной перспективы посредством реализации «сильной программы» искусствознания, включающей в себя синтез концепций социорациональности, теории языка и терапевтической деятельности аналитической философии.

Следует отметить, что представленные в диссертационном исследовании контексты – *метафизический, социологический, исторический и прагматологический* – призваны осуществить процесс *гибридизации ролей*, способной адаптировать искусствознание к новой академической роли в деятельности по раскрытию «художественности», поскольку поиски определений ее природы как оказалось неразрешимы в пределах области, всецело ориентированной на немецкую классическую эстетику (включая достижения структурализма, а также аналитической философии), но вполне осуществимые посредством синтеза дисциплин. Принятая совокупность контекстов способствует выявлению и схватыванию динамики смещения пластов в становлении *нового теоретического консенсуса* в области искусствознания, знаменующего поворот к опыту, так называемый прагматический поворот.

Таким образом, в качестве *научной новизны* диссертационного исследования необходимо указать следующие положения:

- искусствознание, всецело основываясь на положениях немецкой классической эстетики, является *fiction-дисциплиной*, нацеленной на формирование «предметов», фактически *не существующих*, и, тем самым, выступая в качестве своеобразной *эпистемологии* искусства, становится *последней гаванью априоризма*, получая свое окончательное воплощение в так называемом *спекулятивном искусствознании*;

- «*гибридизация ролей*» позволяет искусствознанию выступить в *новой академической роли*, предоставляющей все условия для адекватного понимания «художественности», поскольку определение ее природы, как оказалось, неразрешимо в пределах одной только дисциплины – спекулятивно-ориентированного искусствознания, – но вполне возможно через синтез дисциплин (казус Перельмана): социологии, философии, истории, искусствознания, лингвистики и теории практик/прагматологии;

- в спекулятивном искусствознании (формальная школа и венская школа искусствознания) в качестве основных выдвигались проблемы художественной формы (А. Гильдебранд), художественно-познавательной основы «чистой зримости» (К. Фидлер), эволюции художественных стилей (А. Ригль), типологии стилей и художественной формы как выражения «духа эпохи» (Г. Вёльфли), осмысления художественного образа в иконологии (Э. Панофский), – несмотря на наличие ряда критических веток, в которых обозначенные выше проблемы облекались в иную форму, сохраняя основную суть проблематики: «структурной науки» (Г. Кашниц), выяснения границ применимости существующих методов анализа изобразительного искусства (Г. Зедльмайр), соотношения знака и образа (Т. Митчелл), поиска природы изобразительности в ее проекции на историческую общественную формацию (Э. Гомбрих), логики «пристального взгляда»

(Н. Брайсон), феминистского вторжения в историю изобразительного искусства (Г. Поллок), искусствознания как «осторожной науки» и концепции «анаморфического зрения» (Д. Прециози), «воли к искусству» (Б. Висс), целостности как внутренней структуры/формы вещей (К. Мокси)⁴, – демонстрируя *видимость разнообразия* и, тем не менее, сохраняя общую для всех исследователей формулу решения проблем искусства спекулятивными средствами все той же немецкой классической эстетики или филологических средствами (семиотика, семантика, иконология); полемизируя с этим, в диссертационном исследовании предлагается выяснить *подлинные условия единства искусства*, исполнение которых становится возможным не на уровне структурного языка (грамматики), а на уровне *опыта языка* (ощущения/эмоциональной определенности);

- устанавливается факт *художественного действия* как нерационального эмоционально окрашенного *движения*, которое художник вычерпывает из опыта, и которое является актуально *незашифрованным* (Ф. Анкерсмит), но которое, благодаря спекулятивному искусствознанию, кодируется под «благовидным предлогом» привлечения и адаптации искусства к требованиям «строгой» науки (А. Гильдебранд), что означает лишь воссоздание ситуации *языкового приспособления*, то есть простой возможности «говорения об искусстве»; однако для рационального уровня художественное действие принципиально непрозрачно, и поэтому может полагаться лишь в качестве *оказии*, то есть повода высказаться, и не более;

- обосновывается необходимость *метакритической позиции* по отношению к любым сепаратным формам обращения к искусству, – искусствознанию, культурологии, эстетике, истории искусства, критике искусства, философии искусства, – исключающей тотальность языкового детерминизма спекулятивного подхода;

- исследуются необходимые ингредиенты, а также возможные рецепты для *нового теоретического консенсуса*, – возникающего вследствие *прагматического поворота* (Ш. Ортнер), испытываемого в настоящее время дисциплинарной матрицей социальных и гуманитарных наук, – консенсуса, предполагающего смещение *угла зрения* с языкового формата обращения к искусству как простому продукту действия формальных и априорных механизмов, – вынуждающих фокусировать все внимание на познавательной/семиотической/семантической/лингвистической интенциональности, то есть всего того, что входит в представление о *лингвистическом повороте* (Г. Бергман (*G. Bergmann*)) и Р. Рорти), – на *практику* максимального приближения к художественному действию, руководствуясь известным императивом «смотри, а не думай» (Л. Витгенштейн), освобождающим саму аналитическую процедуру от тотального участия формального анализа, подменяя его *регистрацией контрастов в фоновой практике*, не позволяющей себя рассматривать как *предметы*.

В качестве перспективы диссертационного исследования следует указать интерес к тематикам, связанным с проектами *топологии искусства* и изучением *социациональной природы эмоций*.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Значимость диссертационного исследования обусловлена выявлением критических оснований и

⁴ Подробнее см.: *Арсланов В.Г.* Западное искусствознание XX века. – М., 2005.

их применением к области искусствознания, а также аргументацией в пользу необходимости изменения статуса искусства как сферы практического применения языковой деятельности, принципиально отличной от художественного действия:

1. Выявлена неспособность искусствознания к формированию внутри собственных границ ситуации *критического анализа*, что повлекло за собой необходимость применения к данной дисциплине процедуры философской рефлексии, способной предоставить адекватный аналитический инструментарий для определения природы, предоставляемого данными дисциплинами «знания» об искусстве, – что предлагается автором диссертационного исследования в качестве начала *критического этапа* в области теории и истории искусства, фиксирующего *усиление борьбы разных научных позиций за первенство и приоритетность внутри самого поля искусства*.

2. Установлено, что присутствие в поле науки ситуации устойчивой *дисконтактности языка и опыта* (намечая возможность свершения прагматического поворота (в противовес лингвистическому повороту)), требует методологической дифференциации, связанной с *размежеванием сферы языка и опыта* как принципиально различных по своей природе, поскольку *теоретические компоненты, обеспечивающие ученых языком*, в терминах которого они воспринимает и фиксируют собственные действия, являются только *описательными установками*.

3. Аргументирована необходимость принципиального различия, с одной стороны, *искусства*, представляющего собой *результатирующую теоретическую область применения разделительной языковой функции*, образующей совокупность абстрактных спецификаций (*аналогов опытных движений*), способных предпосылать ограничивающее действие к материи индивидуальных опытных областей (музыка, живопись, скульптура, архитектура), а с другой стороны – *художественного действия* как чистой творческой ситуативности/опытности, показывающей себя в *выразительности* (своеобразии подвижности), фиксирующей *телесное исполнение опыта*, способное преодолевать языковые рамки путем получения *иного сорта опыта*, нежели *только* опыт языка; напротив, *выразительность в языке есть не что иное, как языковой результат надления объекта значением, при котором происходит возведение каждой переменной в знак формального понятия*.

4. Подвергнуто комплексному анализу представление об *искусстве как пространстве демонстрации опыта языка*, характер которого связан с *социальными преобразованиями*, в свою очередь подвергающими познавательному давлению опытную производную искусства – музыку, живопись, скульптуру, архитектуру – с целью их адаптации и приведению к структуре языка. Соответственно, такое прохождение сквозь социально-эпистемологический/познавательный фильтр, в рамках которого «знание» об искусстве позволительно трактовать как *коллективное поведение*, способствовало концентрации и усилению внимания к *процессообразности*, подкрепленное витгенштейновским вариантом интерпретации *процессуальной составляющей всякой языковой структуры* как своеобразной языковой игры, выводящей представление об искусстве на уровень языковой практики. Как следствие, понятие «*социальный стиль*», в противовес «*искусствоведческому стилю*», использовано в качестве определения реакции

научного сообщества на любые концептуальные аномалии, поскольку оно оказывается способным к адекватной характеристике языковых игр, то есть научных дискурсов в границах поля искусства.

5. Обоснован статус *искусствознания как частной и прикладной дисциплины, принадлежащей области социологии искусства*, главным образом по причине того, что искусствознание, претендуя на предоставление со своей стороны *объяснения* семантических, семиотических и логических оснований искусства, тем не менее, явно или неявно паразитирует исключительно на социологическом инструментарии. Искусствознание некритически заимствует свой методологический инструментарий из области абстрактной теории и истории идей, которые, однако, совершенно не применимы к практической среде художественного действия.

6. Проанализирована предпринятая Ф. Анкерсмитом попытка трансформации художественного действия в опыт языка, что позволило не только пересмотреть саму форму «существования» искусства, традиционно принятую в качестве *истории искусства*, но, в том числе, установить взгляд на *историю как специфическую форму проявления опыта языка*, способную адекватно преобразовывать художественное действие путем его «перевода» в опытную языковую сферу посредством модификационного воздействия имманентной составляющей языковой среды – эмоциональной определенности – на историческое пространство, в плоскости языка обретающее вид «возвышенного исторического опыта».

7. Аргументирована необходимость проведения реорганизации *познавательного* механизма, который в отношении к искусству представляет собой условие для тоталитаризма языковых структур, блокирующих всякую возможность прорыва к опыту, смещение которых допустимо только посредством изменения угла зрения, позволяющего сменить негативную составляющую познавательного действия на позитивно-подвижную интенциональность *постигающего* действия, ориентированного на аутентичное природы движения через схватывание характера и специфики его внутренней подвижности/выразительности.

8. Установлено, что *телесность*, взятая в качестве трансграничного условия языковых структур, допускает представление о «теле» лишь как *ином* языковом состоянии, способном *вписаться в язык*, сохраняя при этом свою инаковость с целью реализации схватывания самого различия как продукта взаимодействия «языка» и «тела», позволяющего демонстрировать опытность языкового свершения. Это является свидетельством актуальности существования только одного сорта опыта – опыта языка, предоставляющего лишь *образ* тела в той мере, в какой «образ» есть *видимое невидимого*. В противовес такому пониманию, предлагается использовать представление о самостоятельности/субстанциональности «телесности»⁵, транспонирующим действием которой становится *выразительность как действенный признак свидетельства телесного присутствия опыта*.

⁵ «...Что определяет ту зону ясного и отчетливого выражения, которая у меня есть? Я выражаю тотальность мира, но ясно и отчетливо выражаю лишь небольшую часть ее, и эта часть конечна. То, что я выражаю ясно и отчетливо, – говорит нам Лейбниц – есть то, что сопряжено с моим телом». См.: *Делёз Ж. Лекции о Лейбнице*. 1980, 1986/87. – М., 2015. С. 35.

9. Намечены основные параметры выстраивания «*сильной программы*» *искусствознания* – в противовес «слабой» программе, направленной на установление и закрепление за областью искусства строгой языковой структуросообразности, вскрывающей скорее природу языка, нежели художественного действия, в свою очередь, выступающего в качестве источника любого искусства, и всецело тяготеющего к практике, – предусматривающие, во-первых, использование *социологического метода*, предполагающего, что, поскольку художественные действия строго индивидуальны, а значит пребывают в опытном срезе лишь единоличным (штучным) образом, вычерпывая свою исключительность лишь в *индивидуальности* собственного исполнения, то, соответственно, только социум способен организовать их просмотр в аспекте *всеобщности* подведения данных индивидуальных форм под общий для всех них *социальный факт*, являющийся проекцией социальной природы языка; во-вторых, создание терминологического аппарата, адаптированного к целям и задачам аналитического действия в области искусства, способного демонстрировать фактичность ситуации анализа, стабильно транспонирующей художественное действие из сферы опыта в языковое пространство, где опытные срезы, представленные в виде музыки, живописи, скульптуры, архитектуры (номинаруются/именуются) и становятся «искусством»; в-третьих, принятие *социологического пространства* в качестве адекватного и сообразующегося с природой самого аналитического действия в области искусства, что обусловлено целью *получения «знания» об искусстве*, и предусматривает необходимость анализа самого феномена «знания», его внутренней структуры и способов получения, и наконец, в-четвертых, привнесение именно *философского*-коррелирующего ракурса в область анализа искусства позволяет использовать *пространство философии в качестве научной лаборатории*, призванной, посредством найденных и собранных в единый арсенал аккумулирующих признаков, сообщать актуальному аналитическому действию *правильное* (сообразующееся с правилом) развитие, а также насыщать его идейным потенциалом, наличествующем в избытке в теоретических выкладках и учениях представителей различных философских школ.

Апробация результатов исследования. Результаты диссертационного исследования апробированы в следующих формах:

– *Участие в работе конференций*: Научно-методический семинар летней философской школы «Голубое озеро – 2003», г. Новосибирск, 2003; Международная научная конференция «Эстетика научного познания», г. Москва, 2003; XI Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2004», г. Москва, 2004; Научно-методический семинар летней философской школы «Голубое озеро – 2004», г. Новосибирск, 2004; Всероссийская научная интернет-конференция «Анализ гуманитарных проблем современного российского общества» с международным участием, г. Омск, 2007; V Всероссийская конференция «Художественная культура: теория, история, критика, методика преподавания, творческая практика», г. Красноярск, 2007; Научно-практическая конференция «Эстетическая антропология», г. Тюмень, 2007; Омская региональная научно-практическая конференция «Современное состояние и тенденции развития культуры и искусства России и региона», г. Омск, 2008; Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы вузовской науки: теоретические

и практические аспекты», г. Тамбов, 2008; II Омская региональная научно-практическая конференция «Современное состояние и тенденции развития культуры и искусства России и региона», г. Омск, 2009; Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы вузовской науки: теоретические и практические аспекты», г. Тамбов, 2009; Научно-практическая конференция «Эстетическая антропология в системе экологического воспитания», г. Тюмень, 2011; II Всероссийская научно-практическая конференция «Культура, наука, образование: проблемы и перспективы», г. Нижневартовск, 2013; Всероссийская научно-практическая конференция «Эстетическая антропология: фигуративный аспект», г. Тюмень, 2013; III Всероссийская научно-практическая конференция «Культура, наука, образование: проблемы и перспективы», г. Нижневартовск, 2014.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Во *Введении* обосновывается актуальность темы диссертационного исследования, характеризуется степень ее теоретической разработанности, анализируется проблемное поле и формируется объект, предмет, основные цели и задачи работы, определяется новизна и практическая значимость исследования.

В первой главе – «*Пролегомены к Kunstwissenschaften: как возможно искусствознание как наука?*» акцентируется необходимость обретения областью искусствознания *научной независимости*. В связи с этим особая роль придается прояснению *места* формирования научного взгляда на искусство – *Kunstwissenschaften*, способного обеспечить данной области новую академическую роль посредством реализации в поле науки линии *ролевой гибридизации*, не ограниченной однако наличием самой идеи, расширяющей данную область научной деятельности, – и в этом случае таковой становится *идея определения искусства*, – но также свидетельствующей о существовании научного движения внутри среды самих ученых, не удовлетворенных только наличием данной идеи, а стремящихся реализовать ее применение в смежных областях, тем самым расширяя область своего личного влияния и роста за счет возникающего ролевого конфликта. Это ведет к формированию круга людей, либо пришедших в область искусства из других дисциплин (например, социологии, философии, психологии и других), – и в этом случае мы имеем яркий пример З. Фрейда как основателя психоанализа⁶; либо непосредственно самих художников, музыкантов, архитекторов, желающих выйти на новый уровень понимания своей деятельности или, возможно, отказавшихся от своих старых убеждений и некоторое время вынужденных находиться в ситуации так называемого *ролевого конфликта*.

⁶ Как известно, занимаясь более престижным в то время в Германии видом деятельности, а именно научным исследованием, Зигмунд Фрейд был вынужден сменить его на деятельность, имеющую более низкий статус – медицину, что тем не менее позволило ему основать новый вид деятельности и новую дисциплину – психоанализ. Подробнее см.: Бен-Дэвид Дж., Коллинз Р. Социальные факторы при возникновении новой науки: случай психологии. Логос 5-6 (35), 2002. С. 15.

Таким образом, создаются условия для решения целого комплекса вопросов, касающихся искусства, которые в границах только одной дисциплины не могут быть разрешимы. В частности, это предусматривает введение дополнительной интеллектуальной надстройки – *метатеоретического уровня*, представляющего собой «место» для применения аналитического действия непосредственно к самой познавательной деятельности, осуществляющейся в языке и средствами языка «по поводу искусства». Такая метатеоретическая позиция в отношении искусства позволяет установить в поле науки ситуацию научной адекватности за счет перенесения внимания с символической и семиотической составляющих нашего представления об искусстве и до сих пор обеспечивающих *единство* искусства, на иную точку зрения о нем – как опыте языка.

В параграфе 1.1. *Kunstwissenschaften* – область строгой науки об искусстве анализируются две нетождественные точки зрения, принятые в научной практике обращения к искусству, одна из которых предусматривает реализацию *кумулятивного* принципа, способствующего образованию целого ряда направлений, школ и учений (*Kunstlehren*) и создающего уровень накопления и систематизации эстетических представлений, тогда как другая – призвана стать особым углом зрения, культивирующим исключительно *научный* подход к искусству, очерчивающий область науки как самостоятельной *академической дисциплины* (*Kunstwissenschaften*). Как следствие, такой взгляд отличает авторскую прагматическую позицию, к примеру, от попперовской, предусматривающей в качестве *универсальных* принципов дедуктивной проверки теорий принципы верификации (получение положительных решений) и фальсификации (получение отрицательных решений). И хотя К. Поппером допускается изменчивость непосредственно самого научного поля, – при этом такого рода допущение позволяет теории, подвергшейся проверке в настоящее время, являться пригодной только для *данного* временного периода, – однако, обозначенные им *универсальные принципы проверки* являются стабильными «во все времена», что тем не менее вступает в противоречие с авторской позицией, согласно которой научность не есть абстрактный принцип измерения научного роста, но представляет собой ситуацию определения не столько универсальных, сколько *индивидуальных* аспектов научного роста, в качестве основных принципов проверки определяющих спецификации, регулирующие современный этап становления научной отрасли. С этой целью вводится область *Kunstwissenschaften* (наук об искусстве), призванная выявлять обстоятельства *языкового присутствия* (и в данном случае универсальность проявляется именно в этом аспекте), по сути, становясь условием осуществления функции высказывания, или того, что определяется как *эмпирическое a priori*, т.е. возможность *позитивного* сообщения об искусстве. Таким образом, данная область делает необходимым установление нового обобщающего уровня – *метаместа*, позволяющего удерживать состояние получения позитивного знания об искусстве, основываясь прежде всего на постулате, что искусство есть лишь *имя* для того, «что люди называют искусством»⁷.

⁷ См.: Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 10.

Понимание истории в контексте опыта языка признается оптимальной позицией в поле *Kunstwissenschaften*, акцентирующей наиболее сильную языковую функцию – различение и противопоставление, в частности, фундирующих представления Т. Куна о научности как постоянной *смене конфликтных ситуаций* в историческом поле, ведущей к обнаружению биполярности *нормального* и *ненормального* состояния науки. Соответственно, с учетом природы искусства и задачи преодоления кумулятивного принципа простого накопления и дифференциации знания, всё внимание акцентируется именно на кризисных, аномальных ситуациях (ненормальное состояние науки), в поле *Kunstwissenschaften* обретающих свою естественность и ценностность, требуя признания в качестве основного признака научного функционирования данной сферы так называемого *рискованного мышления* (термин Х.-У. Гумбрехта), отдающего приоритет смелым и открытым действиям.

Таким образом, нормой или границей, обеспечивающей *Kunstwissenschaften* научную строгость, утверждается *формат ненормальной науки*, поскольку именно эта область способна выступить в качестве оптимального *пространства-индикатора научного творчества*, попадая в которое ученый выступает не в роли интерпретатора, а как «человек, смотрящий через линзу, переворачивающую изображение»⁸, поскольку именно такого рода область рискованного мышления оказывается предельно чувствительной к распознаванию и схватыванию многообразных углов зрения/видения. Такой взгляд на научный процесс способствует не только адекватному восприятию многообразия точек зрения на мир, но также позволяет максимально *нивелировать роль языка*, концентрируясь на *не-дискурсивной* составляющей творческой процедуры.

В параграфе 1.2. – **«Парадигмальность и научность в поле *Kunstwissenschaften*»** выявляются причины своеобразного *исторического тропизма*, характерного для области искусствознания середины XIX века, задержавшего развитие данной области в *предпарадигмальном периоде* кумулятивного сбора информации об искусстве. Со стороны сообщества аналитиков искусства данный отрезок времени характеризуется направленностью усилий на обретение искусствознанием состояния «нормального» функционирования, обусловленного стремлением сохранить «истинную природу искусства» посредством *соблюдения строгих канонов, цементирующих основные теоретические положения искусствоведческой теории, способной обеспечить искусство его единство*. Так, в частности, попытка разрешения данного вопроса имела место в рамках *формальной школы искусствознания*, противопоставившей свойства самой формы идеально-содержательным аспектам, объясняя это тем, что прекрасное не является ни идеей, ни содержанием, а есть *отношение*, возникающее во внутренней связи частей структурной организации, создающей определенную форму. Соответственно, такое положение дел подвело к необходимости отнести формальную школу искусствознания к начальному этапу зарождения *структурализма*, вследствие чего упорядочивание многообразных тенденций в искусстве и выявление различного

⁸ См.: Кун Т. Структура научных революций. – М., 2002. – С. 163. Примечательно, что Т. Кун определяет место осуществления данного творческого процесса, которым является вовсе не язык, а *индивидуальный опыт* учёного.

рода *интерпретирующих* позиций (начиная с теории искусства и заканчивая его историей), наконец, привело искусствознание к искомой стабильности, знаменуя начало истории *парадигмального развития*.

Особо отмечается, что любой сдвиг в исторической материи науки свидетельствует о вступлении данной конкретной научной отрасли в стадию *метатеоретизирования*, вызванную необходимостью введения повышенного контроля над познавательной деятельностью, а также готовностью дисциплины к применению *метатеоретической терапии* (определение сообразности степени рефлексивности научного мышления и осознанности способов и приемов его осуществления) в отношении созревшего *метафактологического* пространства, предусматривающего наличие фактов особого рода, а именно *метапознавательных*. Из трех типов метатеорий (по Дж. Ритцеру) в качестве наиболее подходящего для сферы *Kunstwissenschaften* определяется именно *перспективный* вариант применения метатеоретической терапии, предусматривающей совмещение двух метатеоретических типов: первый должен осуществить критику существующих в области наук об искусстве теорий, делая акцент на *втором* из существующих трех типов метатеорий (*критическом*), с целью выработки такой системы положений, которая направлена на реализацию адекватного научного плана включения искусствознания в общую научную систему; второй шаг призван осуществить синтез теорий, имеющий отношение к *третьему* метатеоретическому типу (*синтетическому*), что обеспечит совместное существование наук об искусстве при сохранении их обоюдной независимости, поскольку именно такое состояние дел продиктовано спецификой самой природы искусства, суждения о которой в поле теории, являются исключительно эстетическими, а значит не подчиняющимися неким абстрактным и поэтому общим для каждого человека положениям, так как известно, что эстетические суждения, высказанные отдельным человеком, непосредственно связаны с чувствами этого человека, и не могут обладать предикатом общности.

В параграфе 1.3. – «Три парадигмы искусствознания» обращается особое внимание на то, что результатом установления в поле искусствознания парадигматической настроенности становится исследовательский инфантилизм самих аналитиков искусства, однажды согласившихся, чтобы область искусствознания приняла на себя роль своеобразного вспомогательного призматического поля, через которое пожелали смотреть на мир соседние научные дисциплины (и прежде всего филология и философия), что привело искусствознание к «застреванию» в своего рода «научном» лимбе, повлекшем за собой потерю стимула к подлинной научности – *Wissenschaftlichkeit* – со всеми вытекающими из этого последствиями: вступлением в фазу диссонансных отношений с природой самого искусства, а также нейтрализацией любых проявлений рискованного мышления и, как следствие, принятием всепоглощающего господства шаблонного мышления⁹.

⁹ Как на этот счет отмечает Г.Г. Шпет, «вполне естественно, что молодое искусствознание обращается к своим соседям за поддержкой, но оно движется в ложном направлении, когда оно хочет жить всецело за счет этой поддержки». См.: *Шпет*

Отмечается также, что признаки полеобразования в пространстве искусствознания были заметны уже в период возникновения *первой (формалистской) парадигмы* (последняя четверть XIX века), т.е. в эпоху зарождения *формальной школы искусствознания*. Возникающие при этом предпосылки к «ненормальному» развитию науки имели непосредственную связь с *угасанием художественной формы классического искусства* – причины, ввергшей формалистов (в состав которых входили не только такие известные аналитики искусства, как А. Ригль, Г. Вёльфлин, К. Фидлер, но в том числе и сами художники, к примеру, А. Гильдебранд), как им самим казалось, в состояние окончательной утраты классической формы. Признаки аномальности становятся явными в возникшем уже во второй половине XIX века *переходном состоянии, выдавшем деятелей искусства из области чистого опыта в пространство теории*¹⁰.

Очередной всплеск напряжения в поле опыта языка свидетельствует о наступлении фазы *второй (исторической) парадигмы* (конец XIX – начало XX века), фундированной учением А. Ригля, особая ценность которого заключается в указании на наличие в истории искусства самого *факта изменения* как своеобразной духовной подвижности. Констатация такого факта носит, прежде всего, метафизический характер, раскрывающий непосредственно саму суть природы «исторического», представляющую собой опытное пространство разворачивания языкового *движения*, или того, что мы называем здесь «опытом языка».

Кульминацией языкового апофеоза в веренице парадигм, властвующих в поле искусствознания, становится *третья (семиотическая) парадигма* (ее расцвет приходится на середину XX века), которую обычно описывают под рубрикой «иконология» («иконография»), основанной Э. Пановски. Формирование «семиотической» парадигмы обусловлено созреванием в данный исторический период такого внутрислового климата, который позволил некоторым исследователям занять радикальную позицию противостояния формализму, тем самым, заострил иной угол зрения, а именно, *содержательный*, перенося все внимание на идею о наличии в искусстве собственного/особого содержания. Соответственно, защищая эту идею, Э. Пановски и его последователи создают условия для окончательного и жесткого *закальцовывания искусства в языковые рамки*.

*Современный*¹¹ этап развития наук об искусстве (*Kunstwissenschaften*), прежде всего, характеризуется присутствием *максимального накала в отношениях*

Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствознания // Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М., 2007. – С. 152.

¹⁰ По словам Г. Зедельмайра, «заход солнца (искусства) необходимо связан с восходом луны (искусствознания)». См.: *Зедельмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства*. – СПб., 2000. – С. 18.

¹¹ Термин «современный» следует понимать в том же контексте, в каком оно представлено в следующем высказывании Тьерри де Дюва: «Чтобы произведение было признано как современное, оно сначала должно быть новаторским, идти в разрез с современностью – со вкусом или конвенциями своего времени» (См.: *Де Дюв Т. Кант по Дюшану и после Дюшана // Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности*. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – С. 85).

между языком и опытом, обусловленным постоянным ростом степени аномальности их взаимодействия, с одной стороны, связанным с внутренним конфликтом, вскрывающим *диспозицию логико-грамматического подхода* и *праксеологической (социальной) направленности языковых практик*, а с другой – *необходимостью прорыва к опыту* (несмотря на риск данного предприятия), поскольку не вызывает никакого сомнения, что в поле *Kunswissenschaften* само художественное действие неизменно являлось, и всегда будет являться предметом непосредственного исследовательского интереса. Соответственно, как академическая дисциплина искусствознание должно быть нацелено на *удерживание мысленной интенции относительно искусства в границах рискованного мышления*, делая его предметом искусствоведческого анализа, что позволит определить в качестве основной рациональной цели *Kunswissenschaften* достижение данной областью *постпарадигмальной фазы*, противостоящей принятию в данном поле устойчивой тенденции, ведущей к парадигмальной оформленности.

Во второй главе – *«Движение как опыт мышления: Der Kunst und Vernunft»* устанавливается, что мысленная интенция на движение в контексте рациональной интерпретации порождает представление о нём как о *физическом процессе особого рода*. Такое движение направленно на формирование сложного, но вместе с тем *цельного/единого* образования, реализующего принцип *противоположения*, а также *слияния* образов – материального и духовного (по типу «тонкой материальности» Анаксагора). Понятие «движение» призвано расширить понятие «опыт», в истории философии обычно употребляемое в качестве своеобразного фона, свидетельствующего о способности рассудка выходить за свои пределы. В данном случае осуществляется попытка снятия фоновой роли «опыта» посредством введения иного понятия – движения как *эмпирического a priori*.

В параграфе 2.1. – *«Тотальность мышления: взаимосвязь тождества и иллюзии»* осуществляется кристаллизация необходимого угла зрения, позволяющего занять адекватную и наиболее выгодную для дальнейшего исследования позицию, представляющую собой «место» в поле языка. Сам язык выступает здесь в роли структурирующего механизма (метода) как *способа* установления некоторого угла зрения, проявляющегося в поле языка как своеобразный *эффект в факте* обнаружения «реальности». Принципом построения такой «реальности» утверждается действие по *соответствию/согласованию* «внутреннего» и «внешнего», истоком которого становится естественное стремление человеческой природы к *рациональности* и солидаризирующему *единству*.

Взгляд на движение как «тонкую материальность» обусловлен процедурой *разделения* (между «материальным» и «идеальным»), в соответствии с которой подтверждается принципиальная разница между областью «эмпирического» и «рационального»; однако, чистота такого разделения проясняет не столько природу движения, сколько природу *познания*. При этом познавательный способ *не предоставляет непосредственный доступ к пространству опыта*, а лишь констатирует *пере-движение* от одной идеи к другой, возбуждая привычку к порождению *причинности* любого действия и взаимной обусловленности идей, что служит основанием определения познания как способности воспринимать *соответствие* или *несоответствие* наших идей (аргумент Д. Юма).

Таким образом, «реальность» есть *иллюзия*, воспроизводством которой занято мышление, а поскольку «реальность» всецело совпадает с мышлением, следовательно, мышление *только*.

В параграфе 2.2. – «**Функции движения и становление языка**» акцентируется, что всякая вещь является *мыслимой вещью* в силу *тождественности* бытия, вещи и мышления. Вследствие этого именно язык объявляется способом *переживания очевидности*, показываемом посредством *доказательства*, поэтому одна из функций движения в языковой деятельности сводится к *росту категорий*, поскольку если язык есть деятельность по установлению знаковой среды как возможности снятия чувственности, то, соответственно, языковое движение создает среду становления самих категорий, или *значимую чувственность*, из чего следует, что природа такого движения *логическая*.

Рассматриваются следующие основные функции движения в поле языка: *познавательная, собирательная, определительная, эмоциональная определенность*, или *диалектическая, означающая, эстетическая, игровая, образовательная, симулянтная* (термин Х.-Г. Гадамера).

Таким образом, языковое движение, призванное раскрывать концептуализированное понятие *оценивающего* наблюдателя, а не *творящего* художника, является источником установления *искусствоведческой среды*, ограничивающей «место», относительно которого и формируется *взгляд на творчество*. Позиция оценивающего наблюдателя, санкционируя исключительно *познавательную функцию*, соответственно, в качестве результата данной оценочной позиции предоставляет лишь иллюзорно разворачивающуюся последовательность «представляющих фактов», совокупный ряд которых самими аналитиками искусства именуется *пониманием*.

Признается, что принципиальная сохранность ситуации *не сопротивления языку* ведет к тому, что *художественный опыт становится собственностью* (предметом) *познавательной деятельности*, оказываясь *нацеленным на достижение «истины»*, соответственно, такой вывод возможен только при допущении того, что все происходящее осуществляется *в языке*, поскольку очевидно, что художественный опыт принадлежит всему опыту, а *понимать* опыт уже означает быть *в языке*. Однако герменевтическая установка на то, что искусство само по себе уже является неким *языковым сортом опыта*, является исключительно гипотетической.

В параграфе 2.3. – «**Движение в контекстах познания**» отмечается, что объекты являются «готовыми» к участию в процессе выстраивания *новой реальности* при условии, если *движение*, устанавливающее *способ познания*, функционирует по принципу *связи* (аргумент Д. Юма). В познании движение показывается как *изменение*, то есть *последовательная смена явлений*, поэтому всякое изменение, или смена существования, представляет собой *способ* как средство *языкового* представительства. При этом *правила* являются *действиями по производству способа*, выполняющими роль *диктанта* (регулятора) языкового движения. *Целью свершения познавательного способа* является *демонстрация связи*, возникающей между *восприятием и разумом*, вследствие чего опыт берется

не в своей действительности, а только как *возможность*, представляющая собой язык как условие/«место» демонстрации такой связи.

Утверждается, что *субстанциональным* качеством движения является *сам процесс свершения действия*, соответственно, *уровень способ-образования становится «местом» разворачивания рациональности*. Однако движение, подвергающееся рационализации по самой своей сути остается глубоко *иррациональным*, вследствие чего социологической версией противостояния повсеместной рационализации выступает мнение, направленное против представления о человеческой *благоразумности*, принуждающей человека *прежде обдумать* свои поступки, а затем уже действовать сообразно тому, *что* было задумано (аргумент В. Парето). Особо подчеркивается, что в повседневной деятельности человек *прежде совершает действие, а потом уже придумывает для него обоснование, рационализируя данное действие для собственных нужд или нужд других людей*.

В *третьей главе – «Искусство в метафизических контекстах: трансформация познания и языковые практики»* утверждается, что мысль в языке показывается в качестве способности мышления к движению («опыт языка»). Подчеркивается важность различия мышления как особо рода движения и языковой среды, в которой движение показывается в образе «способа», поскольку существенным представляется момент *освоения мышлением языкового пространства* путем *самоперехвата* мышлением собственной деятельности (аргумент Г. Гийома), в котором движение, «напитываясь» дискурсивностью и, тем самым, обнаруживая себя в языковом «месте», осуществляет не выразительное, а именно *демонстративное* действие самого языка. Таким образом, *язык является способом дискурсивного обращения мышления к самому себе* посредством «самоперехвата», осуществляемого по принципу «познавательного круга» с целью порождения смысла. Исходя из этого, искусство, в контексте спекулятивного искусствознания представленное в качестве «особого языка», является «местом» поиска смысла художественного действия, что вполне может быть соотнесено с «языковыми» целями, но абсолютно чуждо природе «художественного».

В параграфе 3.1. – **«Die Kunstwissenschaft: рождение "искусства" из духа эстетической науки»** проясняется суть вопроса о *Kunstwissenschaften* – науках об искусстве, или *особой форме интеллектуального отношения к искусству*, которая созрела на протяжении всего XIX века в рамках *KunstLehren*, или учений об искусстве (И. Винкельман), имеющих своим концептуальным «ядром» немецкую классическую эстетику (А. Баумгартен, И. Кант, Г.В.Ф. Гегель). Особо подчеркивается, что, в частности, итог размышлений А. Баумгартена интересен не только своим открытием *эстетического измерения*, но в том числе демонстрацией специфики *эстетического анализа*, обладающей исключительно языковой предикацией, в которой непосредственно *сам язык выступает в качестве образца изящной интенции* (язык как метод). Акцентируется, что, по сути, к аналогичному выводу приходит и И. Винкельман в ходе выяснения сущности феномена красоты, которая, вследствие проведенной им процедуры *редукции*, наделяется *отрицательной* феноменальностью, свидетельствуя о том, что *в языке сущность красоты вскрывается исключительно негативным образом*. Из этого следует, что феномен красоты не имеет в себе такого необходимого *основания*, относительно

которого мог бы возникнуть некий принцип определения красоты, или условие выявления сущности самой красоты, путем понятийной констатации этой сущности в высказывании о ней. С учетом этого утверждается, что методологическая установка на выявление аналитического взгляда на искусство в контексте анализа художественного произведения осуществима лишь посредством описания чувственных впечатлений, что, как следствие, влечет за собой господство описательного метода.

В параграфе 3.2. – «Различение как языковое основание рациональной реконструкции в формате познавательной деятельности» отмечается, что путь, проделанный философами от античности до нашего времени в качестве познавательного пути представляет собой ситуацию определенно оформленной точки зрения или взгляда на так называемую проблему познания; соответственно, в качестве «проблемы» такая интенция способствует дефинированию познания как особой способности. Как следствие, в границах очерчивания «места» реализации познавательной деятельности признается целесообразным разделение мира на ментальное и материальное, что свидетельствует о выборе именно языкового поля в качестве оптимального пункта решения познавательных проблем, поскольку различение и поиск оснований являются главными языковыми действиями, посредством которых и осуществляется решение обозначенных проблем. Таким образом, познание ведет всего лишь к знанию языка, то есть к знакомству со значением его терминов, которыми, по сути, и ограничивается разворачивание познавательного действия.

В параграфе 3.3. – «"Ошибки" теории и "достоинства" искусства: язык versus опыт» отмечается, что искусство, взятое в качестве художественного действия, вовсе не требует для себя определения значения уже в силу того, что к самому этому действию оно не имеет никакого отношения, поскольку его скорее требует теория и история (искусства), но не область художественного действия, в противном случае она должна была бы относиться скорее к теории, нежели к опыту. Как следствие, возникает сомнение в том, что граница внутри самой области искусства, различающая опытную ее часть от теоретической, вообще когда-то была проведена должным образом.

В результате, искусство, понимаемое в поле искусствознания как язык особого рода, становится сценой, на которой разыгрываются всевозможные «языковые игры»¹², поскольку совершенно очевидно, что пытаться приручить

¹² По этому поводу Н. Хомский, перефразируя М. Джуса (См.: *Joos M. Readings in Linguistics. Washington: American Council of Learned Societies, 1957*), отмечает: «...языки могут отличаться друг от друга без предела и произвольным образом. По сути, по поводу языка сказать почти что нечего: возможно почти все». (См.: *Хомский Н. О природе языка. – М., 2005. – С. 203*). Тот же взгляд на язык, но взятый в контексте усиления его эстетической стороны, проводится в известной теореме комбинаторики Ф.П. Рамсея, согласно которой, любая структура (группа звезд, совокупность разбросанных камешков или последовательность чисел) необходимым образом содержит упорядоченную подструктуру, иными словами, Рамсей в своей теореме утверждает, что беспорядок (в языке) невозможен (См.: *Soifer A. Ramsey Theory. Yesterday, Today, and Tomorrow. – Boston, 2010*).

искусство путем постановки его «на службу» науке и познанию невозможно без того, чтобы не *признать искусство особой языковой областью*, призванной предоставить науке некий «*сакральный*» путь к истине. Такое положение дел ставит искусствоведение в тотальную ситуацию учета двух вариантов языковой проекции на музыкальную материю – *системообразующего* и *структурообразующего* контекстов, первый из которых своим истоком имеет сосюррианский взгляд на природу языка и акцентирует следующее положение: «условием всякого языкового факта является наличие как минимум двух элементов»¹³, что характеризует язык как *семиологическую систему*.

Второй вариант языковой проекции на музыкальную материю в качестве отправной точки зрения фиксирует постсосюррианский взгляд на язык и, соответственно, является завершающей версией первого варианта. В этом случае языковое проникновение осуществляется не столь жесткими средствами как в случае семиологического «захвата», поскольку маскируется под опыт, представляя пространство *словоупотребления*, связанным с такими выражениями, как «структура», «функция», «форма», «содержание», поначалу отличающимися определенной специфичностью трактовки, но в дальнейшем приобретающих свойства *общего применения*, подводящего к осознанию *структуры как особого типа человеческой практики* и, тем самым, позволяющего осуществлять инъекцию аналитического действия в мыслительное поле творца (художника, музыканта). Полученное таким образом *мысленное переживание структуры*, преобразованное в соответствующий этому переживанию *способ* (введение языкового статуса), порождает *структуральность* как такую *характеристику способа мышления*, которая выступает как *деятельность*, призванная прояснять *правила функционирования исследуемого объекта*.

В четвертой главе – «*Искусство в социологических контекстах: разрушительная миссия языка*» осуществляется критическая оценка *социорациональной* деятельности языка в ее проекции на поле искусства. При этом акцентируется, что в ходе такой деятельности создаются условия, с одной стороны, для производства *социализации* искусства, или такого хабитуализированного (привычного) действия, которое служит исключительно целям удобства и экономии в использовании языка, отвечая задачам социальной адаптации и адекватности. При этом подчеркивается, что процедура социализации искусства является результатом солидаризирующего языкового признака, паразитирующего на специфике самого искусства. С другой стороны, *социоморфоза*, т.е. такой внутренней подвижности социума, которая получает свой заряд непосредственно от самих «идей» как продукта индивидуальной личности (гения), способного перевернуть любые шаблонные социорациональные установки, принятые обществом в определенный период социального развития, и тем самым создающего прецедент для поддержания в науках об искусстве состояния рискованного мышления, настроенного как раз на трансляцию всего специфического, что есть в искусстве, акцентируя при этом именно практическую/опытную составляющую данной сферы как того, что позволяет вплотную приблизиться к природе самого художественного действия.

¹³ См.: Сосюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике. – М., 2001. – С. 163.

В параграфе 4.1. – «**Поле искусствознания: адаптация искусства к ситуации "понимания"**» подчеркивается, что процесс осмысления искусства в рамках искусствознания до сих пор определяется ориентацией исследователей на ситуацию *понимания*. Установление такой позиции намечает склонность к *смысловой заданности и знаково-символической нагруженности* искусствоведческого поля, что приводит к постепенному нивелированию природной специфики самого искусства как пространства исследования художественного действия, поскольку указанные обстоятельства представляют собой условия разворачивания анализа произведений искусства с позиций *познавательной деятельности*, объявляя тем самым *искусство синтетическим полем взаимодействия мира и человеческого бытия средствами языка*.

Поиск специфики социального акцента в контексте языка позволил подойти вплотную к проблеме *языковой выразительности*, в связи с чем, возникла необходимость рассмотрения *дискурса* как определенным образом организованной языковой плоскости, разворачивающейся по принципу *языковой игры*, имеющей дело только со *знаками*. При этом особое значение придается дискурсивности как своеобразной языковой подвижности, выразительная функция которой осуществляется лишь в «обратном направлении»¹⁴. В качестве яркой иллюстрации разворачивания такой «выразительности» определяется *феминистский дискурс*, в котором акцент приходится на феномен «*женского письма*»¹⁵, призванного вывести на поверхность те языковые приоритеты, которые со временем их целенаправленной и последовательной продуцированности не стали традиционными и не приобрели статус проводников языковой стабильности и социальной привилегированности. Именно феминистский дискурс, демонстрируя ситуацию «опыта языка» в точке раскрытия «женского письма», и тем самым осуществляя поиск специфических женских средств литературной выразительности, создает условия признания особого способа женского бытия в мире, т.е. *женского опыта* (чтения, письма), ориентированного не на биологический фактор, а на различие *сексуальных стилей текстуальных практик*.

В параграфе 4.2. – «**Искусство как область социального форматирования: форматы социализации**» в качестве основного рационализирующего действия языковой обработки художественной *вещи* (произведения искусства) избирается процесс *форматирования*, кристаллизующий данную «вещь», подводя штучные продукты действий, или опыта, под языковые

¹⁴ Согласно М. Фуко, «воссоздать историю того, что было сказано, – это значит проследить в обратном порядке процесс выражения: спуститься вдоль сохранных во времени и рассеянных в пространстве высказываний к тому внутреннему тайному содержанию, которое им предшествовало, в них отложилось и в них же оказывается обнаруженным, выданным и преданным». См.: Фуко М. Археология знания. – СПб., 2012. – С. 229–230.

¹⁵ Понятие «женское письмо» было сформулировано в работе феминистского теоретика Э. Сиксу «Смех медузы» (Подробнее см.: *Cixous H. The Laugh of the Medusa // Sings 1* (summer, 1976). – РР. 875-899.) с целью освобождения женщины от *маскулинистского* типа языка.

трафареты – *форматы*¹⁶, то есть такие языковые образования, подвижность которых лишена индивидуальности и, следовательно, призвана осуществлять функцию *обобщения*, реализующуюся непосредственно в языке. Таким образом мысль «упаковывается» в три уровня форматирования: уровень *ума*, *рассудка* и *разума* и, как следствие, все три уровня осуществляют свой путь реализации в языке, настраивая деятельность последнего таким образом, что сам язык, выступая в образе *призрака* (невидимой призмы), в отношении художественного действия постоянно сохраняет ориентированность на поиск некоей *основы*, способной подчинить любой аспект художественного проявления рационализации посредством усмотрения в нем «общего». Иными словами, речь идет о наложении языковой схемы на такие художественные срезы, как «музыка», «скульптура», «живопись», «архитектура», только в результате чего и выявляется их институциональная адекватность в границах *социума*, проявляя на языковой поверхности следующие исключительно языковые призна(р)аки: *метафоричность*; *переводимость* (поскольку *языком является все то, что вызывает к переводу*¹⁷); *опосредованность*; *изобразительность*; *программность*; *интерпретативность*; *общественность*; *реалистичность*; *феноменальность*; *оценочность*; *спектаклизация*.

В параграфе 4.3. – «**"Дефект-социальность" языка**» устанавливается, что призматическое воздействие социальной природы языка на область искусства ведет к дефектности в получении результатов не только в этой области, но и в материале самого языка. Это обусловлено невозможностью нейтрализации в поле языка внутреннего дисбаланса, возникающего как результат процедуры ноуменально→феноменального процесса становления искусства как «опыта языка», оказывающего сопротивление любого рода вмешательству, в частности, навязыванию языком социализирующей функции (*социализации*), осуществляющей *подведение художественной деятельности под законосообразное действие языка* в целях адаптации к последнему. Возникающая в границах искусства ситуация актуального противостояния (язык/социализация ↔ художественное действие) создает очаг напряжения, в результате которого в поле «искусства» возникают разрывы/дефекты, указывающие на неспособность языка к адекватной (имеется в виду сохраняющей и учитывающей природную специфику самого художественного действия) реализации собственной социальной природы.

Данному положению дел противостоит иной путь понимания момента социального приручения, или адаптации художественного действия, основная суть которого состоит в свершении естественного социально интенционированного момента, или *социоморфоза*, т.е. внутренней подвижности социального поля, устанавливающей ситуацию взаимного обращения между ритуальной настроенностью социума и идейным продуцированием индивида, разворачивающегося в силовом поле общества, в результате чего *сами «идеи» становятся аккумуляющей силой общественного устройства*. Другими словами,

¹⁶ Термин введен М.Д. Купарашвили с целью возможности получения адекватного результата анализа, примененного к любой области философствования. Подробнее см.: *Купарашвили М.Д.* Сумма трансценденталий: Онтология разума. – Омск, 2002. – Ч. 1.

¹⁷ Подробнее см.: *Беньямин В.* Задача переводчика // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – М., 2012. – С. 254–270.

не «идеи» становятся объяснимыми благодаря общественной «точки зрения», а, напротив, непосредственно *сами* «идеи» не описывают, а именно *объясняют*¹⁸ любой тип функционирования данного общества (аргумент Ф. де Куланжа).

Изменение «угла зрения» в поле *Kunstwissenschaften* с формально-теоретического на практический повлекло за собой необходимость замены «слабой программы» искусствознания (все направления и школы традиционного/спекулятивного искусствознания, начиная с середины XIX века и до настоящего времени, основывающихся на положениях немецкой классической эстетики, а позднее, в XX веке – на аналитических достижениях «лингвистического поворота») на «сильную программу» *Kunstwissenschaften*, предусматривающую выполнение следующих положений: 1) наличие *метода*, сообразующегося с подлежащим исследованию материалом – искусством («опыт языка», предусматривающий использование языка в ситуации «лицом к лицу»); 2) поиск адекватной *теоретической оптики* (в философской терминологии – категориального аппарата); 3) *гибридизация ролей*: синтез метафизического, социологического, исторического и прагматического контекстов; 4) признание всего массива философской мысли (а не только немецкой классической эстетики) в качестве *научной лаборатории Kunstwissenschaften*.

В пятой главе – «*Искусство в исторических контекстах: история как способность к языку*» выясняются условия *единства* искусства, которое ему обеспечивает уровень *опыта языка*, намечающий возможность преодоления лингвистических рамок. В частности, подчеркивается, что хотя применение описательного метода к искусству с самого начала было решено осуществлять в формате «истории искусства», тем не менее, это привело лишь к реализации кумулятивного принципа накопления информации, а вместе с этим и к неадекватному представлению о природе самого искусства как такого уровня теоретической обработки художественных *вещей*, который создается исключительно *дискурсивными* средствами. Как следствие, воплощением исторической формы искусства следует полагать осуществление непосредственно самой дискурсивной *практики*, разворачивающейся «по поводу» любого художественного действия. Иными словами, особо подчеркивается, что при анализе искусства в рамках истории искусства необходимо учитывать не только состояние устойчивого различия искусства как дискурсивного поля и художественного действия как опыта, но и, понимая неспособность истории искусства снять языковую блокаду, дабы прорваться к опыту (художественному действию), осуществлять трактовку самой истории как поля (условия) демонстрации языковой деятельности, или «опыта языка».

В параграфе 5.1. – «**Познавательная деятельность как дефект исторического измерения искусства**» отмечается зависимость истории искусства от познавательной функции в силу принадлежности последней языковой действительности. В связи с этим подчеркивается факт привнесения в поле «истории искусства» требования *достоверности*, а вместе с ней и более радикальных характеристик исторических фактов – истинности, соответствия,

¹⁸ Этой позиции, в частности, придерживался Ф. де Куланж, объясняя структуру общества властвовавшими в нем религиозными идеями.

доказательства, что становится существенной помехой в деле сохранения адекватности того пространства («опыта языка»), в контексте которого и осуществляется исследование искусства. Соответственно, познавательный «отзвук» особо четко прослушивается в исторических «откровениях», с одной стороны, так называемой *филологической истории*, подчеркивающей свою значимость лишь тем, что имеет некую претензию на творение истории посредством составления хроники и документов, исходя не из живой исторической материи, а из авторитета, которым такая «история» всегда вынуждена руководствоваться, главным образом, именно для введения установки на достоверность; с другой стороны, так называемой *поэтической истории*, вся деятельность которой заключается в стремлении холодную отстраненность исторического истолкования заменить, как может показаться, чувственной заинтересованностью, усаженной «всплесками руками» и «закатыванием глаз», «восхищенными вздохами» по любому поводу, касающемуся самого художника либо его произведения. Исходя из этого, наиболее существенным в моменте установления адекватности уровня «истории искусства» представляется постоянность в удерживании тенденции к преодолению именно «познавательности» посредством определения такой событийности дискурса, при которой потребуются усмотрение своеобразной *натуральной среды* в области мыслительной практики, влекущей за собой ситуацию постоянного поддержания мысли в обстоятельствах *эмпирического становления*, т.е. *опыта языка*.

В параграфе 5.2. – «**"Поверхность" языка: метаморфозы опыта и знания**» анализируется ситуация проявляющейся в языковом пространстве оппозиции знания и опыта, представляющей условие возникновения ощущения «реальности». При этом подчеркивается, что область традиционного спекулятивного искусствознания, устанавливая ситуацию ориентированности исключительно на трансценденталистские установки (герменевтика, структуриализм, семиотика, тропология) при анализе области искусства фундирует ситуацию сканирования любого вопроса из трансценденталистского «места», что ведет к осуществлению решения *соответствующим* данному «месту» образом, концентрируя всё внимание на поиске некоего *скрытого* значения (*сакрального знания*), благоприятный итог которого осуществляется исключительно посредством выбранных и следующих данному процессу «технических средств» (языковых приемов), выступающих в роли интерфейса, способствующего настройке на трансформацию произведения искусства в форму, допускающую применение рационального анализа. Однако отмечается, что при этом способ применения к произведению искусства подобного рода действия, выраженного в образе *трансцендентального схематизма*, должен отвечать способу данности самой этой *вещи* (т.е. произведению искусства), в противном случае, допустимость использования трансцендентальной сетки как условия *понимания* любого произведения искусства означает невозможность выхода из познавательного круга, создающего ситуацию «текстовой закупоренности», при которой предполагается, что один текст (мнение самого историка о произведении искусства), свидетельствуя о другом тексте (превращенный вариант произведения искусства), предоставляет нам некий третий текст (исторический документ), который в действительности является одним из многих вариантов высказываний «по поводу» произведения искусства, данность которых есть только *эпистемологическая сетка* (термин Ф. Анкерсмита), о которой художник,

создававший анализируемое произведение искусства, и не подозревал, но другие люди (особенно снабженные сильным «искусствоведческим чувством»), полагая в качестве необходимого *понимание* того, *как и почему* всё это *изобразил* художник (музыкант, скульптор), тем самым искусственно создают языковое поле такого понимания главным образом с целью воссоздания ситуации *различения*, способная указывать только на *саму* эту функцию и ни при каких обстоятельствах непосредственно на вещь, лишь «по поводу» которой она (т.е. ситуация различения) возникла как своего рода призма/посредник, или призрак языка.

В параграфе 5.3. – «**История и эксперименты по прорыву к "опыту языка"**» утверждается *связь опыта языка с художественным действием* на примере того, как в процессе исторической *репрезентации* исторический текст передает движение/дыхание самой жизни. Как следствие историк становится художником, а в контексте их соединения – историк-художник – *таксидермистом*, т.е. чучельником (термин С. Бенна), который с помощью научных средств создает историю прошлого так, что *жизнь запечатлевается как таковая*. При этом радикальный подход таксидермиста заключается в том, что прежде он разъединяет текст на части, а затем создает из него нечто оформленное, в которое он вдыхает новую жизнь. Таким образом, требуемая от историка демонстрация «жизнеподобности» сводится к собиранию факторов, синтез которых, в конечном счете, приводит его к изысканию новой формы репрезентации через интертекстуальность, включающую в себя *историю, метаисторическое эссе и критическую статью*.

В шестой главе – «**Искусство в прагматологических контекстах: Pragmatic Turn**» осуществляется дифференциация в понимании роли «непосредственного опыта», с одной стороны, в акте познания, а с другой – в творческом процессе, раскрывающемся как *художественное действие*. В связи с этим отмечается, что применительно к познавательной процедуре «непосредственный опыт» представляется, во-первых, источником *данности*, которая, к тому же, взятая уже с самого начала посредством восприятий, представляет собой *абстракцию*, поскольку восприятия ограничивают «данность», выделяя ее как часть реальности, которую следует подвергнуть познанию, а во-вторых – опыт выступает в качестве некой внешней плоскости, интенцируя к которой, познание создает собственные *связи*, кристаллизующиеся в конкретные *отношения*. Соответственно, в поле познания *умозаключение* принимает на себя роль *средства* выражения законченного имплицитивного целого, где объект не столько предстает сам по себе, сколько как элемент некоторого целого, являясь таковым только будучи частицей этого целого.

Обратной для познавательных действий разума возможностью интерпретации и адекватного выхода к опыту является обращение к иному «углу зрения», противоположному процессу познающей активности, основывающейся на различении и выделении отдельных (абстрактных) кусочков реальности с целью придания им лишь *образа* «целого». В связи с этим акцентируется простой факт *глубокой отчужденности самого опыта от производства различения и абстрагирования*, а поскольку опыт, осуществляемый в некотором центре, предшествует противопоставлению «я» и «не-я», представляя собой нечто значительно большее, нежели простое наличие чувств и ассоциаций, то,

соответственно, распознавание наличия опытности осуществляется только через схватывание *непосредственного движения*.

В параграфе 6.1. – «**Опыт в системе познания**» акцентируется позиция Ф.Г. Брэдли, в которой наиболее отчетливо обозначена роль «непосредственного опыта»¹⁹ как такого этапа процесса познания, при котором *ощущение берется не в виде простой эмоциональной реакции, а как непосредственное переживание, т.е. некая данность*, к которой обращена процедура *восприятия*. Особое значение придается факту «переживания», который *неделим* и не имеет внутренних отношений, а ракурс его «выражения» тесно связан с проявлением огромного многообразия. Данная ратификация, в частности, подтверждает особенно сильное влияние, которое на переживание «непосредственного опыта» оказывает неязыковая функциональность (неразличимость, неделимость, непротиворечивость), выступающая могучим противовесом познавательной функции, поскольку сфера «непосредственного опыта» еще не является познанием, а представляется лишь *местом непосредственного соприкосновения с реальностью*, однако, «мы не можем всегда оставаться на стадии и в пределах ощущения. Чтобы знать, нужно понимать»²⁰. Из этого следует, что именно *устремленность к знанию* (пониманию) становится руководством возделывания той «надстройки», которая в конечном счете приводит к *способ-образованию*, вывода таким образом на передний план именно *язык как наиболее приемлемое и адекватное пространство адаптации знаний*, тем самым отводя «непосредственному опыту» лишь начальную роль, ограничивая его действия только *схватыванием* чувственных ощущений, заданность которых познавательным контекстом, т.е. целесообразностью получения знаний, мгновенно «топит» имманентно присущую опыту подвижность, или *выразительность*.

В параграфе 6.2. – «**Телесность как представление о "Другом" в границах "опыта языка"**» осуществляется анализ различных процессов зондирования уровня «опыта языка», отчетливо проявляющегося в рамках таких философских позиций, как постфеноменологическая линия французской философской мысли (Ж.-Л. Нанси), феноменология (Э. Гуссерль, М. Мерло-Понти) и герменевтика (М. Хайдеггер). При этом отмечается, что именно в «телесности» подводится общая черта под способностью к восприятию всех тел, которая нивелирует возможность *индивидуального опыта*, что также свидетельствует о доминировании языковой константы²¹. При этом в «опыте языка» телесность просматривается и прощупывается именно в процессе обнаружения своего рода языковой *зонности* (ограниченности), наподобие того, как звук, имея свой определенный объем, создаваемый за счет некоторой совокупности обертонов, последовательно

¹⁹ Согласно Ф.Г. Брэдли, «непосредственный опыт есть то, что полностью заключено в едином состоянии *неделимого* восприятия или ощущения (курсив мой. – И.Н.)». Цит. по: Хилл Т. Современные теории познания. – М., 1965. – С. 37.

²⁰ Цит. по: Хилл Т. Современные теории познания. – М., 1965. – С. 37.

²¹ «Восприятие не связано с индивидуальным опытом отдельного субъекта, его активность и является достоянием всех тел, способных к восприятию». См.: Найман Е., Суровцев В. От осмысления к чтению // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск, 1998. – С. 8.

располагающихся друг за другом, представляет собой не последствие простого удара молоточка о струну, но некое звуковое образование, наполненное звуковой *материальностью*, т.е. тем, что *не является только ударом*, производимым «точку», но обладает способностью *длиться после удара*, в чем собственно и продолжает «жить» звук.

Под языковой «выразительностью» следует понимать такой характер поведения телесности (телесного движения), действие которого вскрывает поведение знака, являющегося телом языка, в процессе функционирования раскрывающим указывающую и опосредующую специфику языковой телесности, прежде всего, направленной на осуществление процедуры замещения окружающего мира, данность которого, как можно наблюдать, предоставлена преимущественно в виде внешней наличности тел, в языке благополучно замещающейся чем-то *бестелесным*. Из этого следует, что «выразительное» действие в языке трансформируется в своеобразную *функциональность*, опосредованная активность которой свершается главным образом путем отсылки внимания к чему-то, что именно «выражается». Напротив, выразительность как таковая (в самом чистом виде – музыкальная) является опытом самого движения, вследствие чего в опыт можно проникнуть только через выразительность творческой деятельности так, что выразительность воспритий в опыте дается уже не в качестве строительного материала, наподобие того, как это происходит в познании, но именно как движение. Как следствие, выразительность становится условием преодоления языковых рамок, возможностью выхода за пределы языка и, стало быть, получения *иного* сорта опыта, нежели *только* сорт «опыта языка».

Особо подчеркивается, что движение непосредственно раскрывается именно в своем выражении не как результат действия функции различения, но исключительно при наличии *согласия* двух субстанциональных модусов – «протяженности» и «мыслимости», предоставляя *протяженной мыслимости* становиться *телесностью*, т.е. тем действием, в котором *опыт* показывается как *акт осуществления выразительности* и где в силу вступает принцип *мысль выраженная есть тело*.

В параграфе 6.3. – «"Рейдерский захват" языком постигающей функции представления: попытка девальвации творчества в безднах познания» языковой основе познавательного процесса противопоставляется постигающее действие мышления. В связи с этим отмечается, что понятие «постижение», или «схватывание», принадлежит стоической традиции, где оно упоминается в связи с *постигающим представлением*, в котором основной акцент, прежде всего, приходится на трансформацию «предметности» в «наличную предметность» через *сказывание об объекте* так, что *перевод наличной телесности в бестелесную предметность*, которая становилась *способом* проведения границы тел свидетельствует о непосредственной приобщенности постигающего представления к тому, что реально существует. При этом наиболее существенным становится именно *характер* самого перехода, который в постигающем представлении выглядит как *причина* (т.е. отношение к телу здесь выстраивается по принципу причинения), поскольку только тело способно оказать *непосредственное воздействие* на органы чувств, становясь *объектом* чувственного восприятия, что означает только одно: окончательное установление субъектно-объектного

языкового континуума, всецело ориентированного на *ощущение языка*, формирующее среду *соответствия* и *содействия* со стороны индивида, организующего ситуацию схватывания индивидуальной предметности в ее уникальности «здесь и сейчас».

Однако в стоической традиции акцентируется отсутствие различия между постижением и постигающим представлением²², что обращает внимание на не достаточно корректную трактовку самого постигающего действия, в котором основной акцент должен производиться именно на то, что данное действие, прежде всего, является носителем *самого акта* опытного действия, поскольку как момент схватывания оно не обязательно должно означать «схватывание конкретного наличного содержания», особенно если речь идет о схватывании как некоем опытном действии или просто опыте, не требующем никакого послесловия, т.е. выяснения и объяснения того, *что* именно было схвачено. Соответственно, постигающее действие/схватывание может становиться постигающим представлением только при наличии *интенции к наличной предметности*. Напротив, стоиками утверждалось, что впечатление может рассматриваться и без объекта воздействия, поскольку взятое как таковое, оно способно показываться в качестве *самого изменения*. Это свидетельствует о том, что впечатление может свободно подвергаться дифференциации, с помощью которой само «изменение» в виде некоей деятельности, природа которой является постигающей, выделяется из общего впечатления.

Таким образом, в границах художественного действия роль постижения такова, что позволяет прежде всего *оставаться в опыте*, не перекидываясь как это обычно происходит на познавательном уровне в совершенно чуждую для всякого опытного действия сферу языка. *Постижение подвижного среза реальности настроено не на схватывание ее содержательного аспекта, а прежде всего, нацелено на улавливание и удержание самого движения, струящегося из чистой активности*, а точнее, непосредственности ее исполнения, которое в данном случае и есть художественный опыт. Следовательно, *выразительность в реализации постигающей способности есть осуществляющийся непосредственным образом человеческий опыт как особый сорт движения, включающий человека в жизнь, высшая степень проявления которой есть творчество*.

В параграфе 6.4. – «**Оппозиция "музыкальной" и "языковой" выразительности**» производится характеристика «чистой активности» как своеобразного *опытного осадка*, или активности, непосредственно исходящей из внутренней способности к движению, раскрывающейся в опыте. Однако полной реализации движения при трансформации «способности» в «способ» (язык) не происходит, поскольку некоторая доля активности сохраняется в качестве своеобразного потенциала (в противном случае, познание не справилось бы с собственной активацией, которая возможна только на фоне опытного осадка),

²² По мнению Хирцеля, «в содержательном отношении между "постигающим" представлением и "постижением" нет различия: они относятся друг к другу как потенция и энергия. Но именно в акте "согласия" приводящего к "постижению" "впечатление" окончательно становится разумно оформленным "представлением"». См.: Там же. – С. 28.

представляющего собой такой опытный материал, который, обладая *чрезвычайной* подвижностью, не «пригоден» для удовлетворения целей познания. При этом подчеркивается, что творчество как опытное действие, содержащееся в качестве своеобразного эфирного состава в любом действии, всегда пребывает в виде *осадка*, обращение к которому со стороны обычного человека в его повседневной деятельности стремительно движется к нулю и, даже чаще этого, вообще не подлежит какому бы то ни было измерению, поскольку в глазах *обычного* человека данный творческий «осадок», как это ни странно звучит, *не представляет никакого интереса*, главным образом и в силу того, что становится носителем крайне *дискомфортного* состояния, граничащего даже с опасным для человеческого существования положением, абсолютно противоположным «его величеству» здравому смыслу. Это происходит в связи с тем, что человек, по своей «человеческой сути», прежде всего, является «*существом*» *приспосабливающимся к окружающей его среде* (в ницшеановском смысле), поэтому любые признаки поведения, связанные с незаинтересованными, непонятными и необъяснимыми поступками скорее свидетельствуют о неразумности того, кто их совершает.

В языке возможно лишь искусственно инициировать выразительность, к примеру, попадая в ситуацию языкового затруднения («как бы это точнее выразить?»), тем самым стараясь обратиться и воскресить непосредственно некое состояние, к которому уже можно *подобрать* слова более или менее идентичные, *подходящие* именно к *этому* состоянию, при этом непосредственно само *это* состояние в языке остается незамеченным, в противном случае язык был бы способен его выразить, что в действительности для него просто *не-достижимо*, поскольку «мы не можем выразить языком то, что *само* выражается в языке»²³.

Как следствие, если и возможно испытывать некоторое подобие языкового выражения, то в качестве *такового* выступает лишь *употребление знаков*, способное только *указывать* на некоторые состояния языкового превращения, которые, тем не менее, суть *изображения*. Таким образом, *в языке «выразительность» становится некой формой (предложением) изображения (факта), показывающейся посредством описательного действия, применимого к актуальному знаковому поведению, лишь символически подобранному в целях констатации данного состояния*; поэтому вполне очевидным становится деконструирующее действие, неизбежно устанавливающееся в языке в любой момент, когда желание адаптировать художественное действие к нему превалирует над ситуацией тождества, характерной для опыта, т.е. когда преобладание и наполнение чувством (A=A) становится захватывающим, когда не остается места для иного желания («выразить» словами то, что уже настигло нас и само для себя не требует слов).

В *Заключении* отмечается, что данное исследование создает прецедент для осуществления *философской терапии* в области искусствознания с целью введения ясного различия/проставления границ между теоретическим и практическим, что, с одной стороны, характеризует данную работу как исключительно *теоретическую*, лишенную стремления говорить нечто о мире и, тем самым, обеспечивающую адекватный угол зрения на искусство как такое поле свершения опыта языка, в

²³ См.: Рыклин М. Что такое философия. Беседа с Феликсом Гватари // Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. – М., 2002. – С. 92.

котором различие языка и опыта (соответственно, дискурсивного и недискурсивного/художественного) наделяется статусом *необходимого* (согласно природе самого языка), обусловленным тем, что повсеместное смешивание практического и теоретического – как это обычно происходит в традиционном/спекулятивном искусствознании – ведет к *закату научности*, поскольку влечет за собой установление катастрофической ситуации в поле *Kunstwissenschaften*, свидетельствующей об отсутствии в нем основного постулата научности – *систематического единства*, призванного обеспечить единство понятию «искусство», исходя из *архитектонического* принципа построения целого, а не из *технического* жонглирования терминами в их применении *in concreto* к разнообразным внешним целям. Следовательно, систематическое осмысление искусства в теоретическом пространстве возможно только и только посредством объединения всего объема знаний об искусстве в одну общую идею, согласно которой искусство в теоретическом континууме есть «место» разворачивания опыта языка.

В качестве *перспективы* намечается, во-первых, глубокое исследование феномена творчества с позиции эмпирического подхода (и в частности, исследование такого феномена, как «гоббсианская социология искусства»); во-вторых – исследование топологии идей в поле функционирования *Kunstwissenschaften*; в-третьих – изучение искусства модерна как исследовательского проекта прагматического поворота.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ

Монографии

1. *Нехаева И.Н.* Философские этюды об искусстве. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. (19,5 п.л.)

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ

1. *Нехаева И.Н.* Критика искусствоведческого подхода к исследованию проблем музыкального мышления // Обсерватория культуры. 2007. № 6. М.: РГБ. С. 121–126. (0,75 п.л.)

2. *Нехаева И.Н.* XXI век: деконструкция и анализ музыкальной культуры // Вопросы культурологии. 2008. № 12. М.: Панорама. С. 4–6. (0,5 п.л.)

3. *Нехаева И.Н.* Философия музыки: особенности и перспективы развития // Вестник Томского государственного университета. Сентябрь 2008. № 314. Томск: НИУ ТГУ. С. 52–59. (0,9 п.л.)

4. *Нехаева И.Н.* Онтолого-гносеологические аспекты музыкального искусства // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2008. Вып.10 (66). Тамбов: ТГУ. С. 151–155. (0,5 п.л.)

5. *Нехаева И.Н.* Онтологические основания музыкального искусства // Вестник Челябинского государственного университета. Научный журнал. Философия. Социология. Культурология. 2008. №.28. Вып.8. Челябинск: ЧелГУ. С. 130–137. (0,5 п.л.)

6. *Нехаева И.Н.* Феномен «понимания» в сфере музыкальной культуры: reduction ad absurdum познавательного подхода к искусству // Вопросы культурологии. 2009. № 7. М.: Панорама. С. 80–84. (0,5 п.л.)

7. *Нехаева И.Н.* Kunstwissenschaft: Возрождение философского исследования как основы методологии искусства // Обсерватория культуры. 2009. № 4. М.: РГБ. С. 95–100. (1,0 п.л.)

8. *Нехаева И.Н.* Критический анализ специфики философского исследования искусства (от Баумгартена до Канта) // Вестник Томского государственного университета. Декабрь 2009. № 329. Томск: НИУ ТГУ. С. 47–52. (1,0 п.л.)

9. *Нехаева И.Н.* «Музыкальный язык» как незнаковая форма мышления // Известия Уральского государственного университета. 2010. № 2 (76). Екатеринбург: УрФУ. С. 48–56. (0,75 п.л.)

10. *Нехаева И.Н.* Критика языка: разрушение символической природы музыки // Известия Саратовского университета. Новая серия. Философия. Психология. Педагогика. 2010. Т.10. Вып.4. Саратов: НИУ СГУ. С. 14–18. (0,5 п.л.)

11. *Нехаева И.Н.* «Музыкальный язык» как незнаковая форма мышления, или несколько замечаний по поводу «застоявшейся традиции» // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2010. № 20 (91). Вып.14. Белгород: НИУ БГУ. С. 62–69. (0,7 п.л.)

12. *Нехаева И.Н.* Язык историка как условие применения дисконтактного метода к реальности // Вестник Томского государственного университета. Август 2011. № 349. Томск: НИУ ТГУ. С. 55–59. (0,75 п.л.)

13. *Нехаева И.Н.* Разрушение искусства: Языковой мотив искусствоведческого и исторического переживания мысли // Вестник Череповецкого государственного университета. 2011. № 4. Т.2. Череповец: ЧГУ. С. 136–138. (0,3 п.л.)

14. *Нехаева И.Н.* Периодизация как языковое основание упорядочивания исторического поля // Вестник Тюменского государственного университета. Серия: Философия. 2011. №10. Тюмень: ТюмГУ. С. 51–56. (0,4 п.л.)

15. *Нехаева И.Н.* Проблема языковой природы исторической интерпретативности: нарративный и мифологический способы историзации // Известия Саратовского университета. Новая серия. Философия. Психология. Педагогика. 2011. Т.11. Вып.4. Саратов: НИУ СГУ. С. 27–31. (0,5 п.л.)

16. *Нехаева И.Н.* Проблема чувственного происхождения языка: вариации на тему Гердера // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2011. № 20 (115). Вып.18. Белгород: НИУ БГУ. С. 62–68. (0,75 п.л.)

17. *Нехаева И.Н.* Язык историка как место встречи «прошлого» и «настоящего» // Вопросы культурологии. 2012. № 7. М.: Панорама. С. 25–30. (0,5 п.л.)

18. *Нехаева И.Н.* Территория истории: языковые границы и пути их преодоления // Известия Алтайского университета. Серия: Философия, социология и культурология. 2012. № 2/2 (74). Барнаул: АГУ. С. 218–220. (0,5 п.л.)

19. *Нехаева И.Н.* Конфронтация опыта и репрезентации в аспекте языковой привилегии: критика трансцендентализма в искусстве // Вестник Томского государственного университета. Ноябрь 2013. № 376. Томск: НИУ ТГУ. С. 55–58. (0,6 п.л.)

20. *Нехаева И.Н.* Граница истории: язык или искусство? // Вестник Томского государственного университета. Сентябрь 2014. № 386. Томск: НИУ ТГУ. С. 53– 58. (1,6 п.л.)

21. *Нехаева И.Н.* Познавательная деятельность как дефект исторического измерения искусства // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2014. – № 16 (187) – Вып.29. – С.87-93. (1,5 п.л.)

Статьи и тезисы

1. *Нехаева И.Н.* Философские аспекты истории музыки и языка (семиотической системы) через призму композиции музыкальной формы // Актуальные проблемы гуманитарных наук: Межвузовский сборник научных трудов. 2003. Омск: НОУ ВПО Омский юридический институт. С. 65–68. (0,25 п.л.)

2. *Нехаева И.Н.* Онтология и эпистемология социального обнаружения музыки // Актуальные проблемы гуманитарных наук: Межвузовский сборник научных трудов. 2003. Омск: НОУ ВПО Омский юридический институт. С. 62–64. (В соавторстве с Нехаевым А.В.) (0,15/0,075 п.л.)

3. *Нехаева И.Н.* Философские аспекты истории музыки и языка (семиотической системы) через призму композиции музыкальной формы // Трансляция философского знания: наука, образование, культура: Материалы научно-методического семинара летней философской школы «Голубое озеро – 2003». Новосибирск: НГУ, 2003. С. 189– 192. (0,1 п.л.)

4. *Нехаева И.Н.* Онтология и эпистемология стиля в приложении к теории музыки и социальной теории // Трансляция философского знания: наука, образование, культура. Материалы научно-методического семинара летней философской школы «Голубое озеро – 2003». 2003. Новосибирск: НГУ, 2003. С. 193–195. (В соавторстве с Нехаевым А.В.) (0,1/0,05 п.л.)

5. *Нехаева И.Н.* Философские аспекты истории и теории музыки через призму композиции музыкальной формы // Эстетика научного познания: Материалы Международной научной конференции. 21-23 октября 2003 года. М.: Современные тетради, 2003. С. 90–92. (0,1 п.л.)

6. *Нехаева И.Н.* Феноменология музыки // Сборник тезисов Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2004». М.: Московский университет, 2004. Т. 2. С. 479–480. (0,15 п.л.)

7. *Нехаева И.Н.* Маргинальность как необходимое условие риска в индивидуализации и социализации музыкального гения (на примере творчества Д.Д. Шостаковича) // Риск в философском измерении: Материалы летней философской школы «Голубое озеро – 2004». Новосибирск: НГУ, 2004. С. 236–238. (0,1 п.л.)

8. *Нехаева И.Н.* Саморазвитие человека: ипостась музыкального через призму древнекитайской и древнегреческой философии // Философия человека: Сборник научных трудов. Омск: ОмГУ, 2004. С. 226–241. (0,5 п.л.)

9. *Нехаева И.Н.* «Познай самого себя» в вариации на тему музыки // Альфа: межвузовский сборник научных статей. Вып. 1. Омск: ООО «Вариант-Омск», 2005. С. 60–65. (0,25 п.л.)

10. *Нехаева И.Н.* Критика дискурса: объяснение и понимание музыки // Анализ гуманитарных проблем современного российского общества: Материалы Всероссийской научной интернет-конференции с международным участием. Омск: Институт менеджмента и экономики ОмГУПС, 2007. С. 127–132. (0,375 п.л.)

11. *Нехаева И.Н.* Онтологические основания музыкального искусства // Художественная культура: теория, история, критика, методика преподавания, творческая практика: Материалы V Всероссийской конференции. 29 апреля 2007. Красноярск: СибФУ, 2007. С. 128–131. (0,3 п.л.)

12. *Нехаева И.Н.* Природа демонического: граница реальности в музыке // Человек в фокусе самотворения: эстетическое измерение. Материалы научно-практической конференции «Эстетическая антропология». 27 ноября 2007. Тюмень: Вектор Бук, 2007. С. 137–154. (0,8 п.л.)

13. *Нехаева И.Н.* Перспективы развития современного музыкального искусства // Современное состояние и тенденции развития культуры и искусства России и региона. Материалы Омской регион. научно-практической конференции. Омск: Издатель-Полиграфист; ОмГПУ, 2008. С. 120–123. (0,18 п.л.)

14. *Нехаева И.Н.* Музыкальная онтология: способы формирования и проявления // Актуальные проблемы вузовской науки: теоретические и практические аспекты. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. 1 декабря 2008. Тамбов: ТГУ, 2008. С. 26–29. (0,2 п.л.)

15. *Нехаева И.Н.* Музыкальная культура: разрушение основных аспектов искусствоведческого анализа // Актуальные вопросы социально-гуманитарных наук: Межвузовский научный сборник. Вып. 7. Воронеж: Научная книга, 2009. С. 141–144. (0,2 п.л.)

16. *Нехаева И.Н.* Социальная адаптация как принцип систематичности искусства // Современное состояние и тенденции развития культуры и искусства России и региона. Материалы второй Омской региональной научно-практической конференции. Омск: Издатель-Полиграфист, 2009. С. 54–56. (0,2 п.л.)

17. *Нехаева И.Н.* Музыкальная онтология: критика дискурсивного подхода к музыкальному искусству // Пространство культуры и искусства страны и региона. Сборник научных статей. Юбилейный выпуск. Омск: Наука, 2009. С. 131–138. (0,5 п.л.)

18. *Нехаева И.Н.* Принцип «эстетического» в мышлении как основа философского исследования искусства // Актуальные проблемы вузовской науки: теоретические и практические аспекты. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. 1 декабря 2009. Тамбов: ТГУ, 2009. С. 17–19. (0,2 п.л.)

19. *Нехаева И.Н.* Проблема синтеза в осмыслении методологической основы эстетической антропологии // Эстетическая антропология в системе экологического воспитания. Тюмень: ТюмГУ, 2011. С. 85–95. (0,6 п.л.)

20. *Нехаева И.Н.* История искусства как событийная аутентика «истории понятий» // Культура, наука, образование: проблемы и перспективы. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции. 8 февраля 2013. Нижневартовск: НГУ, 2013. С. 37–38. (0,2 п.л.)

21. *Нехаева И.Н.* Фигуративность как социальный прототип языкового поведения // Эстетическая антропология: фигуративный аспект. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. 13 декабря 2013. Тюмень: Мандр и К³, 2013. С. 218–220. (0,2 п.л.)

22. *Нехаева И.Н.* Парадокс «теории искусства» // Культура, наука, образование: проблемы и перспективы. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. 7 февраля 2014. Ч. I. Нижневартовск: НГУ, 2014. С. 175–179. (0,5 п.л.)