

АВТОНОМНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ ОСНОВАНИЕ НАУКИ ЭСТЕТИКИ

МАРИНА ЗАГИДУЛЛИНА

Марина Викторовна Загидуллина – доктор филологических наук, профессор; Челябинский государственный университет, Челябинск, Россия.
E-mail: mvzagidullina@yandex.ru

Статья посвящена вопросу о сути эстетического как особого домена духовной деятельности человека. В начале автор обращается к современному устойчивому представлению об эстетике как науке, анализируя российские и зарубежные энциклопедические статьи и учебники и заключая, что эстетика воспринимается как наука о красоте (шире – эстетическом) и художественности. Далее анализируется определение эстетики у Баумгартена и ключевые положения «Критики способности суждения» Канта с целью показать, что классическая эстетика ставила в центр внимания саму эстетическую способность. В заключительной части статьи автор приводит обзор различных подходов к анализу эстетического в современной науке, объединенных вниманием к телесности восприятия, природным основаниям и особенностям эстетического переживания. На примере схемы эстетического опыта Кристофа Редиса показано, что такой подход ближе к идеям Канта и Баумгартена, чем закрепившиеся в энциклопедиях и учебниках определения. Автор приходит к выводу о необходимости очищения определения эстетики через понятия отношений и ценностей и теоретизирования эстетического опыта как формы эпистемы.

Ключевые слова: эстетический опыт, эстетическое суждение, Кант, Баумгартен, эстетика как наука.

AUTONOMY OF THE AESTHETIC AS A BASIS OF AESTHETIC THEORY

Marina V. Zagidullina

Doctor of Philology, Professor; Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russia.

E-mail: mvzagidullina@yandex.ru

The article is devoted to the question of the essence of the aesthetic as a special domain of human activity. At the beginning of the article, the author turns to the modern stable concept of aesthetics as a science, analyzing Russian and foreign encyclopedic articles and textbooks, and concluding that aesthetics is considered as a science of beauty (more broadly, other aesthetic phenomena) and artistry. Further, Baumgarten's definition of aesthetics and the key provisions of Kant's Critique of Judgment are analyzed to show that classical aesthetics put the aesthetic ability itself in the center of attention. In the final part of the article, the author provides an overview of various approaches to the analysis of the aesthetic in modern science, united by attention to the corporeality of perception, natural foundations, and features of aesthetic experience. On the example of the scheme of aesthetic experience of Christoph Redies, it is shown that such an approach is closer to the ideas of Kant and Baumgarten than the definitions fixed in encyclopedias and textbooks. The author concludes that it is necessary to purify the definition of aesthetics through the concepts of relationships and values and to theorize aesthetic experience as a form of episteme.

Key words: aesthetic experience, aesthetic judgment, Kant, Baumgarten, theory of the aesthetic.

В эстетике как части философии существуют определенные «волны теорий», периодически пересматривающие ее основания и предлагающие различные проекты ревизии домена эстетического. Это, прежде всего, расширение предметности эстетики (то есть широкое понимание эстетического как части повседневности, быта, любых сфер человеческой жизни, а не только «прекрасных искусств», как складывалось в первоначальные периоды становления эстетики как науки), включение в сферу эстетической рефлексии безобразного и иных «не-прекрасных» форм, а также проект «экспериментальной эстетики», направленный, прежде всего, на выявление общечеловеческих «законов красоты». В истории эстетики эти «волны» хорошо изучены и освоены, однако существует

и общепринятое понимание эстетического, прочно закрепленное в словарях, энциклопедиях и учебниках как бы «помимо» этих волн. Значительный интерес такие определения представляют именно в плане анализа «констант» эстетики как науки (в каком виде разнородные и разнообразные знания области эстетической мысли концептуализируются и транслируются широкой публике?).

Обратимся к таким определениям, учитывая расхождения в концептуализации эстетики в западной философской мысли и российской традиции. Так, в крупнейших англоязычных словарях сегодня читаем следующее определение (Britannica):

Эстетика: 1. ряд идей или мнений о красоте или искусстве (обычно в единственном числе), например: «Дизайн здания отражает современную/традиционную/старомодную эстетику»; 2. эстетика: а [неисчисл.]: изучение красоты, особенно в искусстве и литературе, например: «Эстетика является важной частью греческой философии», б [множественное число]: художественные или красивые качества чего-либо, например: «Эстетики. (Encyclopædia Britannica, 2023)

Из этого определения извлекаем ключевые моменты: эстетика связана с красотой и искусством. В словаре Merriam-Webster определение следующее:

1. эстетика ... раздел философии, занимающийся природой красоты, искусства и вкуса, а также созданием и оценкой красоты; 2. особая теория или концепция красоты или искусства: особый вкус или подход к тому, что приятно для чувств и особенно для зрения, например “модернистская эстетика”, “ставить новые балеты, отражающие эстетику новой нации”; 3. эстетика: приятный внешний вид или эффект; красота: «оценили эстетику драгоценных камней». (Merriam-Webster, 2023)

Здесь поле несколько расширяется: эстетике «предписывается» изучать саму суть («природу») красоты, искусства (это роднит данное определение с определением, которое мы встречаем в Британской энциклопедии), но также и вкуса; однако по сути эстетика сведена к красоте. Оксфордский философский словарь предлагает развернутое определение, в основе которого – ряд вопросов:

Изучение чувств, понятий и суждений, возникающих в результате нашей оценки искусства или более широкого класса объектов, считающихся красивыми или возвышенными. Эстетическая теория занимается такими вопросами, как: что такое произведение искусства? Что делает произведение искусства успешным? Может ли искусство быть проводником истины? Работает ли искусство, выражая чувства художника, передавая чувства, пробуждая чувства, очищая или символизируя чувства? В чем разница между пониманием произведения искусства и его неспособностью? Как получается, что мы испытываем эстетическое удовольствие от странных феноменов: трагедий или ужасающих природных сцен? Почему вещи самых разных категорий могут одинаково казаться красивыми?». (Blackburn, 2016)

Как видим, и здесь эстетическое возводится к прекрасному и искусствам; указывается также на «широкий класс объектов» (помимо искусства), однако также связанный с красотой и возвышенным. В целом концепт «красоты» выступает чуть ли не синонимом эстетического. Интересно, что – хотя современные электронно-сетевые энциклопедии живут в режиме постоянного обновления – содержание именно этих статей остается неизменным (ср., например, с перечнем определений из этих источников «до-интернет эпохи». (Kagan, 1997, 26-27))

В российской традиции с советских времен (и даже намного ранее – например, в творчестве В. Г. Белинского или Н. Г. Чернышевского) закрепляется понятие эстетики, осложненное иде(ологи)ями, специфической сверхцелью, связанной с осознанием красоты как, прежде всего, красоты духовной (или несущей определенное послание духовности воспринимающего человека). Само понятие «духовность» при этом понимается по-разному, но в целом тяготеет к мировоззрению и нравственности (а в советских условиях это преимущественно именно социалистическая или марксистско-ленинская идеология). Так, В. В. Бычков в своем учебнике по эстетике вспоминает, что «наиболее емкое определение» дал А. Ф. Лосев:

Эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как сгусток общественно-исторических отношений. (Bychkov, 2020, 156; as cited in Losev, 1979, 223)

В статье М. С. Кагана «Эстетика» и в «Большой советской энциклопедии», и в «Философском энциклопедическом словаре» предлагается понимать эстетику следующим образом:

эстетика – философская наука, изучающая два взаимосвязанных круга явлений: сферу эстетического как специфическое проявление ценностного отношения человека к миру и сферу художественной деятельности людей. (Kagan, 1978, 254; 1983, 805)

При этом по ходу статей становится ясно, что «ценностное отношение» (в общем – и в тесной связи с условиями того времени) толкуется именно как нравственное, в свою очередь, тесно связанное с социалистической идеологией (в том числе концепцией всесторонне развитой гармонической личности). Впрочем, М. С. Каган в курсе лекций «Эстетика как философская наука» от таких (своих) определений во многом отказывается, считая их слишком путанными и неясными. (Kagan, 1997, 26)

Примерно в те же годы так же очерчивает эстетику и Ю. В. Боров:

Эстетика – наука об исторически обусловленной сущности общечеловеческих ценностей, их созидании, восприятии, оценке и освоении. Это философская наука о наиболее общих принципах освоения мира по законам красоты в процессе деятельности человека, и прежде всего в искусстве, где оформляются, закрепляются и достигают высшего совершенства результаты такого освоения мира. (Borev, 1981, 5)

Значимо, что современные учебники эстетики поддерживают этот же подход: конечно, речь не идет о диалектическом материализме, но в целом эстетика осознается именно как ценностное отношение человека к окружающему миру. Так, в учебнике коллектива авторов Уральского федерального университета сохраняется предложенное М. С. Каганом деление

эстетики на два больших «ведомства»: собственно эстетическое и художественное: «Эстетика “отвечает” за философское познание двух больших взаимосвязанных сфер человеческого духа, двух форм человеческого отношения к миру: эстетической и художественной». (Zaks, Eingorn, 2013, 6) В этом же учебном пособии, рассчитанном на широкий круг обучающихся, основной упор – вслед за М. С. Каганом – делается на эстетические ценности.

Так, в курсе лекций «Эстетика как философская наука» М. С. Каган дает развернутое понимание ценности как результата встречи субъекта и объекта и оценивания объекта с позиций его значимости (духовной, а не потребительской) для воспринимающего субъекта (это оценивание и есть эстетическое отношение). (Kagan, 1997, 114-122) В учебном пособии уральской школы эстетики отмечается:

Итог: эстетический объект – чувственный объект, взятый в целостности и оформленности, единство объекта и ценности, единство знака и значения, порождающее определенное переживание. Эстетическая ценность – ценность неутилитарная, постигаемая через созерцание, самоценная и символическая. Эстетическое отношение – способ духовной ориентации, гармонизации и самоутверждения человека в мире. (Zaks, Eingorn, 2013, 31)

И в курсе лекций М. С. Кагана, и в цитируемом учебнике собственно природа и особенности эстетического суждения (или самого процесса оценивания объекта субъектом) очерчены в общих словах, соответствующим разделам уделено в разы меньше места, чем собственно искусству, его видам, особенностям, функциям и т. п. В этом отношении два «ведомства» эстетики неравноправны: собственно «эстетическое» остается в тени «художественного» (как его главной «репрезентанты»). И в этом смысле – несмотря на вполне теоретически обоснованное подчеркивание несовпадения «красоты» и «эстетики» – российская наука так же, как и западная, реализует «художественный крен» в теоретизировании эстетического как особого домена духовности.

Важно также, что и само понятие «духовности» оказывается по большей мере в ряду метафор и неких конвенций, нежели

частью строгой теоретической программы дисциплины. Интересен проект М. Ю. Гудовой, которая выделяет *интонацию* как основание культуры и искусства, восходящее к имманентности человека: «Непосредственным механизмом самопорождения художественного является произрастающая из недр душевно-духовного мира человека интонация». (Gudova, 2019, 7) Однако и здесь мы видим отход в область «чисто художественного» (и в большей мере – творчества), что лишь подтверждает тезис о сохранении непроясненности в области изучения самой эстетической способности суждения.

Выборочный обзор определений в ряде источников не может претендовать на полноту. Вероятно, целесообразно провести концептуальный анализ самого определения понятия «эстетика» по более широкому кругу источников (см. пример выполнения такой работы для определения понятия «журналистика» коллективом исследователей под руководством автора статьи. (Zagidullina et al., 2022)) Но и приведенная выше подборка показывает определенную маргинализацию концепции Канта, в трактате которого эстетическое суждение сознательно и последовательно (хотя и не всегда успешно) очищалось от рационализации.

В связи с основным вопросом, который был задан ученым-эстетикам в ходе «Дней философии» в Санкт-Петербурге в 2022 году («Как возможна эстетика в современной России?» – таково было и название секции на Международной научной конференции «Цивилизационные коды России: к столетию философского парохода») возникает уверенность в том, что назревает необходимость концептуализации и актуализации эстетических исследований. Именно в рамках поиска ответа на этот вопрос, а также отталкиваясь от беглого обзора определений эстетики как науки, приведенного выше, и предлагаются некоторые идеи пересмотра баланса полей внутри исследовательского поля.

А. Баумгартен, на труды которого неизменно ссылаются в рамках любого – краткого или пространного – очерка истории эстетики как ученого, давшего имя и очертившего границы науки эстетики, дал ей следующее определение: «Эстетика (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство

прекрасного рассуждения, искусство аналога разума) есть наука чувственного познания». (Baumgarten, 2021, 40)

Определение актуально по ряду оснований¹.

1) Баумгартен предлагает четыре различных синонимических (лучше сказать – метонимических) определения вводимого им термина, но заключает их в скобки, чтобы дать одну краткую дефиницию: эстетика есть наука о познании мира с помощью чувств.

2) Оставив в скобках метонимический ряд, Баумгартен подчеркивает неполноту базовой дефиниции, которая – неизбежно – выходит за рамки собственно эстетического (в область общей психологии, например, или этики, также тесно связанных с чувствами). Ряд смежных понятий расширяет баумгартеновский проект «эстетического» в четырех направлениях: а) эстетика призвана стать базовой теорией искусства (художественного творчества); б) эстетике предстоит доказать свое право называться именно способом познания мира (с помощью чувств – которые и определяют здесь эпитет «низшая»); в) эстетика (как наука) отвечает за теоретизирование риторики; г) эстетике необходимо теоретизировать качественные свойства «низшей гносеологии»: каким образом можно развивать способность познавать мир с помощью чувств (отсюда слово «искусство» применительно к «аналогу разума», каковым и выступает «низшая гносеология», вернее, способность к ней).

3) Избирая в качестве определения оксюморон «чувственное познание», Баумгартен посягает на ставшее ко времени написания его трактата уже аксиоматическим (и не терпящим ревизии) картезианство в научной мысли (ориентацию на жесткие логические императивы)².

¹ Автор приносит извинения участникам выдающегося в развитии отечественной эстетики события – баумгартеновских чтений (Санкт-Петербург, 2022, организатор – профессор А. Е. Радеев), в ходе которых, возможно, концептуализация определения была дана полнее и глубже, что, делает авторские рассуждения об определении эстетики Баумгартеном вторичными, и выражает сожаление, что не получилось принять участие в обсуждении трактата А. Баумгартена.

² См. в этой связи заслуживающий внимательного чтения очерк Б. Г. Соколова «Модель сборки реальности: “Правила для руководства ума”». (Sokolov, 2015, 68–90)

Если от идей Баумгартена перейти к И. Канту, то мы также обнаружим явный акцент на автономии эстетического от рациональности. Так как сама концепция Канта (представить эстетическое суждение третьей «зоной» отношений человека и мира наряду с рациональностью и волей) имела поистине эпохальное влияние на развитие философской мысли, то в рамках настоящей статьи невозможно представить даже беглый очерк этого влияния. Но обращение к строкам самого Канта представляется вполне оправданным:

- 1) эстетическое суждение возникает в силу наличия у человека *интуитивного* рассудка (то есть самой «платформы» недискурсивного суждения); (Kant, 1994, 280)
- 2) этот рассудок, который, поскольку он не дискурсивен, подобно нашему, а интуитивен, следует от синтетически общего (от со зрцания целого как такового) к особенному; (Kant, 1994, 281)
- 3) для суждения вкуса в качестве эстетического суждения также (как и для всех суждений) необходим рассудок, он необходим здесь не как способность познавать предмет, а как способность его определения и представления (без понятия) о нем... причем постольку, поскольку это суждение возможно по некоему общему правилу. (Kant, 1994, 97)

Эстетическое суждение, таким образом, лежит (возникает) между рассудком и разумом, но это «другой рассудок», по Канту, а именно – интуитивный.

В силу этих рассуждений Кант приходит к описанию ряда констант в самой способности эстетического суждения (равнозначного суждению вкуса) в виде «четырех моментов»: свободы от любого интереса (и, следовательно, оппозиции эстетического моральному / хорошему и полезному / приятному, то есть характеризующему зону личного комфорта); «встроенного» в суждение беспонятийного знания о всеобщности («правильности») именно такого суждения, иначе говоря, *объективной* всеобщности эстетической оценки; «формы целесообразности» объекта восприятия как основы возникновения эстетического суждения (где одинаково важна и *форма* – материальность объекта, воспринимаемого органами чувств, так и *целесообразность*, противопоставленная

какой-либо цели и «замкнутая» в объекте, но «проступающая» в форме); наконец, «встроенного» чувства *долженствования* именно такого эстетического суждения как «неопределенной нормы» *sensus communis* (здесь та всеобщность, которая рассматривалась как обязательное условие эстетического суждения во втором моменте, переводится в зону субъекта – и *модальности* суждения, под которым и понимается *ожидание всеобщности*, абсолютная уверенность в том, что каждый *должен* испытывать то же самое)¹.

Важность кантианской модели для эстетики вполне сохраняется и сегодня – и помогает в определенном смысле воздействовать на «художественный» крен в развитии науки эстетики, проблемность которого как раз и заключается в «картезианстве» – стремлении исследовать объекты материальной реальности, а не эстетическое суждение (по Канту), выведенное за рамки рациональности и помещенное в весьма не комфортную для «привычного» рассуждения о чем бы то ни было зону «между рассудком и разумом» (да еще и не «обычным» рассудком, а «интуитивным»).

Но именно в этом отказе от собственно анализа *эстетической способности* именно в том смысле, как это понимали Баумгартен и Кант, возможно, и кроется причина постоянного пересмотра самих оснований эстетического домена.

Метафора Баумгартена о «низшей гносеологии» (то есть интуитивном прямом освоении объекта с помощью эстетической способности) хорошо объясняется на современном языке, например, психологии. Так, последователи А. Маслоу визуализировали его учение о потребностях человека в виде пирамиды, имеющей низ (чувство голода, жажды, потребность в тепле и пр.) и верх (самореализация духовных способностей человека). Между тем для Маслоу «низшие потребности» были не «примитивными» (читай – «худшими»), но именно базовыми – и во многом предопределяющими или обеспечиваю-

¹ Любопытна «нечувствительность» А. В. Гулыги к самоценности четвертого момента: он отмечает в предисловии к книге Канта: «Что касается четвертого пояснения прекрасного <...> то здесь мы не узнаем ничего принципиально нового». (Gulyga, 1994, 25)

щими остальные. Низ как база, основа или фундамент – это иной вариант понимания все той же ментальной метафоры. И в этом смысле «низшая гносеология» и есть «базовая гносеология», обеспечивающая любые иные уровни.

Во многом именно проект экспериментальной эстетики был попыткой развития этих идей (и далее – нейроэстетика). На этом пути исследователям удалось сосредоточиться именно на эстетической способности, причем во многом доказать то, что предполагал Кант (например, тесную связь эстетического с рациональным и моральным – при сохранении своей специфики и особенности).

В недавнем своем выступлении А. Е. Радеев отметил перспективность «новой эстетики», обращенной к эстетическому опыту, а не к художественной объектности. Формулируя основные принципы «перезагрузки» эстетического знания, он предлагает все то же исправление «художественного крена» в сторону познания эстетической способности, обуславливающей эстетический опыт, как уникальной ниши эстетики как науки. (Radeev, 2022)

Продолжая и развивая этот подход, можно предложить также сосредоточиться на такой особенности эстетического, как его физиологичности, телесности. Хотя о «чувственном познании» говорят и Баумгартен, и Кант, такой аспект эстетического домена, как собственно телесность органов чувств, остается маргинальным в эстетической мысли. Между тем ряд выдающихся исследователей (среди которых и Мерло-Понти, и относивший себя к неокантианцам Нанси) говорили о психосоматике эстетического переживания. Здесь особенно ценны размышления о том, что человек созерцающий вовсе не есть «ходячий окуляр»: он целен в своей телесности. Нанси настаивал на том, что основной орган чувств – кожа, и именно она реагирует на то, что видят глаза или слышат уши, отзываясь «мурашками» в момент сильного эстетического переживания. Весь проект «анти-окуляризма» (против визуально-центричности западной метафизики) выглядит как проект глубинно, фундаментально эстетический: как А. Е. Радеев зовет «назад, к эстетическому опыту», так и последователи Ж.-Л. Нанси развивают темы «борьбы с видимым»

в самый разгар «визуального поворота»¹. Внимание к нюансам именно сложного, многосоставного и телесно-воплощенного переживания; попытки вычленивать эстетическое как автономное от рационального отличают эстетическую мысль XXI века от некоего топтания на месте в прокрустовом ложе «рациональной художественности». При этом такие концепции намного ближе стоят к «чистой классике» эстетики, чем «художественный крен». Возвращаясь к вопросу о «перезагрузке эстетики», возможно, есть смысл говорить именно о перечитывании классики с целью уяснения маргинализированных частей классических трактатов – например, кантовской идеи эстетического суждения, пусть близкого дискурсивному суждению, морали, пользе – но все же независимому от них, обладающему своей уникальностью и своим местом в сложной иерархии духовной жизни человека, своей связанностью с «рассудком интуитивным», в свою очередь, «охватывающим» телесные переживания и выступающим особой формой эпистемы, не укладывающейся в каноны картезианской рациональности.

Приведем одно из интересных решений в области подходов к анализу именно эстетического суждения (и формирования эстетического опыта) – схему Кристофа Редиса (направление нейроэстетики, см. рис. 1).

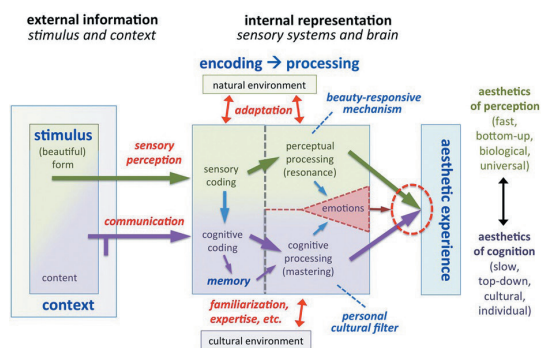


Рис. 1. Схема процесса эстетического восприятия и его результата – эстетического опыта. Источник: Redies, 2015.

¹ См. ряд изданий: Embodied Cognition, 2019; Merleau-Ponty, 1962, особенно: Nancy and Visual Culture, 2016, там же статья Ж.-Л. Нанси «The Image: Mimesis and Methexis» (pp. 73–94).

Схема выполнена как точная иллюстрация идей Иммануила Канта, «переведенных» на язык современной науки. Здесь «природное» начало (зеленый цвет) вынесено наверх схемы (в отличие от привычной метафоры «природного низа»), а когнитивное, рациональное, отнесено вниз (фиолетовый цвет). Но (точно по Канту) важно, что между ними нет никакой границы: одно свободно перетекает в другое, и не может быть вычленено, отсечено от своего «визави». Визуализация Редиса превращает идеи Канта о «близости» когнитивного эстетическому при сохранении их автономии в зримую объясняющую модель: стимул (форма, как и говорится в третьем моменте эстетического суждения) воспринимается чувствами, но когниция тут же распознает ее содержание. Редис также отмечает, что и стимул (объект восприятия), и контекст, в котором происходит встреча с объектом, относятся к «внешней информации». Посредством как сенсорики, так и коммуникативной составляющей (по Редису, это контекстуальные добавочные к непосредственному восприятию данные – например, диалог с другим человеком, так же воспринимающим тот же стимул, или чтение текста под картиной и т. п.) стимул транслируется в зону *эстетического суждения*, которую Редис именуется «внутренней репрезентацией». Здесь – судя по объяснениям автора в той же статье – собственно эстетическое тесно сплетено с когнитивным (и в этом смысле проект извлечения «чисто эстетического», как стремился показать Кант, крайне затруднен даже ради исследовательских допущений). Редис показывает, как в части «природного» идет кодирование формы, а в части когнитивного – содержания и контекста, и как эти два процесса сливаются в производстве эмоций, завершаясь формированием эстетического опыта. В этом опыте сливается «быстрое природное» («биологическое», «универсальное»), с одной стороны, и «медленное когнитивное» («культурное», «индивидуальное») – с другой. В этой схеме кантовские четыре момента представлены как нейропроцесс, что и заслуживает самого пристального внимания со стороны теоретической мысли в области эстетики.

Обращаясь к «природному» в эстетическом суждении, Редис оказывается чрезвычайно близок Нанси с его идеями «кожи как главного органа чувств». Он отмечает, что произведения искусства могут вызывать базовые (первичные) эмоции,

такие как счастье, меланхолия, отвращение, страх, тревога, как своими перцептивными (читай – «природными», «отнесенными к форме») свойствами, так и своим содержанием. Но важнейшим вопросом остается природа эстетического переживания – можем ли мы его отнести к особому типу эмоций или это нечто иное? Редис в своей статье опирается на значимое в психологии восприятия исследование Хельмута Ледера и Маркоса Надаля о разведении эстетической эмоции (преимущественно аффективно-«природной») и эстетического опыта (преимущественно когнитивно-опосредованного). Мы видим, что и в области эмпирической эстетики вопрос о «черном ящике» эстетического суждения остается открытым, но дискуссия вращается вокруг самого «эстетического сознания» (можно ли его автономизировать от когнитивных процессов, под которыми понимается именно рациональность, как предполагал Кант).

Очевидно, что перемещение фокуса эстетики в сферу «чистой психологии» так же нежелательно (и опасно утратой специфического предмета эстетики), как и «крен в искусствоведение». Но именно в этой области открываются нюансы эстетического, которые помогают «перенаправлению» этого фокуса.

Возвращаясь к очерку российских традиций понимания эстетики, представленного в начале статьи, следует отметить, что ценностная ориентированность эстетики замыкает ее в когнитивной, рационально-этической плоскости, отнимая у эстетики ее специфический предмет. Ценностное не равно оценочному, а эмоция возникает не как отношение, а именно как переживание встречи со стимулом, что отнюдь не одно и то же. Поэтому остается согласиться с Радеевым: «Сведение эстетической проблематики к эстетической аксиологии является серьезным упущением в эстетической теории» (Radeev, 2022). Однако проект «перезагрузки» эстетики, предложенный им в процитированной статье, показывает один из возможных вариантов «сращения» эстетики как науки по ее предметности с психологией (процессуальность эстетического переживания, его членимость на стадии или моменты, внимание к таким характеристикам, как динамичность / статичность, интенсивность, аффективность эстетического переживания и т. д.).

Но в том-то и особенность идей и Баумгартена, и Канта, что они говорили о *познании* с помощью эстетической способности. Таким образом, все же в центре внимания остается вопрос о постижении (освоении, «расколдовывании») мира посредством этой способности. Так же, как Наом Хомский деконструировал («расколдовывал») языковую способность, есть смысл работать с эстетической: рационализируя ее особую «грамматику», перекодирующую сенсорную информацию в особый тип эпистемы – знания, получаемого «некартезианским» способом.

В этом отношении неиссякаемым источником эстетической научной рефлексии остается «мастерская художника» или «законы творчества», которым до сих пор уделяется поистине минимальное внимание. При этом суть работы с художниками со стороны эстетики не равна искусствоведческим задачам. Художник (в широком смысле слова) – источник *информации об автономном эстетическом*, о том, как он сам переживает мир, и как это переживание трансформируется в творчество. Его отличие от «рядового реципиента» в особой эстетической чувствительности (или, если угодно, в высокой аккумуляции эстетического опыта): это гении, как их называл Кант, работающее *вне* рационализации, черпающие свое вдохновение не в «чистом разуме» и не его посредством, но в интуициях и «чистом созерцании». В пример можно привести «Petits écrits de nuit» французского художника-абстракциониста Ги де Монлора – краткие заметки, которые он писал преимущественно ночами, страдая от бессонницы, вызванной тяжелыми ранениями. Так, одна из заметок названа «Уильям Сароян и одновременность» и содержит рассуждения художника не столько о пьесе «Элмер и Лили», с которой начинается заметка, сколько о принципе одновременности множества событий, их непоследовательности и нелинейности: так, слушая квартет Моцарта, художник представляет четырех людей, которые говорят одновременно и вовсе не одно и то же, а на полотне Пикассо он видит не «правый глаз» на «левой стороне лица», а одновременное изображение лица сразу в нескольких ракурсах – как это и бывает в жизни, где человек постоянно движется, а не «замирает в профиль». «Ментальность», поработившая человека, лишила его чувства одновременности – в угоду последовательным логичным цепочкам.

Но мы, страдающие от трех измерений, ни одно из которых не может быть пропущено и которые мы понимаем лучше, чем когда-либо, мы, духовно предполагающие сложный клубок данных и действий, одинаково важных, как и другие, мы, которые никогда не существуют сами по себе, но только в мире, который проступает через нас, как чернила на промокательной бумаге, как мы выразим эту жизнь, которая в нас? – Представление событий без видимых отношений *вместе* (насколько это позволяет язык), как это делает Сароян, – представление трех измерений (без «ложной» помощи перспективы) и максимальное количество аспектов фигуры *вместе*, как это делает Пикассо, – или создание симфонического ансамбля, как долгое время делала музыка, – я говорю, что именно это должно выражать жизнь¹.

Заметка представляет собой быструю запись ряда мыслей, сформированных не по законам картезианства, а именно как эстетическое переживание – *чувство одновременности* противопоставлено *логике последовательности*, и сама форма рассуждения хаотична и почти «одновременна» – живопись, музыка и театр сливаются синкретически, чтобы доказать торжество одновременности многособытийности как сути бытия. Запись (как таковая), несомненно, рационализирует ощущения. Однако сам характер заметки (три странички, написанные «сходу», без поправок, зачеркиваний, уточнений, вставок) показывает, что перо лишь стремилось успеть за ощущениями и рефлексией. Возможно, из таких и подобных им размышлений можно извлечь суть эстетической эпистемы – знания, рождающегося от встречи с объектом, который пробуждает эстетическую способность, «включает» ее (в данном примере – пьеса Сарояна «Элмер и Лили» «включила» саморефлексию художника-абстракциониста, записывающего свои художественные интуиции словами). Несомненно, перед нами не *отношение* к объекту, а его *переживание*, ведущее к накоплению эстетического опыта как генератора собственного творчества.

¹ Guy de Montlaur. *Petits écrits de nuit* (рукопись). Архив семьи de Montlaur. Представлено сыном художника (George de Montlaur).

Однако в современной научной мысли – как мы видим по учебникам эстетики – на первый план все еще выходит «идейно-нравственное содержание» самих объектов-стимулов (а также категоризация этих стимулов по привычным канонам – «трагическое», «комическое» и т. п.), хотя и зачастую «скрытых» за современными терминами. Не покидает ощущение, что время «эстетических отношений к действительности» осталось в прошлом, и пришло время эстетического опыта – не столько как психологического состояния, сколько как аккумуляции особых (не поддающихся ни «правилам для руководства ума», ни принципу «что такое хорошо и что такое плохо») знаний, требующих адекватных методов исследования.

REFERENCES

- Encyclopædia Britannica, inc. (n.d.). Aesthetic. In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/dictionary/aesthetic>.
- Baumgarten, A. G. (2021). *Aesthetics* (G. S. Belikov, A. V. Belousov, D. V. Bugai, M. I. Kasyanova, A. O. Korchagin, E. Y. Chepel, Yu. A. Shakhov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Dmitry Pozharsky University Publ. (In Russian)
- Blackburn, S. (2016). Aesthetics. In *A Dictionary of Philosophy (3 ed.)*. Oxford: Oxford University Press. Retrieved from <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198735304.001.0001/acref-9780198735304-e-71?rsk=y=v8wEtp&result=74>.
- Borev, Yu. V. (1981). *Aesthetics*. Moscow: Izdatel'stvo Politicheskoy Literatury. (In Russian)
- Bychkov, V. V. (2020). *Aesthetics: Textbook for Universities*. Moscow: Akademicheskij Proekt Publ. (In Russian)
- Gudova, M. Yu. (2019). *Aesthetics: The Basics of Artistic Intonation: Textbook*. Yekaterinburg: Publishing House Ural University. (In Russian)
- Giunta, C., Janus, A. (Eds.). (2016). *Nancy and Visual Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gulyga, A. V. (1994). Aesthetics of Kant. Kant I. In A. V. Gulyga (Ed.), *The Critique of Judgment* (pp. 9-35). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Kagan, M. S. (1978). Aesthetics. In *Great Soviet Encyclopedia (3rd ed., Vol. 30)* (pp. 254-256). Moscow: Sov. Encyclopedia. (In Russian)

- Kagan, M. S. (1983). Aesthetics. In *Philosophical Encyclopedic Dictionary* (pp. 805-808). Moscow: Sov. Encyclopedia. (In Russian)
- Kagan, M. S. (1997). *Aesthetics as a Philosophical Science*. St. Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian)
- Kant, I. (1994). *The Critique of Judgment*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., Augustin, D. (2004). A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments. *British Journal of Psychology*, 95, 489-508. doi: 10.1348/0007126042369811.
- Leder, H., Nadal, M. (2014). Ten Years of a Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments: The Aesthetic Episode – Developments and Challenges in Empirical Aesthetics. *British Journal of Psychology*, 105, 443-464. doi: 10.1111/bjop.12084.
- Losev, A. F. (1979). Two Necessary Prerequisites for Constructing the History of Aesthetics before the Emergence of Aesthetics as an Independent Discipline. In *Aesthetics and Life*. Issue 6 (pp. 26-42). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Merriam-Webster. (2023). Aesthetic. In *Merriam-Webster's collegiate dictionary*. Merriam-Webster. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/aesthetic>.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception* (I. S. Vdovina, S. L. Fokin. Trans.). London: Routledge.
- Radeev, A. E. (2022). For a New Aesthetics, or Back to Aesthetic Experience. In E. A. Kondratiev (Ed.), *Aesthetics and Hermeneutics: A Collection for the 60th Anniversary of the Department of Aesthetics of Moscow State University: Collection of Articles of the All-Russian Scientific Conference*, Moscow, December 11, 2020 (pp. 58-60). Moscow: MAKS Press. (In Russian)
- Redies, C. (2015). Combining Universal Beauty and Cultural Context in a Unifying Model of Visual Aesthetic Experience. *Frontiers in Human Neuroscience*, 9. doi:10.3389/fnhum.2015.00218.
- Shapiro, L. (Ed.). (2019). *Embodied Cognition* (2nd ed.). London; New York: Routledge.
- Sokolov, B. G. (2015). *Ontology of Sensuality*. St. Petersburg: RKhGA. (In Russian)
- Zagidullina, M. et al. (2023). How is Journalism Defined in University Handbooks? A Conceptual Analysis of Students' Literature, Examples of Russia and Belarus. *Journalism*, 24 (1), 211-232.
- Zaks, L. A., Eingorn, N. K. (Eds.). (2013). *Fundamentals of Aesthetics and Ethics: A Course of Lectures*. Yekaterinburg: Publishing House Ural University. (In Russian)