

АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ НАУЧНЫЕ МОДЕЛИ В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ: РОЖДЕНИЕ ПРИНЦИПИАЛЬНО НОВОГО ИЛИ РЕТРОСПЕКЦИИ В ОТВЕРГНУТОЕ?

Николай Хренов

Николай Андреевич Хренов – доктор философских наук, профессор, Главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института Искусствознания, Москва, Россия.

E-mail: nihrenov@mail.ru

Статья подготовлена на основе доклада, прочитанного на XIX Кагановских чтениях, состоявшихся в Санкт-Петербургском университете 16-17 мая 2025 года. Сформулированная общая тема Чтений «Лакуны в истории эстетики» предполагала ответы на вопросы о существовании в истории эстетики альтернативных моделей, о лакунах в теоретических вопросах эстетики, о взаимоотношениях между чувственным и сверхчувственным, о забытых понятиях и проблемах в отечественной эстетике и др. Ответы на заданные вопросы автор статьи начинает с уточнения терминологии, в частности, с обсуждения вопроса о том, что подразумевать под понятием «научная модель» в становлении эстетики как самостоятельной науки и не является ли оно синонимом понятия «парадигма», обычно употребляемого в истории науки. В текстах, связанных с эстетической проблематикой, используется и понятие «модель», и понятие «парадигма». Однако автор соотносит эти понятия также и с понятием «поворот», пытаясь показать, что оно в современной гуманитарной науке дает больше свободы и для анализа известных научных моделей

в развитии эстетики, и для тех моделей, которые в истории по каким-то причинам, появившись, оставались в своих эксплицитных формах, не получая развития. Но к таким формам эстетика может возвращаться. С точки зрения автора, сегодняшняя ситуация в эстетике усложняется в связи с появлением науки о культуре и продолжающимся с рубежа XIX-XX веком культурологическим поворотом. Это обстоятельство приводит к тому, что проблемы, обсуждавшиеся до появления культурологии в одних науках, начинают обсуждаться в других науках. Для более дифференцированного подхода и взаимоотношений между науками, как и понимания эксплицитных и имплицитных моделей эстетики, как утверждает автор, следовало бы в эстетической сфере использовать понятие «научная школа». Что касается взаимоотношений между чувственным и сверхчувственным, то автор разрешение этой столь значимой для истории эстетики проблемы ставит в зависимость от культурологического подхода, т. е. от необходимости соотнесения этих взаимоотношений с типом культуры, что свидетельствует опять – таки о том, что эта тема, рассматриваемая до некоторого времени как чисто эстетическая, переходит в ведение культурологии. Таким образом, ответы на поставленные организаторами Чтений вопросы предполагают значимость методологических проблем эстетики и ориентируют исследователей на рассмотрение этой проблематики в контексте истории науки.

Ключевые слова: научная модель, парадигма, поворот, лакуны в эстетике, искусствознание, марксистская эстетика, платонизм, гностицизм, экзистенциализм, отвергнутое знание, Г. Лукач, Н. Бердяев, П. Сорокин

ALTERNATIVE SCIENTIFIC MODELS IN THE HISTORY OF AESTHETICS: THE BIRTH OF SOMETHING FUNDAMENTALLY NEW OR RETROSPECTIONS INTO THE REJECTED?

Nikolay A. Khrenov

Doctor of Philosophy, Professor Chief Researcher Sector of Artistic Problems
Mass Media State, Institute of Art Studies, Moscow, Russia.

E-mail: nihrenov@mail.ru

The article is based on a report given at the 19th Kaganov Readings held at St. Petersburg University on May 16-17, 2025. The general theme of the Readings, "Gaps in the History of Aesthetics," suggested answers to questions about the existence of alternative models in the history of aesthetics, lacunae in theoretical issues of aesthetics, the relationship between the sensory and

the supersensible, forgotten concepts and problems in Russian aesthetics, etc. The author begins answers to the questions by clarifying the terminology, in particular, by discussing what is meant by the concept of "scientific model" in the development of aesthetics as an independent science and whether it is synonymous with the concept of "paradigm," commonly used in the history of science. In texts related to aesthetic issues, both the concept of "model" and the concept of "paradigm" are used. However, the author also correlates these concepts with the concept of «turn», trying to show that in modern humanities it gives more freedom both for the analysis of known scientific models in the development of aesthetics, and for those models that in history for some reason, having appeared, remained in their explicit forms, without being developed. But aesthetics can return to such forms. From the author's point of view, the current situation in aesthetics is complicated by the emergence of the science of culture and the cultural turn that has been ongoing since the turn of the 19th and 20th centuries. This circumstance leads to the fact that problems discussed before the emergence of cultural studies in some sciences are beginning to be discussed in other sciences. For a more differentiated approach and relationships between sciences, as well as an understanding of explicit and implicit models of aesthetics, as the author argues, the concept of «scientific school» should be used in the aesthetic sphere. As for the relationship between the sensory and the supersensory, the author makes the resolution of this problem, so significant for the history of aesthetics, dependent on the cultural approach, i. e. on the need to correlate these relationships with the type of culture, which again indicates that this topic, considered until some time as purely aesthetic, is moving into the purview of cultural studies. Thus, the answers to the questions posed by the organizers of the Readings presuppose the significance of the methodological problems of aesthetics and orient researchers to consider this issue in the context of the history of science.

Keywords: scientific model, paradigm, turn, gaps in aesthetics, art criticism, Marxist aesthetics, Platonism, Gnosticism, existentialism, rejected knowledge, G. Lukacs, N. Berdyaev, P. Sorokin

Хотелось бы начать обсуждать вопрос о значимости в нашем исследовании эстетической проблематики с терминологии. Декарт сказал: «Определяйте значение слов, и вы избавите человечество от половины заблуждений». Декарт вспоминается, когда вчитываясь в анонс к Кагановским чтениям 2025 года. В нем мы читаем о возможном существовании в истории эстетики альтернативной научной модели. И той, что в истории могла быть, но по каким-то причинам не получила развития, и той, что может появиться в будущем. Сразу хочется поставить вопрос: а какие модели в истории эстетики

существовали до возникновения возможной альтернативы? Одна или несколько? Допустим, существовало несколько, но тогда их следует назвать. Какие из них получили развитие, а какие нет и, может быть, мы только сегодня их возрождаем.

Скажем, пример с марксистской эстетикой. Была ли она создана, представ в целостном виде или только успела пройти свой ранний этап и так и не сложилась? Это не помешало возникнуть тому, что потом назовут неомарксизмом. Если такие модели существовали, но не всегда получали развитие, то как это объяснить? Почему мы, начиная с прошлого века, становимся свидетелями, а, может быть, и участниками возрождения некоторых из них? Получается, что проблем больше не с альтернативной моделью эстетики, а с теми, что существовали столетия, т. е. с имплицитными моделями. Но можно ли, не прочитав точно историю становления эстетики и ее предмета, как-то разобраться в современной ситуации? А, может быть, нас должны интересовать только два последних столетия, с момента, скажем, возникновения искусствознания как науки, когда художественный опыт стал постигаться безотносительно к сложившимся к этому времени эстетическим представлениям. В. Дильтей в этом усматривал кризис эстетики.

Кризис эстетики в XIX веке имеет и другое объяснение. Например, как считает М. Ямпольский, он был лишь кризисом платонизма как основы развития классического искусства. А в платонизме, как известно, произошло разведение реального и идеального, что стало предметом критики М. Хайдеггера. А что же явились альтернативой платонизму? М. Ямпольский утверждает: то, что стало возможным благодаря технологиям. И эта альтернатива уже была в фотографии и кинематографе. «Фотография и кино в нашей культуре, — пишет М. Ямпольский — являются главными средствами производства подобий, что напрямую связано с механическим воспроизведением. Но это воспроизведение происходит помимо идей, эйдосов. Оформление ренессансной эстетики вокруг идеала и платоновских идеальных форм быстро привело новорожденную историю искусств к кризису. Дело в том, что царство вечного идеала радикально несовместимо ни с какой историей искусства. Никакая история невозможна

там, где царят идеальные формы прекрасного». (Yampolsky, 2024, 200)

Изучение фотографии и кино как видов искусства было скорее связано с искусствознанием, но не с философией и эстетикой. Последние подходы применительно к кино до сих пор представляют проблему. Между тем, на этом уровне стало необходимым объяснить, какой эффект имело искусство, когда эйдос, с присущей ему статичностью как выражением прекрасного и эстетического, перестал определять форму. Фотография и кино на протяжении многих десятилетий изучались исключительно искусствоведческими методами, а альтернативность эйдосу, а, спустя время, даже и стилю, ставшему в XIX веке предметом истории искусства, что позволило возникнуть искусствознанию как науке, требует философского объяснения. Но это до сих пор продолжает быть проблемой.

Теперь следует уточнить, если мы будем рассматривать альтернативность в моделях эстетики исторически, то надо разобраться с тем, как мы понимаем историю и, в частности, историю эстетики. Ведь понятие историчности и исторического сформировалось, как и сама эстетика, тоже в XVIII веке. Но как историческую длительность понимать? Если понимать ее так, как в классической философии, то возникшая в ней историчность линейна. Значит, мы пытаемся искать прогресс и в эстетике. Но XX век демонстрирует чувствительность к циклическому пониманию историчности (Ле Гофф, П. Сорокин и др.). Так какого же принципа из этих двух придерживаться в истории эстетики? Что такое история эстетики с точки зрения истории науки, гуманитарной науки? И что немаловажно, с точки зрения становящейся в последние десятилетия культурологии, а она нарушает те закономерности, что существовали во взаимодействии между науками. Но трудности с историзмом и, в том числе, с поиском «белых пятен» в эстетике возникают и по другой причине. По причине исключительного развертывания в России исторического процесса. «История русской культуры, – пишет Г. Флоровский – вся она в перебоях, в приступах, в отречениях или увлечениях, в разочарованиях, изменениях и разрывах. Все меньше в ней непосредственной цельности. Русская историческая ткань так странно

спутана, и вся точно перемята и оборвана». (Florovsky, 1991, 500) Несомненно, это касается и эстетики.

В анонсе к Чтениям фигурирует понятие «научная модель в истории эстетики». Употребляем ли мы понятие «модель» в том же значении, что Томас Кун вкладывает в понятие «парадигма»? Мы этот вопрос задаем не случайно. Е. Устюгова в заключении к изданию по истории эстетики, названном «Российская эстетика XXI века: общая картина современного состояния российской эстетики» пользуется и понятием «парадигма», объясняя, что в основе всего предпринятого исследования лежит идея смены парадигм. Здесь названы доклассическая, классическая и постклассическая парадигмы. (Ustyugova, 2011, 791-815) Но, может быть, сегодня также возможно употребление и понятия «поворот» в том значении, в котором его в истории гуманитарных наук во второй половине XX века употребляет Д. Бахман-Медик. (Bachman-Medik, 2017) Может быть, схема, предложенная Е. Устюговой с точки зрения Д. Бахман-Медик реальна, но абстрактна. Ведь здесь в каждой из трех названных парадигм имела место дифференциация. Разве, скажем, постклассическая парадигма едина?

Почему столь важен более дифференцированный подход? Да потому, что модель истории эстетики, утвердившаяся в XVIII веке, т. е. как классическая эстетика уже в XIX веке раздробилась на несколько направлений, и каждое из них можно, может быть, называть парадигмой. Вот и в настоящий момент мы находимся в такой же ситуации раздробления единой модели или парадигмы. В ситуации плюрализма. Время от времени в истории эта ситуация повторяется. Это дробление единственной классической парадигмы уже в XIX веке следует объяснить. Оно, несомненно, происходит под воздействием появления новых наук, в том числе, социологии и психологии, как и возрождения некоторых философских направлений. Следует ли искать объяснение в плоскости самой эстетики, а она после романтической оппозиции философскому модерну, в границах которого рождалась, уже начинает испытывать кризис или дело в возникновении новых гуманитарных наук и направлений?

Понятие кризиса применительно к эстетике в XIX веке использовал В. Дильтея, а применительно к XX веку В. Бычков. Конкретно в XIX веке такое дробление происходит, с одной стороны, в направлении социологии, а, с другой – герменевтики. Здесь можно, может быть, даже говорить об одновременном существовании не только моделей, парадигм или поворотов, но научных школ. Сегодня в нашей сфере можно фиксировать интерес к проблематике научных школ. В 2024 году Государственный институт искусствознания и РГГУ организовали научную конференцию «Понятие» школы» в истории театра и кино». Школу пытаются обнаружить не в науке об искусстве, а в самом искусстве. Но все сводится к частным вопросам. Помощь эстетики в решении данного вопроса просто необходима. Такое ощущение, что под этим углом зрения исторический опыт эстетики не осмыслен.

Может быть, сложность в выявлении моделей в истории эстетики (а применительно к современности это не столько запутанный, сколько просто неизученный вопрос, мы ведь находимся в ситуации безграничной ассилияции многих моделей, что можем утерять даже представление о предмете эстетики) объясняется отсутствием гибридных отношений между науками? Искусствоведы тоже находятся в такой ситуации и уже говорят об утрате предмета искусствознания. (Khrenov, 2018, 596) Может быть, проблема разрешается с помощью обращения к понятию «научная школа». Вообще, научными школами был насыщен XIX век. Некоторые из них находились под сильным влиянием позитивизма. Ну как же, с позитивизмом связывалось понятие научности. Гуманитарные науки ведь тоже стремились использовать такие же строгие методы, как это было в естественных науках. В этом проявлялось тяготение гуманитарных наук к строгой научности, что привело, например, в гуманитарных науках к лидерству лингвистики. Она казалась самой научной, поскольку в языке была открыта система. Гумбольдт об этой системности, как кажется, не знал. Скажем, в России существовала мифологическая школа (лидер – Ф. Буслаев), антропологическая школа (уже в наше время Вяч. Вс. Иванов открыл аналогичную кафедру в РГГУ), историческая школа, школа сравнительной

мифологии (А. Афанасьев), культурно-историческая (Пыпин и др.), возникшая под влиянием работ замечательного и нами не открытого Гердера. Из этой школы вышел А. Веселовский, оказавший влияние на русскую «формальную» школу в филологии 20-х годов. Известны также психологическая школа (Овсянниково-Куликовский) и сравнительно-историческая школа (основатель А. Веселовский). (Nikolaev, 1975) И что же, в ХХ веке история научных школ в гуманитарных науках закончилась?

В цитируемом Заключении Е. Устюгова употребляет понятие «научная школа» применительно к эстетике, но ведь такие школы в эстетике не названы. Сколько этих школ в эстетике и можно ли их назвать? Таких образом, если иметь в виду XIX век, можно уже тогда фиксировать, что начинается процесс дробления единой модели истории эстетики. И. Тэн становится лидером возникающей как следствие рождения новой науки – социологии, социологической школы в разных гуманитарных сферах, но, в том числе, в эстетике. Ведь он, ориентируясь на возникшую в этом столетии социологию как науку (Khrenov, 2024а, 78), эстетику ей не противопоставляет. У него получается социологическая эстетика, а она окажет огромное воздействие на следующую волну интереса к социологии уже в 20-е годы (Фриче, Переверзев, Сакулин, Шмит и др.), да и раньше. Об этом свидетельствуют работы Г. Плеханова. Пытаясь разрабатывать вопросы марксистской эстетики, Г. Плеханов постоянно обращается к И. Тэну. Что касается герменевтической эстетики, то в XIX веке ее представляет В. Дильтей. А это уже альтернативная по отношению к И. Тэну школа. По поводу герменевтики в российском варианте применительно к XIX веку говорить не приходится. Б. Г. Соколов утверждает, что вообще до Г. Шпета в России этим не занималась ни одна школа, ни одно направление. (Sokolov, 2001, 169-187)

Однако если уж использовать применительно к истории эстетики понятие «поворота», то приходится касаться и тех моделей, что в истории эстетики были отвергнуты и дальнейшего развития не получили. Здесь возникает острая проблема так называемого «отвергнутого знания». Это касается и эстетики. В Государственном институте искусствознания

в 2008 году был организован Международный конгресс историков искусства под названием «История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку». (Bobrinskaya, Korndorf, 2018) На IV Овсянниковской международной эстетической конференции 2010 года Е. В. Волкова поделилась своими воспоминаниями о М. Ф. Овсянникове. Заканчивая свой доклад, она высказалась и по поводу лакун в эстетике. «По соображениям идеологического характера, которые «прижимали» и Михаила Федотовича, – говорит она – остались лакуны по истории русской эстетики XX века. Наша задача – заполнить эти лакуны, продолжая и развивая его традиции, выдающегося философа, эстетика и филолога». (Volkova, 2010, 38) Этот призыв покончить с лакунами есть и в анонсе наших Чтений.

Но вернемся к Конгрессу, организованному в ГИИ. На нем речь шла о герметизме. На рубеже XIX-XX веков в России получил развитие гностицизм и как религиозная, и как философская система, которую, как известно, пытался возродить В. Соловьев, рефлексия которого эстетике не чужда. Она оказала значительное влияние и на искусство, в частности, на такое художественное направление как символизм. Эстетику символизма без гностицизма невозможно представить. В ней проигрывалась поэтика разных европейских художественных направлений, которые в России достичь самостоятельности не могли. Возрождавшийся в эпоху Ренессанса гностицизм также обогатил искусство. Но ведь эта система была отвергнута и на Западе. Что касается России, то здесь, как известно, художественного и религиозного Ренессанса в начале XX века, на который многие надеялись, не произошло. А без этого дальнейшего развития не получил и гностицизм. Таким образом, возрождающийся в границах русской религиозной философии гностицизм тоже был отвергнут.

Но что это значит для истории эстетики и не только отечественной? Ведь гностицизм, как бы к нему не относиться, – слагаемое европейского эстетического опыта, а этот опыт в эпоху Ренессанса, был предельно активным, о чем пишет И. Евлампьев. (Evlampiev, 2015, 97-116) Контрреформация на Западе возрождение гностицизма сдерживала. Она его и свернула.

Тем не менее, эта традиция будет актуальной для Шеллинга, а затем, если иметь в виду Россию, активизируется не только у В. Соловьева, но и у Н. Бердяева. Тем не менее, альтернативы не получилось, да раз православие не реформировалось, и не могло получиться.

Сегодня очевидно, что задолго до дискуссий по поводу философии экзистенциализма, ставшего в Европе столь вос требованным между двумя мировыми войнами, в некоторых странах, а не только в Германии и Франции, а, например, в Дании, причем, еще раньше зарождается экзистенциализм. Это происходило и в России. Но является ли этот вопрос достаточно изученным? Не случайно ведь А. Камю постоянно цитирует в своих работах Л. Шестова, а Н. Бердяев вообще признается, что относит себя к мыслителям этого рода. Так, в своей книге «Самопознание (Опыт философской автобиографии)» он пишет: «Я всегда был экзистенциальным философом и за это на меня нападали». (Berdyayev, 1991, 104) Он осознает направление в философии, к которому себя присоединяет, называя имена Хайдеггера, Ясперса и Сартра. Философ называет также и других родственных ему как экзистенциалисту отечественных мыслителей – Л. Шестова и Ф. Достоевского. Более того, он также в этой книге высказывает мысль о том, что русская философия всегда склонялась к экзистенциальному типу философствования (Berdyayev, 1990, 82). А ведь этих мыслителей из истории эстетики не вычеркнешь. Но получается, что экзистенциализм как эстетическая парадигма тоже из истории отечественной эстетики исчез, хотя и продолжал иметь место в неотрефлексированном художественном опыте.

Потом в связи с рефлексией М. Мамардашвили, в которой Сартр улавливал экзистенциализм, Н. Мотрошилова, как бы продолжая мысль Н. Бердяева, напишет, что не только отечественная философия, но исторический опыт России в XX веке дает не меньше повода для возникновения и утверждения экзистенциалистской мысли. «Во-первых, – пишет Н. Мотрошилова – отечественные авторы и читатели, жившие в условиях социализма, изучая экзистенциалистов или работы о них, находили и в себе самих подобные ощущения, умонастроения, что склоняло к мысли об условности и неуниверсальности

отнесения истоков экзистенциализма только к буржуазному обществу... Поэтому более верной казалась, так сказать, внеинформационная констатация: настроения отчужденности, страха, отчаяния, одиночества характерны для немалого числа индивидов в условиях любых формаций – особенно в периоды крутых переломов, болезненных переходов от одних социальных порядков к другим». (Motroshilova, 2009, 326) Но отечественная философия, как и эстетика, это направление длительное время отвергала.

Итак, с чем мы выходим в XX век? С продолжающимся вниманием к марксизму, который после 1917 года превращается в единственную жесткую парадигму, вытесняющую все остальные, тем более, что они чаще всего просто не успели развиться. Религиозная эстетика, которую В. Бычков называет теургической эстетикой, пытающаяся возродить гностицизм, сама превратилась в отвергнутую эстетику, как и философию. Хотя уже в границах собственно марксизма начали возникать разные его интерпретации (Плеханов, Лифшиц, Лукач и др.), тем не менее, некоторые из них тоже развития не получали. Победил марксизм в его официальном варианте. Сделали вид, что марксистская эстетика уже существует в законченном виде. Но, как писал Г. Лукач в первом томе своей книги «Своеобразие эстетического», она просто не успела пройти все стадии становления и, по сути, ее не существует. Он писал, что пока существует лишь идея такой эстетики, а саму эстетику нужно еще разработать. «Но если бы в собранных вместе и расположенных в систематическом порядке высказываниях классиком марксизма, – пишет Г. Лукач – содержалась развернутая система эстетики или хотя бы ее завершенный остов, осталось бы только снабдить собранные материалы добрым сопроводительным текстом – и марксистская эстетика предстала бы перед нами в готовом виде. Но об этом и речи быть не может». (Lukach, 1985, 158)

Так можно ли сегодня, в первых десятилетиях XXI века утверждать, что, начавшись на рубеже XIX-XX веков, проект марксистской эстетики достиг своей завершенности? Мы, как представляется, вроде бы сегодня марксизм отвергаем. Хотя невозможно не отметить, что издание посвященной

М. С. Кагану книги «История эстетики», изданной в 2011 году, петербургские эстетики посвятили марксистской эстетике сразу две главы. (Prozerskii, Golik, 2011) Что касается москвичей, то в изданном в 2005 году учебном пособии «Эстетика и теория искусства XX века» марксистской эстетике вообще не было уделено внимание. (Khrenov, Migunov, 2005) Я как один из ответственных редакторов этого издания, должен покаяться, что это была моя вина. Видимо, в этом моем отречении от марксизма отрицательную роль сыграла атмосфера перестройки. Петербургские авторы оказались мудрее.

Все дело, видимо, в том, что, употребляя понятие «официальный марксизм», мы в проблематику марксизма не углублялись, как это следовало бы делать. Критикуя его, мы некоторые его позитивные стороны не учитывали. А эти стороны отмечал опять же Н. Бердяев, называя учение Маркса даже «гениальным». Он доказывал, что суть этого учения заключается не в экономическом детерминизме. Н. Бердяев улавливал в марксизме, преимущественно раннем, созвучность экзистенциализму. «В марксизме, – пишет он – есть элементы настоящей экзистенциальной философии, обнаруживающей иллюзию и обман объективации, преодолевающей человеческой активностью мир объективированных вещей» (Berduaev, 1989, 334). Например, какие бы мы эстетические парадигмы не рассматривали, без понятия «отчуждение» обойтись невозможно. С ним продолжал работать Г. Лукач, которого тот же Н. Бердяев называет «самым умным из коммунистических писателей». (Berduaev, 1990, 82) Наши эстетики Г. Лукачу тоже не уделили достаточно внимания, хотя его четырехтомную «Эстетику» не только издали, но уже и успели переиздать. Вступительной статьи К. Долгова, посвященной эстетике Г. Лукача в первом томе этого издания, явно недостаточно.

На этой же марксистской основе франкфуртская философская школа (тут уместно использование понятия «школа») разработала свой вариант марксистской эстетики. Да и экзистенциализм в качестве одного из ключевых понятий использовал понятие отчуждения. Более того, я даже думаю, что некоторую терпимость в 60-е годы по отношению к экзистенциализму у нас стали проявлять (а как же иначе, надо ведь было

показать лучшие шедевры мирового кино, например, фильмы Антониони и Феллини и не только, и их следовало комментировать) именно потому, что, наконец-то, из архива была извлечена якобы забытая ранняя работа Маркса «Экономико-философские рукописи 1844 года», в которой это самое отчуждение, смысл которого ранний Маркс, кстати, заимствует у Гегеля, и расшифровывалось. Значит, все дело в том, как мы марксизм понимаем. Несколько десятилетий существовал, если можно так выразиться, официальный марксизм, и только с начала оттепели начинают постепенно и не очень явно реабилитироваться направления в эстетике, которые на Западе продолжали естественно развиваться, не сталкиваясь с препятствиями. Например, экзистенциализм (М. Мамардашвили) и тот же гностицизм (В. Налимов).

Представая в это время активным пропагандистом гностицизма, В. Налимов в связи с мыслью о значимости отвергнутых направлений ставил вопрос о зависимости знания о себе и о собственной культуре от знания о движении мысли в истории мировой культуры. «Когда мы начинаемглядеться в себя, в свою судьбу и в трагическую судьбу своей культуры, – пишет В. Налимов – нам становится понятным, что мы не столько изживаем прошлое, заложенное еще в культурах давно ушедшего... Человек остается наследником всего прошлого, как бы ни было оно скрыто под покровом потока современных слов. И если мы хотим понять природу человека, то на него надо взглянуть во всем многообразии его проявлений в прошлом. Так будет легче увидеть настоящее». (Dragalina, Dyachkov, 2015, 56) А П. Сорокин вообще считал, что по мере смыслового оскудения та или иная научная парадигма уступает место другой парадигме. Но является ли другая парадигма всегда новой? Ведь возвращение к исходной точке цикла как закономерность смены типов культуры предполагает возвращение к отвергнутым и забытым парадигмам и школам. История науки, по Томасу Куну, в которой ключевым понятием является парадигма, такой ретроспекции, кажется, не допускает, а вот теория поворотов у Д. Бахман-Медик допускает.

Следовало бы также высказаться по одному вопросу, связанному с такой моделью в истории эстетики. Она хотя

и появляется, даже развивается и не отвергается, но не всегда идентифицируется, т. е. не называется. В художественном и эстетическом сознании она при этом может существовать. Складывается ситуация, что какое-то явление в искусстве осмысляется только искусствоведом, но не эстетиком. Но тогда является ли такое осмысление полным? Скажем, несмотря на отрицание того, что экзистенциалистских идей в советской эстетике не было, в художественной практике дело обстояло иначе. В качестве примера можно сослаться на творчество Тарковского, хотя он интересен и как мыслитель, представляющий русскую теургическую эстетику. (Khrenov, 2024b, 22) Как мы видим, вроде такого направления в эстетике нет, для него не находится названия. Между тем, в истории эстетики такое направление могло существовать.

Приведем пример из античной культуры. О. Шпенглер, например, считал, что европейская культура не является продолжением античной культуры, как некоторым хотелось доказать. Утверждая, что Европа – это самостоятельная по отношению к античной культура, хотя она проходит такие же циклы, что проходила и античная культура. Но в европейской культуре модели в истории эстетики, что имели место в истории античности, снова возрождаются. Это мы, например, обнаруживаем у Канта и в понимании эстетического, и в определении эстетики как науки. Ведь что такое идея об эстетическом как гедонистическом Канта, изложенная им в своей третьей «Критике», как не традиция, имевшая место уже в античной эстетике, в частности у Эпикура. (Khrenov, 2024c, 123-140) Учение об эстетическом удовольствии на фоне категорического императива, как и у Эпикура. Но этика Эпикура в эллинистический период прочитана не была, что обошлось Эпикуру дорого. Его учение было отвергнуто, и на многие столетия вплоть до XVIII века его имя было забыто. Кант об этом напомнит, хотя в его «Критике» сносок на Эпикура нет. Почему возникает ситуация, когда что-то в искусстве появляется, но не обозначается и находится в ожидании появления рефлексии. Видимо, потому, что между опытом существующих видов искусства, с одной стороны, и эстетическими парадигмами – с другой, имеет место расхождение. В случае с Россией это объясняется просто: причина –

в идеологизации гуманитарных наук. Хотя ведь все равно, несмотря на все препятствия, теоретическая мысль пробивается. И это мы могли наблюдать в период оттепели.

Конечно, новации в эстетике зависимы от того, что происходит в отечественной философии с 50-х годов. Оживление в эстетике этого времени – следствие изменений в философии. В этом смысле показательны дискуссии вокруг идей Эвальда Ильенкова. Его идеи воспринимались взрывом философского догматизма и спровоцировали настоящую травлю молодого мыслителя. Важно, что в этом новом видении философии нашлось место и искусству. Ведь согласно Э. Ильенкову, как одному из лидеров оттепельной философской мысли, философия – это не просто познание, мышление и бытие, но и вся сфера идеального, в том числе, различные формы чувственного мышления, донаучное мышление, выражимое и невыразимое в языке, художественное творчество и эстетические суждения. (Lektorskiy, 2020, 235-252) Это видение философии позволяет точнее оценить современный интерес к тому, что уже свидетельствует об отклонении эстетики от ее классического проекта. Этот интерес, например, Е. Устюгова связывает с отходом от исследования языка и знаковых систем и со «скрытым желанием» современного человека вырваться из-под власти языка (Ustyugova, 2011, 791), что мы связываем с начавшимся иконическим поворотом. Стоит ли доказывать, что именно видение предмета философии Э. Ильенкова послужило основой эстетического «ренессанса» как одной из значимых особенностей оттепельного сознания, которую мы никогда не учитывали. В этот период появилась целая плеяда философов, а они на протяжении нескольких десятилетий плодотворно работали в сфере эстетики, готовя молодое поколение к новому постижению жизни. Это и М. Лифшиц, и М. Овсяников, и А. Лосев, и Ю. Борев, и М. Кантор и много других исследователей.

Так распорядилась история, что мы в своей стране, начиная с перестройки, углубились в изучение тех различных направлений в философии и эстетике, что свободно развивались в других культурах. Бросились снова постигать герменевтику, феноменологию, возвращали идеи «формальной» школы,

с которой в России начала использоваться в эстетике и искусствознании методология лингвистики, в частности, методология женевской школы (Ф. де Соссюр и др.), затем структурализм, постструктурлизм и постмодернизм, который до сих пор владеет умами исследователей. Все это, разумеется, необходимо. Но мы запаздываем с осмыслением того, что в ситуации эстетического «ренессанса» было сделано в советской России. Ведь одно только серийное издание «История эстетики в памятниках и документах» перевалило за сотню томов.

Нечто подобное тому, что произошло с Кантом, имело место в XX веке с возрождаемой в этом столетии другой моделью в истории эстетики, а именно, с онтологической эстетикой. Первоначально эта модель возникла в авангардистских направлениях. Но она была близка и религиозным философам. Так, Н. Бердяев пишет: «Религиозная эпоха творчества будет переходом к новому бытию, а не к иной только «культуре», не к иным «наукам и искусствам». (Berdyaev, 1989, 334). Близок к этой идеи был и В. Соловьев. Именно в этих направлениях появляется идея создания новой культуры. Видимо, здесь не обходится без гностицизма, раз мы находим эту идею у символистов. Раз в России Ренессанс, то как он может произойти без гностиков? Но эта идея пришла ко двору большевистским идеологам. Они ведь тоже хотели не чистого искусства, а если пользоваться терминологией 20-х годов, искусства «производственного». В 20-е годы художественное расширило свои границы до пределов эстетического. То, что ранее не считалось художественным, например, эпистолярные тексты, документ и пр., приобретали художественный смысл. Наконец, то, что в XX веке стали называть дизайном. Возрождается идея Платона, противопоставившего художника ремесленнику. Но вместо ремесленника, например, в конструктивизме говорят об инженере. Инженер для этой эстетики оказался важнее художника, поскольку он создает необходимые для жизни и быта людей вещи. Вернее, он и воспринимается художником.

На протяжении всего прошлого столетия эта идея сохраняется и укрепляется, характеризуя онтологический подход в эстетике. Имея в виду античную эстетику, А. Лосев пишет: «Ни какое искусство не сравнимо с бессознательным, хотя

и абсолютно совершенным искусством самого бытия». (Losev, 2000, 683) Но ведь, и большевистские идеологи были этому утверждению близки. Но в 20-е годы в этом направлении начинает развиваться и эстетическая теория. Вот как Н. Тарабукин представляет новую модель эстетики: «Фундамент производственного мастерства закладывается в гуще трудовой жизни, а не на Парнасе, – пишет он – Старый Легас умер. Его заменил автомобиль Форда. Стиль современной эпохи создают не Рембрандты, а инженеры. Но создатели океанских пароходов, аэропланов и экспрессов еще не подозревают, что они – творцы новой эстетики». (Tarabukin, 1923, 100) В 60-е годы эта идея возрождалась. Так, она была подхвачена и получила развитие в работах К. Кантора (Kantor, 1967, 279). Но как называть новую эстетику? Конечно, многие и называли ее марксистской. Но сегодня очевидно, что как бы ее не называть, но развертывающийся общий процесс смены культурных циклов возвращал именно к онтологической модели эстетики, т. е. к той модели, что имела место и в античности, и в европейском средневековом искусстве.

Ведь не случайно религиозные философы начала XX века угадывают в историческом времени регressive движение. Вопреки идеологии и пропаганде культура входила в новый цикл, а переходный период неизбежно возвращает к тому, что воспринимается уже архаикой. Значит, в истории эстетики следует иметь в виду не только лакуны, но и циклический принцип в движении исторического времени. Следующий вопрос, касающийся возможности интерпретации художественных процессов в соотнесенности не с той гуманитарной наукой, что возлагает на себя обязанность теоретической интерпретации опыта искусства, т. е. с искусствознанием. Интерпретация этого опыта может быть предпринята с точки зрения культурологии. Что это дает? И здесь следует коснуться темы, которая в анонсе Чтений обозначена как «чувственное и сверхчувственное: оппозиция или единство?». Что это за понятия и категории? Характеристике чего они служат?

Сверхчувственное – значимая проблема истории эстетики, поскольку многие эпохи этой истории, предшествующей классической эстетике, без этой категории просто не существуют.

И эстетики это ощутили, когда стало возможно говорить о связях эстетики и религии. А эти связи эстетики и религии, философии и религии до возникшего модернистского мировоззрения были определяющими. Исследования В. Бычкова, посвященные средневековой эстетике и появляющиеся во второй половине XX века, об этом свидетельствуют. Но сверхчувственное – это признак искусства или эстетики? А может быть, культуры? Видимо, прежде всего нужно начинать с культуры, а она в своей истории проходит разные цикла и фазы. Именно в культуре возникают разные взаимоотношения между чувственным и сверхчувственным. На ранних этапах в ней сверхчувственное преобладает, а на поздних иссякает, и тогда чувственное становится доминантой. Такой была и история античной культуры. Анализируя дробность философских направлений в эллинистическую эпоху, А. Лосев пишет: на финальном этапе античности, эстетика возвращала ранние формы, значит то, что мы называем сверхчувственным.

Это означает, что здесь недостаточно синхронического подхода (а синхронический подход – это структуралистский подход), нужен и диахронический подход. Необходимо иметь в виду эволюцию. Скажем, античность, как и любая другая культура, проходит разные циклы. При характеристике типа культуры, но и при характеристике того, что в анонсе называется «альтернативными моделями в истории эстетики», оппозиция чувственное – сверхчувственное существенна. Вообще, научная модель в эстетике возникает в границах культуры определенного типа. Представлять ее исключительно только как чисто эстетическую оппозицию было бы ошибкой. На самом деле, это проекция на эстетику культурных процессов.

В истории культуры, согласно П. Сорокину, в чистом виде предстают лишь два типа культуры – чувственный и сверхчувственный типы. Эти определения к чисто эстетическим процессам не сводимы. Они предстают прежде всего особенностями типа культуры, а только потом эстетическими особенностями. Так, классическая эстетика как особая научная модель возникает в эпоху позитивизма. Такой тип культуры П. Сорокин называет чувственным типом культуры. Но ведь и предметом эстетики в истории этого типа культуры

является чувственное познание и мышление. Значит, эстетическая система, возникшая на этом этапе – это только эстетика конкретной эпохи. И в самом деле, можно ли эту эстетическую систему переносить на другие эпохи? Когда появились отечественные и зарубежные исследования, касающиеся средневековой эстетики, не важно, исследование это В. Бычкова или У. Эко, стало ясно, эстетическая система эпохи Просвещения или, как сегодня эту систему называют, системой эпохи модерна, – это лишь система одного периода. Другое дело, что эта эстетика впервые выработала научные понятия общего характера, без которых эстетика как наука, какой бы тип культуры она не представляла, обойтись не может. Но это характеризует только науку и ее инструментарий, а не сам эстетический опыт. В этой эстетике все вокруг и по поводу чувственного.

Казалось бы, когда одна из этих категорий, например, чувственная, становится доминантой, логично предположить, что сверхчувственная должна уйти в прошлое, забыться, исчезнуть. Но это не так. Сверхчувственное совсем не исчезает. Оно лишь вытесняется в бессознательное культуры, оставаясь длительное время в дремлющем состоянии, ожидая, так сказать, окончания цикла и возможности возродиться и активизироваться в другом цикле. Эту закономерность объясняет П. Сорокин. Это не означает, что сверхчувственное отныне пребывает в спящем состоянии. И об этой активности сверхчувственного могут напоминать искусство и религия. Сохраняющееся чувственное или сверхчувственное дает о себе знать, но в специфических художественных формах. Поэтому можно считать, что полного упразднения какой-то из названных категорий не происходит. В некоторых ситуациях их антагонизм может смягчаться. Более того, П. Сорокин утверждает, что в иные периоды возникает третий тип, т. е. тип интегральной культуры, в которой чувственное и сверхчувственное могут сосуществовать. И судя по всему, это распространенный вариант. Альтернативный тип культуры П. Сорокин называет идеациональным типом. Расшифровывая это понятие, он говорит, что заимствовал его у Платона. Это то, что мы знаем как «идею» или «эйдос». Это тип культуры, в которой сверхчувственное начало доминирует. А раз так, то это забытая в эпоху позитивизма,

марксизма и, видимо, модерна модель эстетики. Иначе говоря, продолжительность такой модели в эстетике, как и ее границы, опять же детерминированы типом культуры.

Что же со сверхчувственным происходит в эпоху классической эстетики? В романтизме происходит вспышка сверхчувственного как сопротивление просветительской философии разума, но затем эта стихия вытесняется в бессознательное. Сверхчувственное является мощной стихией на первоначальных этапах каждой культуры и в особенности является определяющей в средневековой культуре. На рубеже XIX-XX веков оно не исчезает, но вытесняется в бессознательное. Но оттуда оно время от времени выходит в сознание в художественных формах, предвосхищая будущее появление альтернативного типа культуры, в котором должна иметь место его реабилитация. Культура ведь развивается и функционирует в соответствии с циклическим принципом. Циклическое время – это, видимо, и есть время культуры. С активизацией и выходом из бессознательного альтернативной культуры начинается новый цикл. Но до определенного времени сверхчувственное проявляется лишь в искусстве, в частности, в авангардных художественных направлениях, таких как кубизм, символизм, экспрессионизм. Видимо, в них впервые альтернативный тип культуры и возникает. Такова еще одна функция искусства, если рассматривать его в культурологическом смысле.

Конечно, до рубежа XIX-XX веков тип идеациональной культуры, хотя он находится в бессознательном состоянии, во многом продолжает определять историю искусства. Идеациональное начало, связанное с эйдосом, все еще питает искусство. Но только то искусство, которое культивирует классическую традицию. Искусствознание продолжает опираться на платонизм и неоплатонизм, поскольку до появления кинематографа искусство не успело открыть движение. А раз оно не открыло движение, то прекрасное отождествляется с остановленным мгновением, которое и соотносится с эйдосом. Эйдос – то, что связано со статикой, исключающей движение. Прекрасное по Платону – это остановленное мгновение. Все как у Платона. Но технология разрушает платонизм, как и вообще воздействие эстетики Платона на искусство упраздняет.

Технология разрушает веками существовавшую связь между эстетикой и искусством. С кино, а также с фотографией начинается другая эстетика. Ее следует сформулировать. И она рождается не в философской рефлексии, а в новых видах искусства, в том числе, в кино. Влияет ли переживаемая нами переходная ситуация на взаимоотношения между разными гуманитарными науками, на повышение интереса к методологическим вопросам, как и на появление новых парадигм, научных моделей и даже на появление новых наук? Разумеется, влияет, ведь оживление вокруг и по поводу культурологии в последние десятилетия – это не личное дело группы энтузиастов. Становление на рубеже XX-XXI веков культурологического знания – следствие разрушительного и одновременно созидающего процесса. Но появление такой науки со специфическими и необходимыми для культуры, переживающей сложную ситуацию, особенностями может приводить к негативным последствиям.

В анонсе наших Чтений употребляется понятие «лакуна». Но дело здесь не просто в лакунах, в констатации того, что упущено, не получило осмысления. Это более общая проблема сохранения и разрыва в преемственности даже не в искусствоведческом, а именно, в культурологическом смысле. Лакуны, оставаясь в границах эстетики, локализовать невозможно. Эстетические процессы, если их рассматривать с точки зрения культурологии, протекают в больших длительностях, а потому часто не осознаются, не фиксируются и, следовательно, не осмысляются. В XX веке человечество начало ощущать что-то вроде бифуркации или, как выражается Ю. Лотман, взрыва. Видимо, это следствие энергетического и пассионарного угасания большого исторического цикла и рождения следующего цикла в истории культуры. Хотя так и хочется сказать, нового цикла. Но новым-то этот цикл, может быть, и не является. Этот альтернативный тип появляется не сразу и не мгновенно. И пока этот тип рождается, человечество начинает испытывать хаос и дезорганизацию. Объяснение этого совсем не частного перехода в истории можно найти у П. Сорокина в его фундаментальном сочинении и истории, и социологии культуры. (Sorokin, 2000, 11)

В соответствии с этим актуальным процессом мы вынуждены заниматься методологическими вопросами. Но в реальности все нередко сводим к частным вопросам. И по поводу этой уязвимой стороны современных исследований высказывался М. Каган в своей книге «История мировой культуры». Итак, проблема лакун – это общекультурная проблема. Ее решение может быть эффективным лишь на культурологическом уровне. Мы и пытаемся отреагировать на поставленные в анонсе Чтений некоторые вопросы. Конечно, эти лакуны порождаются разрывами. Хотя они, как это не покажется странным, способны иногда играть позитивную роль. Почему? Если имеет место радикальное обновление, то альтернативное рождается лишь в результате разрушения привычного. Но это мгновенно не происходит. Значит, если речь идет о начавшемся становлении альтернативной культуры, то ранние этапы рождения новой культуры могут охватывать исключительно отдельные сферы. Такой сферой, как мы уже отмечали, часто оказывается искусство. Альтернативная культура рождается исключительно в художественных формах, а художественная критика и теория искусства могут или осознавать этот процесс или нет. Так ведь бывает и не только в искусствоведении и эстетике. Когда А. Швейцер в 20-е годы прошлого века пишет об умирании культуры и декадансе в искусстве, он обвиняет философию в том, что она этого не заметила, не осознала и не объяснила причины. (Schweitzer, 1973, 11) А потому разрушительные процессы продолжались и достигли XX века. Специальной науки о культуре, которая могла бы этот процесс кризиса осознать, не существовало. Это я отвечал на вопрос: какие лакуны в эстетике существуют и имеет ли место их компенсация в искусстве? Хотя нет уверенности в том, что в данном случае вопрос сформулирован верно.

И последний вопрос, нуждающийся в обсуждении, касается интенсификации научных процессов. Появление новых гуманитарных наук в XX веке породило сдвиги в границах между науками. Отдельные проблемы, считающиеся для существующих наук специфическими, переходят в компетенцию других наук, например, вновь возникающих. Значит, предмет науки, лишающейся обсуждения такой уходящей в другие науки

проблемы, сужается. Но он может и расширяться. Приведем пример из эстетики. Например, Кант первым рассматривал игру как основу эстетики. Эту мысль поддержал и развивал, как известно, Шиллер. Длительное время игра была лишь исключительно эстетической проблемой, потому что первоначально она была проблемой философской. Правда, она и продолжает быть таковой. Но в ситуации реформы в философии, пытающейся трансформироваться в науку со строгой научной методологией, философия, как казалось, проблематику игры могла утратить. «Философия, в противоположность тотальному господству метода, – пишет Т. Адорно – содержит корректировочно момент игры, желание вытеснить из традиции момент ее превращения в науку». (Adorno, 2003, 23) Это отчасти и объясняет, с одной стороны, некоторый отход эстетики от философии, а, с другой стороны, отрицание такого подхода. С помощью эстетики, понимаемой как философская дисциплина, философия сохраняет связи с игрой. Но дробление позднее продолжится уже собственно в самой эстетике. Мы имеем в виду возникновение во второй половине прошлого столетия такого направления как рецептивная эстетика.

Но когда культура начала развивать собственную рефлексию и когда она сопровождается становлением специальной науки – культурологии, историки культуры вопрос об игре ставят иначе. Так, Й. Хейзинга игру рассматривает уже как основу культуры. Именно игра, с точки зрения Й. Хейзинги, делает культуру жизнеспособной. Игра, следовательно, приобретает культурологический характер, получая культурологическую «прописку». Но эстетика новый свой удел созерцает не пассивно. Она пытается подчинить себе смежные научные дисциплины. И вовсе не демонстрировала в XX веке эстетика пассивность. Она оказалась готовой бороться за лидерство среди других гуманитарных наук. Это доказывает, например, концепция эстетики, изложенная Ю. Боревым в его систематически переиздававшейся «Эстетике». Для него эстетика – это и семиотика искусства, и культурология искусства, и психология искусства, и социология искусства (Borev, 1981).

Вообще-то это реальная проблема – научный процесс предполагает дифференциацию наук, но у него есть и другая

сторона. Он предполагает также их объединение, т. е. интеграцию. В силу возникновения многих наук и направлений наука XX века демонстрирует усиливающуюся между ними дифференциацию, обособление и установление границ, насколько это возможно. Но именно поэтому наука XX века нуждается в интеграции. Какая-то наука в этой ситуации готова осуществлять интегративные функции. Ощущая это, Ю. Борев в качестве такой науки, способной осуществлять интегративные функции, выдвигает эстетику. Возможно ли это? Стала ли эта идея Ю. Борева практической? В период оттепели в советской России началось активное возрождение эстетики. Оно получило выражение и в начавшемся выходе за пределы жесткой идеологизации, в попытках вернуться к классической эстетике, в подхватывающих традиционные эстетические проблемы новых науках. Например, в семиотике. Энтузиасты семиотики имели намерение если не упразднить эстетику, то хотя бы растворить ее в себе. Намечалось что-то вроде противостояния наук. Но вообще семиотика эстетике не чужда, ведь А. Баумгартен полагал, что семиотика – это один из разделов эстетике. Так что, что касается семиотики как эстетической проблемы, то в этом Ю. Борев отчасти прав. Но, конечно, в целом эта идея все же ошибочна. Сегодня, когда успешно развивается культурология, такая компенсация нерешенности вопроса, связанного с интеграцией наук, становится очевидной. Наукой, осуществляющей интегративные функции, становится культурология. Но не ясно, надолго ли? Однако для решения интегративных процессов в науке возникает другая и непростая проблема. Это проблема типа исследователя-энциклопедиста, в равной степени знакомого с целым комплексом гуманитарных наук. В 60-е годы в нашей науке такие ученые были. Это, конечно, М. С. Каган, которого мы сегодня вспоминаем, Ю. М. Лотман и Вяч. Вс. Иванов. Сегодня мыслителей такого рода, какими были они, явно не хватает.

REFERENCES

- Adorno, T. (2003). *Negative Dialectics* (Ye. L. Petrenko, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Nauch-nii mir. (In Russian)
- Bachman-Medik, D. (2017). *Cultural Turns. New Guidelines in the Sciences of Culture* (S. Tashkenov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Berdyayev, N. A. (1989). *Philosophy of Freedom. The Meaning of Creativity* (L. V. Polyakov, Ed.). Moscow: Pravda Publ. (In Russian)
- Berdyayev, N. A. (1991). *Self-knowledge. The Experience of Philosophical Autobiography* (A. V. Vadimov, Ed.). Moscow: Kniga Publ. (In Russian)
- Berdyayev, N. A. (1990). *The Origins and Meaning of Russian Communism*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Bobrinskaya, E. A., Korndorf, A. S. (Eds.). (2018). *History of Art and Rejected Knowledge: from the Hermetic Tradition to the XXI century* (A. A. Zubov, Trans.). Moscow: Gosudarstvenniy institut iskusstvoznaniya Publ. (In Russian)
- Borev, Yu. B. (1981). *Aesthetics* (3^d ed.). Moscow: Politizdat Publ. (In Russian)
- Dragalina, J., Dyachkov, A. (2015). V. V. Nalimov and Gnosticism. In A. L. Richkov (Ed.), *Russia and Gnosis. Proceedings of the International Scientific Conference "Early Christian Gnostic text in Russian culture"* (pp. 56-64). (Vol. 1). St. Petersburg: Izdatelstvo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii. (In Russian)
- Evlampiev, I. (2015). Gnostic Christianity in the History of European Philosophy. In A. L. Richkov (Ed.), *Russia and Gnosis. Proceedings of the International Scientific Conference "Early Christian Gnostic text in Russian culture"* (pp. 97-116). (Vol. 1). St. Petersburg: Izdatelstvo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii. (In Russian)
- Florovsky, G. (1991). *The Ways of Russian Theology* (3^d ed.) (I. Meiendorf, Ed.). Kyiv: Khristiansko-blagotvoritelnaya assotsiatsiya "Put k istine" Publ. (In Russian)
- Kantor, K. (1967). *Beauty and Usefulness: Sociological Issues of Material and Artistic Culture*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Khrenov, N. A., Migunov, A. S. (2005). *Aesthetics and Theory of Art of the Twentieth Century*. Moscow: Progress-Traditsiya Publ. (In Russian)
- Khrenov, N. A. (2024a). *Art in a Situation of Cultural Change. Methodological Searches*. Moscow: Kanon-plyus: Reabilitatsiya Publ. (In Russian)
- Khrenov, N. A. (2024b). A. Tarkovsky's Creativity as an Echo of the Russian Cultural Renaissance of the Early Twentieth Century. *World of Culture and Cultural Studies*, 1-2, 22-40. (In Russian)

- Khrenov, N. A. (2024c). On the White Spots in the History of Aesthetic Teachings: Did the Tradition of Epicureanism Influence Kant's "Critique of Taste"? *Political Conceptology. Scientific Journal of Metadisciplinary Research*, 4, 123-140. DOI: 10.18522/2949-0707.2024.4.115132 (In Russian)
- Khrenov, N. A. (2018). The Science of Art in a Number of Humanitarian Disciplines. In *Art Studies: Science, Experience, Enlightenment Proceedings of the International Scientific Conference, Moscow, November 09-11, 2017* (pp. 438-452). Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya Publ. (In Russian)
- Lektorskii, V. (1954-1955). Reflections on the Fate of Philosophy and Its Subjects. In E. Ilyenkov, V. Korovikov. (Eds.), *Passions on Theses on the Subject of Philosophy* (pp. 235-252). Moscow: Kanon – Plyus Publ. (In Russian)
- Losev, A. (2000). *History of Ancient Aesthetics. Late Hellenism* (2nd ed., Vol. 6). Moscow: Folio, AST Publ. (In Russian)
- Lukach, G. (1985). *The Originality of the Aesthetic* (Vol. 1). (K. M. Dolgov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Motroshilova, N. (2009). On Merab Mamardashvili's Dialogue with Jean-Paul Sartre. In N. V. Motroshilova (Ed.), *Merab Konstantinovich Mamardashvili* (pp. 319-348). Moscow: ROSSPEN Publ. (In Russian)
- Nikolaev, P. A. (1975). *Academic Schools in Russian Literary Studies*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Prozerskii, V. V., Golik, N. V. (Eds.). (2011). *The History of Aesthetics: A Textbook*. St. Petersburg: Izdatelstvo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii (In Russian)
- Schweitzer, A. (1973). *Culture and Ethics*. (N. A. Zakharchenko, G. V. Kolshanskii, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Sokolov, B. (2001). Reception of Hermeneutics in Russia. In D. Razeev (Ed.), *Between Metaphysics and Experience. Materials of the Colloquium "The Influence of German Philosophy on Russian Philosophy of the 19th Century and the Further Development of Philosophy in Germany and Russia* (pp. 169-187). St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ. (In Russian)
- Sorokin, P. (2000). *Social and Cultural Dynamics: A Study of Changes in Large Systems of Art, Truth, Ethics, Law and Public Relations* (V. V. Sapov, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Izdatelstvo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo Instituta. (In Russian)
- Tarabukin, N. (1923). *From the Easel to the Car*. Moscow: Rabotnik Prosveshcheniya Publ. (In Russian)
- Ustyugova, E. (2011). Instead of the Conclusion. Russian Aesthetics of the XXI Century. In V. V. Prozerskii, N. V. Golik (Eds.), *The History of Aesthetics: A Textbook*

- (pp. 791-808). St. Petersburg: Izdatelstvo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii. (In Russian)
- Volkova, E. (2010). Pages of Memoirs about Professor M. F. Ovsyannikov. In A. S. Migu-nov et al. (Eds.), *Frontiers of Modern Aesthetics and New Strategies of Art Interpretation* (pp. 37-38). Moscow: Orgkomitet OMEK IV, 2010. (In Russian)
- Yampolsky, M. B. (2024). *Image. A Course of Lectures.* (2nd ed.). Moscow: Novoe liter- aturnoe obozrenie Publ. (In Russian)