

К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ (У. ЭКО и АНАЛИЗ «НОВОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ»)

Коваль О.В., ст. преподаватель, ХДАДМ
Мархайчук Н.В., ст. преподаватель, ХДАДМ

Аннотация. В статье обсуждается методология и метаязык исследований современных художественных процессов.

Ключевые слова: современное искусство, методология, метаязык, семиотика.
Анотація. Коваль О.В., Мархайчук Н.В. До питання про методологію дослідження сучасних художніх процесів (У.Еко та аналіз «нової зображальності»). В статті піднімається питання методології та метамови досліджень сучасних художніх процесів.

Ключові слова: сучасне мистецтво, методологія, метамова, семіотика.

Annotation. Koval O., Marhaychuk N. To a question on methodology of research of modern art processes. (EKOS ANALYSIS of «NEW VISIO»). In the article, resting on principles abstracting in arts, the attempt is carried out to consider contemporary art as some kind of abstract semiotics and to give her the conforming interpretation.

Key words: contemporary art, methodology, metalanguagy, semiotics.

Актуальность, предмет и цель исследования. Сегодня общепринятым является факт, что пока современное искусство Украины стремится идти “в ногу со временем”, отечественная искусствоведческая наука только пытается формулировать необходимый для осмысления нынешних художественных процессов научный язык и терминологический аппарат. Собственно говоря, этот процесс наметился после организованной и проведенной в Киеве весной 1987 года первой в УССР выставки без идеологической цензуры “Молодь України”. Именно тогда были подняты вопросы истинности советской идеологии, нерушимости марксистско-ленинской эстетики, а также проблемы соответствия достижений советского искусствоведения по отношению к ворвавшемуся в советское художественное пространство новейшему искусству. Однако вряд ли можно отрицать, что для большинства искусствоведов старшего или даже среднего поколения креативные художественные процессы, находящиеся за рамками традиционных представлений об искусстве, и по сегодняшний день являются terra incognita. Дело в том, что в отечественном искусствоведении, отмеченном признаками методологического кризиса в 80-х, мало что изменяется на протяжении последующего десятилетия, и поэтому осудительное «бурчание» из уст большинства ведущих искусствоведов в адрес современного искусства стало почти традицией (подчеркну, что, описывая ситуацию в целом, ни в коей мере не хочу умалить значение теоретических разработок О. Авраменко, О. Петровой, М. Протас,

Г. Складенко и немногих иных, занимающихся проблемами современного искусства целенаправленно).

Современное искусство, как и искусство XX века в целом, по своей природе склонно к различным формам новаторства и поискам новизны художественного языка. Быть здесь и теперь, применяя при этом все известные и неведомые доселе элементы творческого мышления и средства выразительности, – вот реальность современного автора. Его творчество не может быть осмыслено на основе методологических принципах, отработанных советским искусствоведением предыдущего пятидесятилетия, развивающегося изолированно от мировой гуманитарной науки. Оно требует новых критериев оценки и свежих методологических решений, применимых также при осмыслении цельной картины новейшего искусства. Основы новой парадигмы утверждают «принципиально иные, отличные от предшествующих, отношения в традиционной цепи “художник – произведение – зритель”, выдвигают на первый план новые художественные категории, переосмысливают содержание традиционных».¹ И совершенно очевидно, что сегодня «академические» идеи минувших веков, несмотря на их достаточно высокий уровень, практически не влияют на принципы научного дискурса последних тридцати лет,² поскольку “предыдущая история искусства сегодня концептуально, теоретически и фактически устарела”³.

Целью данной публикации является попытка обнаружения возможных точек пересечения современного искусствоведения и близких гуманитарных областей, толкование использования в искусствоведческих работах научных методов других наук (естественнонаучных, философских, филологических и т.д.). **Предмет исследования** – влияние научных результатов в области теории языка на формирование современного искусствоведческого инструментария (на примере творчества У. Эко).

Связь работы с научными программами. Настоящая публикация продолжает определённый этап исследовательской работы, осуществляемой на кафедре истории и теории искусства ХДАДМ.

Постановка проблемы. Сегодня уже никто не станет отрицать, “что искусство не только является многообразной формой сознания, которая направлена к высоким идеалам (а не на пустое фантазирование, описательность и дидактику); это открытая морфогенетическая система, «обречённая» пополняться конвергентным взаимодействием всех планов бытия и мышления. ... Украинское искусствознание приближается к *интегральному* (курсив наш – Н.М.) видению”⁴, благодаря которому искусство осмысливается как часть психодуховного бытия социума,

функционирующая совместно с его другими составляющими.

С середины 90-х отечественное искусствоведение начинает преодолевать недостаток опыта и практическое отсутствие методологической базы и терминологического аппарата, используемого при анализе современного искусства, иницируя активные поиски новых методологических парадигм, необходимых для осмысления и глубокого исследования отечественного искусства XX века. Разрушая остатки марксистско-ленинской идеологии, исследователи всё чаще обращаются к некогда “засекреченным” естественнонаучным открытиям. В процессе развития «ньютоново-картезианской» философии человек начал познавать и осмысливать “запредельные” состояния материи, возможность существования которых долгое время отрицалась законами физической механики. “Космичность” ориентации при изучении современного искусства стала вероятной благодаря наследию К. Циолковского, В. Вернадского, А. Чижевского, А. Эйнштейна, Г. Шипова и развитию нового идеализма. Научное познание отошло от преобладания материализованных проблем в пользу “энергоинформационного” мышления, где преобладает “мыслетворчество” каждого человека. Современная наука, принимая открытия физики в области элементарных частиц, позволяет исследователям в разных областях гуманитарного знания применять такие дефиниции, как «биологическое поле» (в понимании «психическая энергия» или «энергия мышления»), «физический вакуум» (в понимании «тонкий», то есть нематериальный мир) и т.п. Потому убеждение, что введение в область изобразительных (и визуальных) искусств того, что раньше было не изобразительным, становится шагом к расширению мира представлений, и должно стать определяющим в изучении проблем новейшего искусства (и более всего, на наш взгляд, – нефигуративной живописи).⁵

Современное искусство, будучи саморефлексией художественного авангарда, мыслится своего рода «онтологией чувственности и феноменологией выразительных форм, которые создаёт и концептуально, и визуально-пластически *творец как философ*»⁶. Художественное произведение сегодня, как и во все времена, было сообщением истины о мироздании (П. Флоренский), которая не может быть верифицированной, проверенной с научной точки зрения, поскольку похожа на миф, в который верят те, кто его знает и принимает.⁷ Выбор средств выразительности для такого сообщения зависит от внутренней мотивации художника, его мировоззрения, и поэтому произведение воспринимается как авторское проявление обобщенной системы взглядов на мир и

человека в нём. Заметим, что в характерных для большинства художников творческих «мифологемах» заложены аксиомы: «я **сознательно** знаю то, что знаю», «я **сознательно** мыслю то, что мыслю», «я **осознаю**, что это именно так» и др. Собственно этим объясняется повышенный интерес исследователей к эмпирическим материалам подобного плана, своего рода «текст - кодам» (Ю. Лотман), осмысление которых возможно с позиций сравнительной концептологии или семиотики.

Отметим, что именно такой методологической основы придерживался в своё время М. Пунин, который был убеждён, что исследователь прежде всего должен осмыслить «психологический базис» – основу данного творческого процесса – и раскрыть “индивидуальное чувство, на котором возник памятник, определить историческую основу, на которой он взрос”⁸. При этом М. Пунин отмечает, что вероятно, что исследователи, которые буду изучать художественные новации, в своих суждениях будут иногда достаточно смелы, а значит, склонны к ошибкам. А дальше добавляет, что, однако, “мы живем и работаем в такую эпоху, когда даже ошибки имеют огромное значение”⁹. И хоть этим словам уже почти сто лет, они и поныне не утратили своего значения.

Многие украинские искусствоведы и эстетики (О. Лосик, В. Лычковах, О. Перова, М. Протас, Г. Рудик, Г. Складенко, О. Соболев и др.) утверждают, что современное искусствоведение должно обогащаться идеями философии и эстетического знания, поскольку нынешнее искусство, более чем когда-либо, полифункциональное, разнообразное по индивидуальным художественным практикам, проникнутым идеей свободной самореализации личности, которая воплощается в концептуально-философских измерениях художественного творчества. И стоит заметить, что хоть философия искусства и требует необходимого при исследовании явлений современного художественного процесса углубления исследовательского искусствоведческого инструментария, она не изменяет парадигму искусствознания, не подменяет её предмет и основные специальные методы анализа собственными, чисто философскими. Просто искусствоведческий анализ со всеми его обязательными составляющими (стиль, направление, школа), понимается “как завершающая, синтезирующая фаза” (О. Петрова)¹⁰.

Но редко кто из советских или уже отечественных искусствоведов задавался целью применить в своих анализах теоретические находки теории языка или (правда, в меньшей мере) семиотики. Искусство, как и природа эстетического *Visio*, долго ускользало от семиотического анализа, и даже сейчас, после

нескольких десятков лет напряженных поисков семиотических оснований арт-процессов, кажется, ускользает до сих пор. У. Эко заметно выделяется на общем фоне тех, кто пытается это ускользание остановить и удержать семиотику *artifice* (искусства) в своих руках¹¹.

Результаты исследования. Из всех работ У. Эко, как хорошо теперь известных, так и тех, которые к нам не замедлят появиться, одна привлекает особенное внимание, поскольку именно в ней можно обнаружить корреспонденции с тем, что многие пытаются определить как общность теории языка и теории искусства. Кроме прочего, именно творчество У. Эко, в том числе и литературное, позволяет поднять вопрос об адекватности выражения искусствоведческих наблюдений и согласованности этих наблюдений с современной художественной практикой и ее действующими. А это целая проблема.

С учетом развивающейся на фоне других гуманитарных дисциплин сравнительной концептологии, проблематика общности явления языка и искусства, рассматриваемая в общесемиотическом плане, становится все более значительной, а обращение к ней – все более оправданным. Дело в том, что современный искусствовед, задумавший решить спорные вопросы эстетики зрительного восприятия и предложить точные характеристики текущему образотворческому процессу, лишен эпистемологии собственной дисциплины, и вне подобной теории решить свои вопросы не может. У. Эко одним из первых подсказал искусствоведам путь нахождения такой эпистемологии, объяснив попутно как необходимость дисциплинарной саморефлексии, так и особенность порождения эстетического сообщения в целом. Желание предложить оперативную теорию искусства совпало у У. Эко с необходимостью опереться на инструмент, хорошо проверенный в деле анализа непростых знаковых образований, таких, например, как беспредметное творчество или нефигуративная живопись, – на механизм порождения эстетического сообщения, строящийся на языковых знаковых основаниях. Обращение к внутрисистемным законам преобразования смысла сообщения в фигуративных и нефигуративных процессах тем более оправданно, что язык, по справедливому замечанию академика Ю. Степанова, «представляет собой объективно существующий наиболее полный образец иерархической системы», в котором воплощен конструктивный принцип сходства теории языка и теории искусства: принцип «единичное - особенное - всеобщее»¹². О какой работе У. Эко идет речь? Это маленькая, но изумительно точно и блестяще написанная глава *On the Possibility of Generating Aesthetic Messages in an Edenic*

Language в книге 1979 года.

Несколько шуточный разбор воображаемого языка Адама и Евы, перетекающий в спор со Всевышним и создание как ответ на «уравнения рока» поэтического творения, при внимательном разборе приводит именно к тому, о чем спорят современные прекраснотворцы и искусствоведы: о необходимости друг в друге. Ясно, что существовать порознь они не могут, но и дружат, как кошка с собакой. Вопреки распространенному взгляду художника на критика и искусствоведа как на «обслуживающий персонал», – а художник теперь обладает и сам склонностью к манифестарности и все большему проявлению страсти к словесному сопровождению своих творений, – технический работник прекрасного упрямо продолжает заниматься своим рутинным делом и на легкомысленное отношение к своему труду и к своей персоне, казалось, ничем не старается ответить. К слову сказать, многие критики и искусствоведы, в том числе и те, кто занимается художественной литературой, кинематографией и современным визуальным искусством, к такому положению дел давно привыкли и, к нашему ужасу, научились его не замечать: воистину у них развились все привычки дзенской медитативной практики: падающая на пол чашка должна разбиться! Между тем это не соответствует подлинному состоянию знания в указанной области и не отвечает степени остроты проблемной ситуации. «Адам научил человечество, что для того, чтобы вновь структурировать (эстетические – О.К.) коды, необходимо пере-писать сообщение» (*...in order to restructure codes, one needs to rewrite messages*).¹³ Это именно то, что современный критик, исследователь-аналитик и практик художественного, культуро- и образотворческого процесса в состоянии сделать, в отличие от художника - тот не перписывает, а создает наново нечто, что затем будет нуждаться в переписывании.

Работа критика и исследователя современного искусства, обладающего необычайно насыщенной визуальной коммуникацией, здесь больше напоминает работу минера, уже не раз подрывавшегося на хорошо знакомых ему ловушках, но все-таки по-прежнему испытывающего свою незавидную судьбу. Художник, естественно, посмеивается, а искусствовед проявляет настойчивость в своем упорстве. Это хорошо показали опыт и практика анализа молодежных проектов Харьковской муниципальной галереи, дающей возможность под видом ежегодных, а теперь спорадических, проектов «NON STOP MEDIA»¹⁴ почувствовать, почем нынче фунт искусствоведческого лиха.¹⁵

Все дело в том, что культуролог-искусствовед уже не старается

пройти за художником путь творения сообщения, несущего в себе эстетические коды, а в том, что он все больше мимикрирует в подвид приемника образотворческих волн, дабы впоследствии воспроизводить свое разумение услышанного. Однако его единственная задача — обобщить воспринятые образы в единое целое, взойти к глубинной сущности зрительных образов через анализ их кодов, структуры и принципов коммуникации и, главное — дать им НАЗВАНИЕ — остается. Более того. Это едва ли не единственная его обязанность.

У. Эко протягивает свою руку, в которой зажат «золотой ключик» адекватного семиотического анализа созданных по договоренности и на основании культурных конвенций кодов и знаков искусства — лингвистический эквивалент такой оперативной теории искусства. И предлагает помощь в самых опасных и непредсказуемых случаях. В особенности тех, когда речь идет об анализе новой изобразительности. Мы найдем интерпретации нефигуративности в «Поэтике Джойса», «Отсутствующей структуре», «Роли читателя», «Открытом произведении» и «Пределе интерпретации». Везде эстетическое видение У. Эко преобразовывает в интеллектуальное суждение с отчетливым лингвистическим основанием, находя общность форм языка и явлений искусства в проблеме сигнификации, о чем прозорливо писал Р.Якобсон еще в 1974 году: «*Responsions*» (взаимосвязи) между различными хроматическими и геометрическими категориями, которые, безусловно, играют не-обязательную роль в репрезентативной живописи, становятся единственной семиотической ценностью в абстрактной живописи. Законы оппозиции и эквивалентности, управляющие системой пространственных категорий, задействованных в живописи, являются выразительным примером того, когда правила сходства предписываются кодом определенной школы, эпохи или народом...»¹⁶. Имя Р. Якобсона едва ли можно назвать здесь случайным: именно он инициировал всесторонний анализ живописной и языковой знаковости современных началу века, т.е. первой волне абстракционизма (в рамках классического авангарда), композиций В. Кандинского, К. Малевича, Д. Бурлюка и других. В статье «Взгляд на развитие семиотики», откуда мы взяли эту цитату, некоторым образом суммированы его многолетние изыскания художественных процессов начала века. Из них, этих изысканий, кажется, и сегодня можно взять «новый старт» семиотическим изысканиям в области искусства. Здесь же хочется вспомнить слова другого гениального лингвиста, О. Трубачева, о том, что «из внимательного чтения предшествующей литературы уже

брежит более глубокое решение вопроса». В свое время мне он говорил, что продуктивный научный спор всегда лучше «внутриутробного» отмалчивания и тихого движения по раз и навсегда выбранной колее. Но вернемся к нашему предмету: проблеме адекватности описания сложных художественных процессов и наличия «ключа адекватности» в их решении.

У. Эко убеждает нас, что эстетическое видение становится не внезапным интуитивным озарением и неким ментальным конструктом-выводом, полученным вследствие интроспекции воспринимающего, а диалогом человека, кода и знаковых взаимосвязей, которые оформляют созерцание прекрасного во вполне осмысленное интеллектуальное суждение. Его языковая форма выступает своеобразным идиолектом эстетического сообщения и автономного кода, его выражающего. Даже будучи нарушенным или трансформированным, лингвистический код сообщает автономному изобразительному коду ту иерархичность и семантическую насыщенность, которая и превращает его в коммуникативно цельное и интеллектуально осмысленное выражение личностного жизненного опыта. Эстетическое видение и эстетическое созерцание вновь превращается в акт металингвистического суждения. Томистский взгляд на интеллектуализацию восприятия эстетической визии к началу XXI века превратился в психологическую и общенаучную установку критика, историка и теоретика искусства, да фактически любого, кто постоянно переживает эстетическое созерцание и нуждается в экспликации своего понимания бытия через созданное иным культурным энергодателем произведение, на адекватность выражения своих суждений об «особенном» и «подлинно духовном» в искусстве.

«Мы получаем удовольствие от познания, которое преодолевает препятствия на своем пути», – замечательно высказался по этому поводу сам У. Эко в «Эволюции средневековой эстетики»¹⁷. При более эклектичной методике этого удовольствия просто не было бы. Вот тогда нас будет ждать, по слову О.Трубачева, «и находка, мимо которой проходили, и награда». Подход к восприятию эстетического созерцания через усилие его «ментального взятия» и динамизм языкового акта суждения о нем был и остается пока еще не взятой, но желанной вершиной эстетического интеллектуализма.

Искусствоведы и “философы-культуралы” сами ощущают потребность найти более непротиворечивые основания своей рефлексии. В. Савчук, например, пишет, что «конвергенция топологической рефлексии и перформанса вовлекает всего человека, создавая ситуацию непосредственного и тактильного переживания Другого. Объединяет их и то, что они не указывают, но инсценируют

первособытие, исходную точку, прорывая семиотические коды культуры, находят язык, в котором означающее еще не оторвалось от означаемого»¹⁸. «Сачок мумификатора искусства ловит пустоту», по словам того же В. Савчука. Но пустоту ловят и те, кто отмахивается в своей исследовательской практике от опыта непрозрачного, несколько сложного, но более ценного опыта исследования и наблюдения за явлениями искусства и культуры. Перефразируя О. Трубачева, скажем, что здесь элементарный дефицит интеллектуальной гибкости множит естественные отрицательные эмоции и «нашептывает соблазны разных «скорых» проектов»: оставить «пока»(?) в стороне бескрайнее море монотонной интеллектуальной эквилибристики, сосредоточиться на «прозрачном» материале и «прозрачном», кларистичном принципе его описания, забаррикадироваться собственными предыдущими достижениями и новой волной творчества, пришедшей как бы ниоткуда, но с полным видением, куда, к какому берегу ее может прибить, побольше пропиарить свою креативную способность и продемонстрировать свой всевидящий глаз и всепознающий ум, не понимая, что заградительная сетка даже современных культурологических теорий, пользоваться которыми мы уже не можем, не говоря о вновь возникающих критических эманациях прекрасного, кладет предел нашему активному поиску содержательных оснований порождения эстетического сообщения, основанного на искусствоведческих puns, – каламбурах, вечных палимпсестов нашего культурного, художественного и языкового сознания. Конечно, в этих puns часто просвечивает любовь к хорошо написанной странице, к традиционному эстетическому идеалу, но, увы, в них совершенно пропадают и таинство эстетического творения и лингвистический универсум, который его описывает.

Выводы и перспективы дальнейших исследований. Нам вовсе не хочется свести эстетическую теорию и художественную практику к некоему лингвистическому жесту, пусть и на макромасштабном уровне. Хочется выделить ситуацию, при которой сама практика эстетической визии требует обращения к таким схемам и принципам обобщения «особенного» и такому опыту фиксации результата этого обобщения, при котором не пострадает ни код, ни месседж, ни сам Адам.

В остальном – ветхое балансирование между коммуникацией и не коммуникабельностью, отмеченное У. Эко на пороге 70-х, продолжается. Вероятно, поэтому У. Эко постоянно напоминает о понятии семиотической “эпифании” как искусстве видеть неизобразяемое. Об этом же говорит и Юрий Степанов в «Протее». С опорой на это искусство видения исследователь и выполняет свою

задачу: распутывает и воплощает наново эстетическое сообщение, несущее в себе непреходящую культурную ценность. Сделать это удастся, если откажутся от ущербного и довлеющего в науке сивиллиного комплекса («у нас другое мышление, мы так не пишем, не говорим, у нас иные задачи») — «Сего, Сивиллы кроме, не прочтет никто — «*Has quidem praeter Sibyllam leget nemo*». Он является лучшим способом загубить все дело. Мы выбираем «СловоЭКОвидное» присутствие в жизни современного художественного энергодателя, служащее ориентиром для всевозможных оптик и дегустаций художественного целого, восприятия и толкования некоей художественной формы. Аргументы, развиваемые выше подводят к мысли о том, что У. Эко, сформировавший на собственном примере тип идеального читателя, страдающего идеальной бессонницей, намекает нам на необходимость отправиться, кроме литературных, в художественно-изобразительные леса, чтобы отыскать там *идеального искусствоведа, страдающего идеальной формой лингвистической адекватности выражения своих наблюдений*.¹⁹ Тогда и семиотика избежит печального выражения лица по случаю выпавшего из ее рук произведения искусства²⁰. *Sunt lacrimae rerum*²¹.

Примечания:

- ¹ Скляренко Г. Сучасне мистецтво: зміна художньої парадигми // Матеріали до українського мистецтвознавства: Зб. наук. пр. – Вип. 2. – К.: ІНФЕ, 2003. – С. 241.
- ² Лосик О. Методологія в сучасному мистецтвознавстві: ситуація ПОСТ // Образотворче мистецтво. – 2002. - № 2. – С. 46.
- ³ Кара-Караєва Т. Історія українського мистецтва – перспективи і реальні можливості // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку: Матеріали наук. конф./ Академія Мистецтв України. – К.: ВПП Компас“, 2000. – С. 20.
- ⁴ Протас М. Універсальна мистецтвознавча методологія. Шлях від тотальної кризи до традиційності української свідомості // Тези доповідей: ІУ Міжнародний конгрес українців. – Кн. 2: Мистецтвознавство. – Од.-К: Видання асоціації етнологів, 2001. – С. 168.
- ⁵ См. пример использования открытий современной физики в исследовании нефигуративной живописи: Мархайчук Н. Онтологічно-естетичні особливості вітчизняного нефігуративного живопису 90-х рр. ХХ століття (на прикладі ненаративного живопису) // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. – Х.: ХДАДМ, 2004. – № 5. – Ч. 4. – С. 59 – 72.
- ⁶ Личкова В. Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду // Київська старовина. – 1998. - № 4. – С. 51.
- ⁷ Подробнее см.: Раппапорт А. Девяносто девять писем о живописи. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 37.
- ⁸ Пунин Н. Пути современного искусства и русская икона // Аполон. – 1914. - № 10. – С. 44.
- ⁹ См. там же, с. 44.

- ¹⁰ Петрова О. Фахові кордони мистецтвознавства // Етика та естетика в структурі сучасного гуманітарного знання: Матер. наук.-теорет. конфер. – К.: РВЦ “Київський університет”, 1997. – С. 74.
- ¹¹ Укажем на наш опыт подобного анализа. См.: Мархайчук Н. Нефігуративні твори як “відкритий твір” (на прикладі концепції ненаративності) // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. – Х.: ХДАДМ, 2005. – № 1. – С. 101 – 107.
- ¹² См.: Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. М., 1997. С. 164; Eco U. The role of the reader. Explorations in the Semiotics of texts. Bloomington. Indiana Univ. Press. — P.90-106. К настоящему времени эта работа У. У. Эко переведена и на украинский язык: Еко У. Роль читача. Львів., 2004.
- ¹³ Ibid, P. 104.
- ¹⁴ См.: Non Stop Media: Бліц фестиваль проектів програм “Нові імена” та “Молодіжна філія”: Каталог. – Х.: Харківська міська художня галерея ім. Васильківського, 2003.
- ¹⁵ Коваль О. «NON STOP MEDIA»: визуальная интрига познания // Ватерпас. 2003. № 45. С.68-71.
- ¹⁶ Якобсон Р. Язык и бессознательное. М., 1996. С.160-161.
- ¹⁷ У. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. М., 2004. С. 176. См. также очень точно выражающую общий контекст и смысл нашей аргументации работу: У. Эко У. Поэтики Джойса Спб., 2003.
- ¹⁸ Савчук В. Конверсия искусства. Спб., 2001. С. 86.
- ¹⁹ Мои отсылки к стилю мышления О.Трубачева, настоящего подвижника культуры и автора широкомасштабного этимологического полотна «ЭССЯ», создававшегося на протяжении более 30 лет далеко не случайны, как и постоянные отсылки к трудам Ю.С.Степанова. Не столько в самих работах, хотя их значение и вес трудно переоценить, сколько в личности этих исследователей, я усматриваю потенциал и новые векторы развития гуманитаристики, в частности — эстетики и теории и истории искусства. Жаль лишь одно: большой живой контакт с представителями этого научного поколения утрачен, уходят и они сами, как О.Трубачев. В известной мере, мы должны соответствовать заявленному ими уровню науки и научной и художественной жизни. См.: панораму идей и имен, близкая нашей проблематике дана: Коваль О. Эстетическое сообщение как проблема философии языка и теории искусства // Вестник ХГАДИ. № 4. Сгустком сведений по интересующему нас вопросу является статья: Ю.Лотман Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. М., 1984. С. 6- 14, - а также работы Ю.Лекомцева и Б.Гаспарова, см., в частности недавнюю работу последнего: Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.,1996
- ²⁰ У. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию Спб., 2004. – С. 216-221. В свое время нижеследующее выражение, подобно латинскому I- «поезжай», являющееся вполне эстетическим знаком, было использовано теоретиком семиотики Е.Пельцем для определения границ этой науки. Очень характерный выбор высказывания из всего корпуса латинских крылатых фраз.
- ²¹ Чтобы вещи «не плакали», мы постарались дать им новую форму существования: журнал предметного искусства и антиквариата ANIMA RERUM / ДУША ВЕЩЕЙ,— 2005, № 1. Там читатель найдет рецензию на книги Степанова, Барта, Савчука, а также замечательные статьи - свидетельства меня внутринаучной ситуации, написанные С.Рыбалко, Е.Котляром, З.Алферовой, Е.Ремизовой, Г. Згурским и многими другими.