

ISSN: 2619-1296
2658-4573
ББК 87.8

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал
Российского эстетического общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

КАК ВОЗМОЖНА ЭСТЕТИКА
В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ?

Часть 1

Тематический номер

№ 2 (10) 2022

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества
№ 2 (10) 2022

Редколлегия

Никонова Светлана Борисовна, доктор философских наук,
главный редактор, Санкт-Петербург

Быстров Никита Львович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Васильева Марина Александровна, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

Грякалов Алексей Алексеевич, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Давыдова Ольга Сергеевна, кандидат культурологии, *Санкт-Петербург*

Закс Лев Абрамович, доктор философских наук, *Екатеринбург*

Квокачка Адриан, доктор философии, *Прешов, Словакия*

Лисовец Ирина Митрофановна, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Новикова Анна Константиновна, магистр философии, *секретарь, Санкт-Петербург*

Орлов Борис Викторович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Поздеева Александра Андреевна, магистр философии, *Санкт-Петербург*

Поликарпова Дарина Александровна, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

Радеев Артем Евгеньевич, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Синицын Александр Александрович,
кандидат исторических наук, *Санкт-Петербург — Саратов*

Тылик Артем Юрьевич, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

Устюгова Елена Николаевна, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Редакционный совет

Богдан Дземидок (Польша); **Мишко Шувакович** (Сербия);

Джэйл Эрзен (Турция); **Кеничи Сасаки** (Япония);

Золтан Сомхеги (Венгрия); **Пэн Фэн** (Китай);

Джоосик Мин (Республика Корея); **Макс Риинанен** (Финляндия);

Харри Леманн (Германия); **Себастьян Станкевич** (Польша);

Арто Хаапала (Финляндия); **Николай Хренов** (Россия); **Наталья Артеменко** (Россия)

© Авторы статей
© Российское эстетическое общество, 2022

TERRA AESTHETICAE
Journal of Russian Society for Aesthetics
№ 2 (10) 2022

Editorial Board

Svetlana Nikonova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy,
Chief editor, Saint-Petersburg

Nikita Bystrov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Marina Vasiljeva, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Aleksey Gryakalov, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Olga Davydova, PhD (candidate of sciences) in Cultural Studies, *Saint-Petersburg*

Lev Zaks, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Adrian Kvokačka, PhD in Philosophy, *Presov, Slovakia*

Irina Lisovets, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Anna Novikova, MA in Philosophy, *Secretary, Saint-Petersburg*

Boris Orlov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Alexandra Pozdeeva, MA in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Darina Polikarpova, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Artem Radeev, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Aleksandr Sinitsyn, PhD (candidate of sciences) in History,
Saint-Petersburg — Saratov

Artem Tylik, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Elena Ustiugova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Advisory Board

Bohdan Dziemidok (Poland); **Mishko Suvakovic** (Serbia);

Jale Erzen (Turkey); **Ken ichi Sasaki** (Japan);

Zoltan Somhegyi (Hungary); **Peng Feng** (China);

Joosik Min (Republic of Korea); **Max Ryyänen** (Finland);

Harry Lehmann (Germany); **Sebastian Stankiewicz** (Poland);

Arto Haapala (Finland); **Nikolay Khrenov** (Russia); **Natalia Artemenko** (Russia)

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

ОТ РЕДАКТОРА. ТАК КАК ЖЕ ВОЗМОЖНА ЭСТЕТКА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ? <i>АРТЕМ РАДЕЕВ</i>	6
--	---

THEORIA

АВТОНОМНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ ОСНОВАНИЕ НАУКИ ОБ ЭСТЕТИКЕ <i>МАРИНА ЗАГИДУЛИНА</i>	11
---	----

СМЫСЛ ВОПРОСА О ВОЗМОЖНОСТИ ЭСТЕТИКИ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ОТВЕТ НА НЕГО <i>МАРИНА ВАСИЛЬЕВА</i>	29
--	----

ROSSICA

РОССИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА МЕЖДУ НОВЫМИ И СТАРЫМИ ОРИЕНТИРАМИ <i>ЕЛЕНА УСТЮГОВА</i>	44
---	----

ТРАДИЦИИ СОВЕТСКОЙ ЭСТЕТИКИ В СОВРЕМЕННОМ КОНТЕКСТЕ <i>ЕЛЕНА ИЩЕНКО</i>	59
--	----

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ПОВОРОТ В РОССИЙСКОЙ ЭСТЕТИКЕ
ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ 74

ОТ АВАНГАРДА К ИСКУССТВУ ЖИЗНИ: ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ
РОССИЙСКОГО МЕНТАЛИТЕТА
ВСЕВОЛОД РЫБАКОВ 82

ARS

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ФИЛЬМОВ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО
МАРИНА ТОРБУРГ 99

PRAXIS

НЕИСТОВСТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ: О РОЛИ ЧУВСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ
В ЭСТЕТИКЕ А.Г. БАУМГАРТЕНА
ЮЛИЯ МАГОМЕДОВА 112

МИР ВЕЩЕЙ И ИСКАЖЕНИЕ ФОРМ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРАКТИКАХ
СОВРЕМЕННОСТИ
АНАСТАСИЯ НИКИФОРОВА 124

RECENSIO

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: САВЧУК В.В. «ЗАБОР КАК РАВНОВЕСИЕ СИЛ». СПБ.:
ИЗД-ВО «АКАДЕМИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ», 2022. – 259 с.
ЛЮБОВЬ ЯКОВЛЕВА 136

CHRONICA

АНТИ-КОНФЕРЕНЦИЯ «КРИНЖ: БАЗА» (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 19.11.2022)
АННА ЕРШОВА 152

От редактора. Так как же возможна эстетика в современной России?

Дорогой читатель, представляем номер нашего журнала, посвященный вопросу, часто звучавшему в самых разных контекстах, в том числе и на одноименной конференции, прошедшей в рамках Дней философии в Санкт-Петербурге в ноябре 2022 года.

«Как возможна эстетика в современной России?» – это вопрос о том, в каких условиях мы наблюдаем сегодня состояние эстетики и как эти условия сказываются на развитии эстетической проблематики как таковой.

Надо признать, что сколь-нибудь определенное представление о круге того, что имеет отношение к эстетике у тех, кто занимается ею на теоретическом или практическом уровнях, отсутствует. Кто-то предпочитает придерживаться архаичного представления о том, что эстетика – это философия красоты и искусства, не принимая во внимание то, что красота – лишь одна из форм эстетической оценки (пусть эта форма оценки и претендует на всеохватность), а искусство – лишь один из возможных эстетических объектов (пусть этот объект и занимает высокое место в иерархии ценностей культуры). Кто-то, напротив, предпочитает трактовать эстетику максимально широко как философию чувственности (пусть чувственность и является необходимым компонентом всего эстетического поля). Кроме того, легко встретить и ситуативное представление об эстетике, когда, в зависимости от обстоятельств, представляется возможным иметь в виду под эстетикой самый разный спектр теоретических или практических проблем. Наконец, кто-то, видя столь размытое представление об эстетике, предпочитает и вовсе не иметь ее в виду, предлагая трактовать эстетическую проблематику в контексте психологии, когнитивных и социальных наук.

Эту размытость усиливает и расползание эстетической терминологии по разным закуткам современности. Одни говорят о «моей эстетике», имея в виду особый образ жизни, прямо или косвенно связанный с утонченным вкусом. Для других «эстетика» – синоним «милого» или «оригинального», в связи с чем говорят об эстетике «городских далей» или

«эстетике Пуффендуя». Почти в каждом крупном городе есть свои центры по эстетике тела (имея в виду салоны красоты или что-то близкое к ним).

На самом деле пока трудно сказать, является ли эта современная повсеместность эстетической терминологии признаком нашего времени, говорит ли это нам о состоянии эстетики или же это просто определенная мода на разные аспекты «эстетического». Возможно, когда-нибудь появятся исследования этого бытования «эстетического» вокруг нас. Нельзя сказать, что такая размытость обязательно является признаком чего-то негативного (например, признаком исчерпанности эстетики или утраты ею своего проблемного поля). Но нельзя не признать, что эта размытость приводит к невозможности адекватно исследовать эстетическое поле.

«Как возможна эстетика в современной России?» – это также вопрос о состоянии эстетики именно в России в ее нынешнем формате. Какие достижения были сделаны отечественной эстетикой за последние 30 лет? Существует ли отечественная традиция эстетических исследований, и если да, то насколько она связана с направлениями в эстетике за пределами нашей страны? Очевидно, что за этими вопросами скрываются более общие, ответы на которые дать столь же трудно, сколь и необходимо. Иногда может показаться, что в нашей стране существует определенный разрыв между новым поколением исследователей в области эстетики и прежним. Те интеллектуальные ориентиры, которые кажутся несомненными для прежнего поколения, не принимаются в расчет поколением новым. Действительно ли существует этот разрыв? И если да, то необходимо ли его преодолевать в пользу продуктивного разговора о проблемах эстетики? В какой степени этот разрыв характерен не только для эстетических исследований в нашей стране, но и для всего корпуса гуманитарных исследований?

Если верно, что какой-либо философ характеризуется тем, каким концептам он подарил жизнь, и если экстраполировать это наблюдение на философские направления или движения, то несложно поставить вопрос о том, существуют ли какие-либо философские проблемы или концепты, которые вошли в жизнь благодаря отечественной эстетике? Уверен, что каждый, кто читает сейчас эти строки, готов с ходу предложить целый ряд таких концептов. Но каков способ существования этих концептов в современной России? Насколько они вошли в философский обиход и каким образом они наводят мост между теорией, историей и практикой эстетики?

«Как возможна эстетика в современной России?» – это вопрос и о том, в чем суть и в чем необходимость эстетических исследований.

В истории эстетики, пусть и не столь богатой, как у других отраслей философии, несложно заметить разные волны поиска особого метода эстетических исследований. Очевидно, что в последние годы мы наблюдаем новое движение этой волны. Есть ли у эстетики свой особый метод исследования или же речь идет о преодолении различия между методом и предметом в эстетической теории? Насколько нейроэстетика с ее опорой на когнитивные исследования или же сомаэстетика с ее опорой на многообразие наук о телесности, убедительны в своем настаивании на новом и особом методе эстетических исследований?

С другой стороны, насколько то разочарование в необходимости теории для решения эстетических проблем, которое активно продвигается в современной аналитической философии, является шагом вперед, а не топтанием на месте для изучения эстетического поля? Но помимо этого разочарования в теории, сегодня мы наблюдаем самый широкий диапазон представлений о необходимости эстетических исследований. Одни занимают максимально оптимистичную позицию, утверждая, что эстетика – это специфическая метафилософия современности. Другие, напротив, склонны к максимально пессимистичному взгляду на необходимость эстетических исследований, утверждая, что эстетика давно себя исчерпала и потому ее место исключительно в музее истории идей. Возможно в этом вопросе есть если не надежда на ответ, то хотя бы определенность в его постановке?

Наконец, *«Как возможна эстетика в современной России?»* – это и вопрос о бытии эстетического субъекта. Насколько баумгартеновская идея о том, что существует «счастливый эстетик», что эстетика прежде всего связана с исследованием бытия эстетиком, для которого теория и практика неразрывны, актуальна в современной России? Насколько ситуация «орнитологи не летают» естественна для эстетики? Как бы то ни было, легко заметить, что эстетике довольно тесно только в области философской рефлексии по поводу традиционных и современных проблем, эстетика во многом движима надеждой на то, что она есть что-то большее, чем просто сухой пласт знаний. Может ли эту надежду подарить эстетике выработка ее метода? Или может ли эта надежда осуществиться благодаря прагматическому повороту в эстетике? Или же, напротив, следует оставить надежду на единство теории и практики эстетики и дать возможность тому и другому развиваться самостоятельно и не мешая друг другу?

Эти и близкие к ним вопросы не только связаны друг с другом, но и затрагивают более фундаментальные проблемы относительно философии в современной России. И, кажется, это не только вечные вопросы, неизбежно заводящие в тупик. Тем не менее, хотелось бы думать, что эстетика в современной России возможна, если те, кто интересуется ею на теоретическом или практическом уровне, задают эти и подобные вопросы, стараются слышать не только себя, но и других. Ровно этому – вопросам и возможности услышать позицию другого – и посвящен этот номер нашего журнала.

А. Е. Радеев



THEORIA



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 зерцания 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).

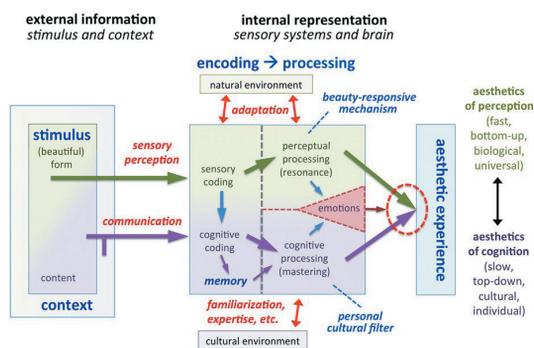


Рис. 1. Схема процесса эстетического восприятия и его результата – эстетического опыта. Источник: Redies, 2015.

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)

СМЫСЛ ВОПРОСА О ВОЗМОЖНОСТИ ЭСТЕТИКИ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ОТВЕТ НА НЕГО

МАРИНА ВАСИЛЬЕВА

Марина Александровна Васильева – кандидат философских наук, доцент кафедры философии Санкт-Петербургского горного университета, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

Автор статьи обращается к вопросу о том, как возможна эстетика в современной России. Автор понимает его, в первую очередь, как вопрос об основании эстетической теории и ее отношений с другими философскими дисциплинами и излагает свой взгляд на перспективы развития эстетики: неавтономность и эмоциональность. Под неавтономностью автор понимает актуальный междисциплинарный синтез подходов и понятийного аппарата, созданный ради выражения целостности восприятия человеком мира. Эстетика в таком синтезе может занять место методологической основы, уже имея опыт мышления и теоретизации собственно о восприятии. Кроме того, важный момент в этой перспективе – необходимое, по мнению автора, обращение к теме эмоций и их роли во всех человеческих практиках, действиях и мыслительных процессах. Имеющиеся философские теории, включающие проблему человеческой эмоциональности, по мнению автора, подвержены общей проблеме – ранжированию разума и эмоций по умолчанию. Автор обосновывает важность включения эмоций в теоретические построения на новых основаниях.

Ключевые слова: эстетика, эстетическая теория, методология, междисциплинарность, междисциплинарность в гуманитарных исследованиях, эмоции, аффект

THE QUESTION OF THE POSSIBILITY OF THE AESTHETICS AND THE EMOTIONAL RESPONSE TO IT

Marina Vasilyeva

Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy, St. Petersburg Mining University, St. Petersburg, Russia.

E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

The article researches the possibility of aesthetics in modern Russia. The author understands it, first of all, as a question about the foundation of aesthetic theory and its relationship with the other philosophical disciplines. As an answer she offers two prospects for the development of aesthetics: non-autonomy and emotionality. By non-autonomy, the author understands the actual interdisciplinary synthesis of approaches and concepts, created to express the integrity of human perception of the world. Aesthetics in such a synthesis can take the place of a methodological basis, having the experience of thinking and theorizing about perception itself. Another important point in this perspective is the necessary appeal to the emotions and their role in all human practices and actions, both bodily and mental. The author supposes that the existing philosophical theories, addressed to the problem of emotions and emotionality, have a common problem – the ranking of the reason and emotions by default. The author substantiates the importance of including emotions in theoretical constructions on new grounds.

Key words: aesthetics, aesthetic theory, methodology, interdisciplinarity, interdisciplinarity in humanitarian studies, emotions, affect.

Вопрос о том, как возможна сегодня эстетика в России, вдохновил на ответ такое количество отечественных мыслителей, что можно с уверенностью сказать, что он актуальный и значимый. Интересна также его многозначность, поскольку оборот «как возможна» порождает как минимум две коннотации: методологическую и этическую. В первом случае вопрос ставится относительно методологических оснований и границ эстетики как философской и гумани-

тарной дисциплины. В этом смысле он актуален из-за «пробуксовывания» теоретического аппарата эстетики при попытках проанализировать текущие реалии человеческого бытия в мире, проблемы современного искусства и т. д. Во втором случае вопрошание идет о принципиальной, экзистенциальной возможности и актуальности эстетики в современном мире, социальной и политической ситуации. Здесь возникает необходимость отстоять важность эстетики не как «одной из» ряда дисциплин, *дополняющей* философскую картину мира, а как области *определяющей* и *составляющей* эту картину. Можно сформулировать этот вопрос иначе: значимо ли занятие эстетикой в ситуации, порождающей неизбывную тревогу, когда горизонт планирования запредельно близок, а человека одолевают тяжелые мысли и переживания? Оба прочтения первоначального вопроса сегодня крайне важны и заслуживают подробного рассмотрения и формирования ясной и четкой личной позиции исследователя в качестве ответа.

Методологический аспект вопроса

Итак, возможность развития эстетической мысли сегодня, как методологическая проблема, затрагивает несколько актуальных сюжетов современного гуманитарного знания. Первый из них связан с границами дисциплины и соответствующего метода. Различение дисциплинарных полей в социогуманитарных науках – довольно тонкое искусство. Объекты исследования обычно сложны, методы и авторитеты междисциплинарны – набирается ряд очевидных сложностей при разделении. Однако существует традиция различения, выраженная в институциях, и профессиональный этикет, согласно которому соблюдаются дифференцирование дискурсивных практик, тем и понятий. Эти традиции зависят, в основном, не от «больших идей», но от локальной истории дисциплины и множества факторов, которые являются сугубо человеческими. По сути, речь идет о социологии эстетики как науки и практики. Однако если мы говорим глобально о возможности эстетики в России и мире, то отделить внутренние теоретические вопросы, от внешних, практических невозможно.

Неавтономность

Общепризнанность и актуальность вопроса о самой возможности дисциплины является ярким признаком того, что дискурсивные рамки необходимо пересмотреть. Под «пересмотром» не подразумевается моментальный отказ от границ или их сдвиг, скорее, критическая оценка и проверка их основания и силы. Какой смысл можно сегодня уверенно вложить в понятие эстетического без оговорок? Учитывая, что тут же всплывает множество авторитетных теорий и их не менее авторитетной критики, без оговорок это сделать не получается. Но, если все же сформулировать единое и четкое представление об эстетическом и об основных проблемах на его поле, то как оно соотносится с другими философскими понятиями? Классическое новоевропейское представление об эстетике у А. Баумгартена, И. Канта появляется как раз не из изначального интереса собственно к проблеме эстетического восприятия и суждения, а, скорее, по остаточному принципу. Есть проблемы и явления, которыми не заняться в метафизике, гносеологии, этике, поэтому выделяется область эстетических исследований. С этим можно спорить, но сам порядок выхода «Эстетики» и «Критики способности суждения» после «Метафизики» и двух первых критик говорит о многом. «Эстетика (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасного рассуждения, искусство аналога разума) есть наука чувственного познания», – пишет Баумгартен, расставляя все необходимые позиции в скобках. (Baumgarten, 2021, 40) Реалии и теоретические сдвиги XX века оставляют этот взгляд позади настолько, насколько это можно сделать в традиции цитирования и любви к диахроническому анализу понятий. Более того, многое в современной эстетической мысли происходило как раз из желания обосновать самодостаточность эстетической проблематики. Этот процесс органично связан с общими социокультурными, экономическими и политическими изменениями, приведшими к эмансипации субъекта, которая проявляется, в т. ч., в явлении эстетизации. Соответственно, отношения эстетики с другими дисциплинами и темами за двести лет в значительной степени измени-

лись, поскольку выстраивались с новых позиций. Проблемы соотношения эстетического и политического, эстетического и социального, эстетического и этического имеют длительную историю, однако именно в XX веке они обрели новое звучание в связи с изменением представления о ценности эстетического как такового. Соответственно, определение границ эстетики – это не просто исследование дисциплины, но и содержательно определение эстетического.

Наконец, следующий очень важный с точки зрения методологии вопрос о том, насколько необходим консенсус по определению эстетического. Будут ли авторы с различными позициями заниматься эстетикой, понимая ее по-разному? Это глобальный «мета-вопрос», который касается в целом философии и ее отдельных областей. Позволяет ли философский плюрализм сохранять ясность темы и диалога? Далее будет раскрыто авторское видение по первым двум вопросам, а этот, придется оставить без ответа. Он, конечно слишком большой, чтобы вписаться в любую статью. Однако, его необходимо периодически «доставать и стряхивать пыль», поскольку делать вид, что его нет, невозможно.

Личная позиция автора статьи состоит в принципиальной условности любых дискурсивных границ, удобных в смысле некоторой интеллектуальной привычки, но загоняющих сами дискурсы в тупик. Несмотря на то, что она уже давно была разработана и обоснована в постструктурализме и постмодернизме, а потом множество раз раскритикована, можно сказать, что эта идея еще не в полной мере себя проявила. Проведение и соблюдение границ возможно исключительно в спокойном режиме функционирования дисциплины, в расслабленном режиме мысли. Однако любое настоящее столкновение мысли с реальностью эти границы разбивает. Крайне трудно представить себе возможную эстетику при невозможной философской антропологии, философии культуры или онтологии, тем более, когда мы находимся в сложной, острой культурной ситуации. В XX в. говорили о кризисе метафизики, и, как следствие, развитии других областей философии, но это, скорее, означало некую реконцептуализацию, чем действительный «крах» отдельной области философии. Поэтому

и эстетика сегодня возможна, в первую очередь, как неавтономная теория. При этом, можно сказать, что есть чисто эстетические феномены, но не понятия и теории. Очищение понятий эстетики от категорий культурного, социального, этического, политического не приближает к пониманию сути эстетического явления. Эстетическая теория не существует автономно, а потому нет смысла как-то искусственно ее автономно обеспечивать.

Учитывая самое начало эстетики, ее автономия долгое время рассматривалась как желанная цель или серьезное достижение. Говоря о неавтономности сегодня, мы не подразумеваем «откат» к позициям двухвековой давности. Скорее речь идет о поиске возможности нового междисциплинарного единства. Стремление к «теоретическому и концептуальному синтезу» называют «одной из характерных особенностей современного научного знания». (Pozdneva, 2009) Междисциплинарные исследования получили широкое распространение в середине 1980-х годов и долгое время были популярны. В середине нулевых они рассматривались как основной тренд в развитии науки даже в «Концепции долгосрочного прогноза научно-технологического развития Российской Федерации на период до 2025 г.» (Concepts, 2006) Однако серьезной проблемой междисциплинарности как реального плана оказалось отсутствие не просто терминологической и понятийной согласованности, но туманность самой ее перспективы. Биология, медицина, химия, физика используют свои термины и не всегда способны или готовы проявлять эпистемическую гибкость. От гуманитарных и философских дисциплин в таких вопросах можно было бы ожидать большей пластичности, чем от специальных наук, но получается, скорее, наоборот. Понятийный аппарат не только отдельной дисциплины, но и отдельной теории становится ее основанием и не подлежит изменениям. Более того, уточнение смыслов является важной частью дискурса: например, можно заняться анализом сходств и различий понятия «событие» у А. Бадью и Ж. Делёза, – это действительно интересная тема, не оставляющая шанса междисциплинарному терминологическому компромиссу. Собственно, можно сказать, что вся история понятия «эстетика» до сих пор проявляется в текстах современных статей по эстети-

ке, показывая, что появление новых теорий и взглядов не отменяет и не меняет существующие. Соответственно, возникают серьезные сомнения по поводу неавтономности как междисциплинарности: насколько это действительно возможно без «подчиненного» положения эстетики в философском знании и без растворения собственного понятийного аппарата?

Сегодня возникает другая перспектива, предполагающая реинкарнацию целостной философской теории, органично включающей в себя эстетику именно как методологическую основу, а не дополнение к «основным темам». Процессы XIX в., такие как линейность представления различных процессов, историчность взгляда, ранжирование всего и вся и превращение в систему не м. б. обесценены или отменены. Выделение отдельных философских дисциплин позволило родиться множеству понятий и сфокусироваться на отдельных ярких феноменах. Более того, сама идея «яркого феномена» стала результатом этого подхода. Но в итоге именно погружение в отдельные сюжеты, темы, кейсы и явления создало необходимость формирования нового целостного метода, не исключающего различные аспекты и не ранжирующего их. Актуальные теории рубежа XX-XXI вв., такие как АСТ, 4E cognition и др., также как феноменология, структурализм, прагматическая философия и все самое интересное в XX в., нацелены на целостность, основанную не на *комплексности описания*, а *целостности восприятия*. С их позиций разговор об эстетическом становится необходимым постольку, поскольку действительным объектом их исследования становится мир без «дистанций и внятных различий», происходит погружение в себя.

Об этом пишет Михаил Ямпольский. Его работа «Форма реальности», вышедшая в 2022 г., представляет собой «набросок теоретической антропологии формы», «хотя мы знаем», признает автор, «что у реальности нет формы». (Yampolsky, 2022, 8) Ямпольский рассматривает антропологию, начиная с И. Канта, с появления трансцендентализма, или, используя термин М. Фуко, с «выходом из антропологического сна».

Человек описывается как существо, чей разум порождает ту эмпирическую реальность, в которой оно же существует. Разнообразие форм существования в эмпирической реальности бесконечно, а потому не может быть успешно постигнуто. Зато сам способ производства этого мира может быть описан, и именно его описание позволяет уйти от хаоса эмпирической антропологии к осмысленности антропологии философской. (Yampolsky, 2022, 44)

Ямпольский показывает смену основных принципов формирования форм реальности. В начале он говорит о Канте и о появлении формы самого Человека, выразившейся в дистанцировании человека от Человека. В дальнейшем, история Новоевропейской мысли фиксирует в текстах дистанцирование человека от мира и появления новых форм мышления. В XX в., по мнению Ямпольского, авторы занимаются преодолением появившихся дистанций через погружение в себя:

Сфера мира сжимается и поглощается внутрь, туда, где по определению невозможно дистанцирование, где «чужой» не может не быть зеркальным отражением меня самого. (Yampolsky, 2022, 244)

Последняя часть книги посвящена современности или «гиперсовременности», в которой происходит «избавление от объекта». (Yampolsky, 2022, 244) Ямпольский привлекает тексты и концепции множества актуальных авторов, показывая различные варианты преодоления дистанции, как в практике, так и теории восприятия мира. Травма, насилие, комплекс – эти концепты, так или иначе стремятся выразить особые состояния неразделенности человека и мира, внутреннего и внешнего, образа и реальности, мышления и телесности. Интересно, что нередко эти концепции используют понятия аффекта, о котором крайне важно помнить и в контексте перспектив развития эстетической теории.

Эмоциональность

Итак, второй сюжет внутри разговора о перспективах эстетики касается метода не как формальной границы, а как содержательной возможности. Что мы обнаруживаем при погружении в себя, что вызывает явную сложность для фило-

софского или какого бы то ни было языка? Вне зависимости от позиции по поводу очерчивания эстетической проблематики или сближения с другими, особое внимание стоит уделить проблеме эмоций в современной ситуации – и как объекта исследований, и как некоторого методологического инструмента. Эстетика сегодня крайне сильна тем, что может легитимно ввести разговор об эмоциях в философский дискурс на новых основаниях.

Нельзя сказать, что в философских текстах полностью игнорируется эмоциональная сфера. Эмоции, аффекты, чувства, страсти, пассионарность – эти понятия часто используются как взаимозаменяемые в разговоре об иррациональной стороне человека, его сознания, мотивов и т. д. Маятник между двумя полюсам – приматом чистой рациональности и протестным признанием эмоциональности – всегда раскачивался над европейской и русской философией. Когда-то об эмоциях пишут больше и с особым, почти революционным пафосом, когда-то меньше и спокойнее. И все же линия с эмоциями выглядит в истории философии второй, даже маргинальной, а авторам, говорившим об эмоциях, не удавалось избежать ранжирования рационального и иррационального. Позиция «эмоции не должны вытесняться, презираться» уже подразумевает, что эмоции вытесняются, т. е. уступают разуму. Привычное с античности противопоставление рациональности эмоциям – это очень серьезная теоретическая преграда в современной философии вообще, и в эстетике в частности.

Возникает настойчивое желание «обвинить» во всем Платона и Аристотеля, поскольку разделение души и тела, разума и эмоций, захватившее западную философию на пару тысячелетий, явно начинается именно с их текстов. Новоевропейское, в частности, кантианское, отношение к эмоциям в этом смысле продолжает линию классиков, главное в которой этой линии – отделение эмоций от действия, поступка как сознательного акта.

Эмоция представляет собой существенное изменение уровня психического, приводящее не только к потере синтетической функции и сведению поведения к автоматическому, что ярко видно в случаях истерии, но и к подавлению высших форм

поведения и снижению психического напряжения до уровня низших реакций. (Janet, 1903, 523)

У этой позиции довольно много сторонников в самых разных областях мысли (Spektor, 2013), но были и другие взгляды. По этой теме часто приводится пример различий между этикой Р. Декарта и Б. Спинозы. Далее можно вспомнить авторов уже XIX в.: романтиков, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и далее представителей различных течений мысли, говорящих о силе иррационального. Однако общим местом в этих теориях становится демонстративное, ярко артикулированное совмещение эмоций с действием, но все такое же отделение их от разума.

Последнее отличает и наиболее маргинальные позиции. Например, Лев Гумилев представил свою теорию пассионарности, в которой эмоции были засвязаны с энергией действия и познания: «Эта энергия есть активная, действенная, меняющая окружающую организм, среду и проявляющая давление, напор в окружающей среде, если можно и нужно, разрушающая препятствия». (as cited in Vernadskij, 1991, 287) Эта теория признана ненаучной и даже антинаучной, что, конечно, не снимает вопрос об ее философском потенциале. Но проблема в том, что эмоции в ней не имеют собственного места, не прояснены и не рассмотрены, наоборот, они скорее сплавлены с действием, но все так же отделены от разума.

Крайне интересными в данном контексте и более плодотворными, чем философские, оказываются исследования и теории в области психологии, активно занимавшейся проблемой эмоций весь XX в. В качестве ключевого исследования по теме можно назвать «Учение об эмоциях» Л. С. Выготского. Этот труд отражает общий взгляд исследователя на эмоции и является частью его фундаментальной конкретно-психологической теории сознания. Для Выготского крайне важными оказываются два положения: связь мышления и эмоций и их совместное развитие, имеющее единую цель – осознание: «Всякой ступени в развитии мышления соответствует своя ступень в развитии аффекта». (Vygotsky, 1983, 251) Свое представление об эмоциях Выготский выводит через научно-психологическую теорию К. Г. Ланге из представлений Б. Спинозы, которого он много

цитирует, в т. ч. и это главное определение: «Под аффектами, я разумею состояния тела, которые увеличивают или уменьшают способность самого тела к действию, благоприятствуют ей или ограничивают ее, а вместе с тем и идеи этих состояний». (Spinoza, 1999, 335) Таким образом, у Выготского эмоции связываются и с действиями, и с разумом, при этом, они понимаются не как низшие ступени развития мышления, но как неотъемлемые части процесса.

Выготский оказал огромное влияние на психологию и современные исследования сознания, языка, детского развития. Большое количество современных научных и популярных работ по психологии ссылаются на его авторитет. Среди этих текстов огромное внимание уделяется как раз эмоциям, т. н. «эмоциональному интеллекту» и смежным темам. Особенно это заметно в сфере детской психологии, поскольку с начала XXI в. развитие эмоционального интеллекта рассматривается как главная задача родителя по отношению к ребенку¹. Другая область популярной литературы, в которой актуализируется тема эмоций – это различные работы по анализу эмоций персонажей и их роли в сюжете, предназначенные для писателей, драматургов, сценаристов². Можно сказать, что тема эмоций сейчас активно исследуется практиками, но пока недостаточно осмыслена в теории, т. е. философской концепции, внятно говорящей об эмоциях и включающей их в описание взаимодействия с миром наравне с разумом, все еще нет.

Возможно, именно здесь и открывается важная перспектива для эстетики. Не при расшатывании маятника между двумя этими позициями: разум или эмоция, – но при новой постановке вопроса. В данном контексте эстетика имеет крайне выигрышную позицию по возможности включения эмо-

¹ Таких книг много, но есть наиболее популярные, множество переизданий в издательстве МИФ за последние 10 лет выдержали книги: Гоулман Д. «Эмоциональный интеллект. Почему он может значить больше, чем IQ»; Готтман Д., Деклер Д. «Эмоциональный интеллект ребенка»; Шабанов С., Алешина А. «Эмоциональный интеллект. Российская практика»..

² См., например: Akerman A., Puglisi B. (2021). *Thesaurus of Emotions. A Guide for Writers and Screenwriters*. Moscow: Alpina non-fiction Publ. (In Russian).

ций в исследования, и через работу с материалом, и через теоретическую составляющую, и через сам метод. Размытое и многозначное пока понятие «аффекта» может стать четче и осмысленнее благодаря эстетической теории.

Как видно, у эстетики и эмоций довольно схожие позиции в истории философии. Принимая во внимание необходимость их «второстепенности» на определенных этапах, сегодня соглашаться с их «дополнительностью» никак нельзя. Дело не просто в пресловутом стирании границ, как тренда гуманитарной мысли XX в., но в актуальной возможности изменения подхода к описанию человека и мира. В XX в. многое было сказано о кризисах и крушении систем. Если настало время строить что-то новое, то оно должно быть соразмерно человеку. Эстетика, как отдельная дисциплина, долго и успешно нарабатывала теории соразмерности, и именно поэтому она не просто возможна, но и ценна сегодня в новой методологической ипостаси для междисциплинарного синтеза.

Этический аспект вопроса

Второе прочтение вопроса, обозначенное в самом начале, касается сегодняшней возможности эстетики в России уже не с методологической точки зрения, а с этической. Вырастает оно из особенностей современной политической и социальной ситуации. По сути, это вопрошание об экзистенциальной значимости эстетики: возможно ли в полной мере заниматься вопросами восприятия и нахождения человека в мире как эстетического субъекта, когда его бытие как нравственного, как физического субъекта находится под угрозой и сомнением в связи с эпидемиями, войной и острыми социальными конфликтами? В такой постановке вопрос оказывается совершенно ненаучным, если считаться с такими идеалами научности, как беспристрастность и объективность, но актуальность его крайне высока.

Возможно, неавтономность и новые акценты, например, на эмоциях, как раз могут стать ответом на этот вопрос. Ценность и значимость эстетики в XX в. выросла не только из-за умножения и усложнения явлений, которые мы относим к эстетическим, но из-за ее особой возможности фокусирова-

ния на *человеческом*, а не на человеке. Именно здесь, возможно, и находится способ выхода из личностного и социального кризиса. Ясность, близость и определенность эстетических тем и понятий, как подлинно человеческих, является своеобразным противовесом политической, личной и любой другой неопределенности. Если мыслить эстетику как неавтономную, а не второстепенную, то она действительно реализует мечты тех же немецких классиков о новой антропологии.

Стоит отметить, что само это «этическое вопрошание» крайне эмоционально. В тех случаях, когда личные эмоции делают невозможной привычную практику рационализации, практика должна измениться. При извечном страхе о «замутнении» разума эмоциями, именно XX в. создал массу антиутопических произведений, в которых подавление, удаление, исключение эмоций становились корнем совершенно бесчеловечной системы. Это еще один аргумент в пользу пересмотра имеющихся философских построений относительно эмоций.

Заключение

Если принять концептуально идеи Выготского и признать, что развитие человека, любой сферы человеческой деятельности и т. д. идет в сторону осознанности и усложнения в смысле дифференциации, тогда разделение дискурсов, тем, а также отделение эмоциональных переживаний от всяких других может рассматриваться как развитие. Тогда призыв к преодолению границ может выглядеть как отказ от развития. Однако, возможно, в этом кроется большое заблуждение. Дифференцирование, как уточнение системы не предполагает *действительного* проведения границ, это – появление надстройки в виде осмысления и осознания, но не влияние на сами аффективные состояния. От осознания своих эмоций, злости, например, мы не перестаем их испытывать, но мы можем иначе выражать их и по-другому относиться к себе в этот момент. В случае со многими теоретическими подходами возникает ощущение, что они претендуют не на позицию осмысляющей надстройки, а на позицию конституирующего основания, задающего как раз смысловые и даже аффективные границы и параметры. В лучшем случае речь идет о фор-

мальном синтезе или нарочитом, протестном превознесении того, что раньше считалось менее значимым. Но возможно ли другое не-разделение после уже прошедшего в истории разделения? Можно ли создать что-то принципиально новое, не делая вид, что многолетней границы не было и в помине? По мнению автора, это то, что необходимо сделать, или хотя бы попытаться сделать в качестве преодоления интеллектуальной привычки.

REFERENCES

- Akerman, A., Puglisi, B. (2021). *Thesaurus of Emotions. A Guide for Writers and Screenwriters*. Rus. Ed. Moscow: Alpina Non-fiction Publ. (In Russian)
- 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)
- Pozdneva, S. P. (2009). Interdisciplinarity as a Total Phenomenon of Knowledge of the 21st Century: Formation of an Interdisciplinary Vocabulary of Science. In *Proceedings of Saratov University, Ser. Philosophy. Psychology. Pedagogy*, 2, 114-121. (In Russian)
- Concepts (2006). Concepts of the Long-term Forecast of Scientific and Technological Development of the Russian Federation for the Period up to 2025. *Ministry of Education and Science of the Russian Federation*. Moscow. (In Russian)
- Yampolsky, M.B. (2022). *Forms of Reality. Essays on Theoretical Anthropology*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russian)
- Janet, P.M.F. (1903). *Obsessions and Psychasthenia* (Vol. 1). Paris: Alcan. Retrieved from <https://archive.org/details/lesobsessionsetl001jane/page/522/mode/2up>. (In French)
- Spektor, D. M. (2013). Aesthetics of Emotions. *Pedagogy of Art*, 3, 31-40. (In Russian)
- Vernadsky, V. I. (1991). *Scientific Thought as a Planetary Phenomenon*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Vygotsky, L. S. (1983). *Collected Works* (1st ed., Vol. 5). Moscow: Pedagogika Publ. (In Russian)
- Spinoza, B. (1999). *Collected Works* (2nd ed., Vol. 1). (M. Lopatkin, Trans.). Saint Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)



ROSSICA



РОССИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА МЕЖДУ НОВЫМИ И СТАРЫМИ ОРИЕНТИРАМИ

ЕЛЕНА УСТЮГОВА

Елена Николаевна Устюгова – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: elena.ust@gmail.com

В статье рассматривается взаимодействие российской эстетики с европейскими эстетическими теориями в современном социально-историческом контексте. Отмечается, что она обрела свое лицо внутри европейской традиции, погружаясь в экзистенциальное, этическое самосознание российской культуры. После советского периода изоляции от западной постструктуралистской, феноменологической и герменевтической эстетики отечественная эстетика первой четверти XXI в. переместилась сначала в поле постмодернизма, а затем актуальных концепций чувственного опыта и всеобщей эстетизации. Она пропустила фазу развития европейской эстетической мысли, представленную философией французского и немецкого экзистенциализма: экзистенциальных поисков личности, ответственности за моральный выбор, антагонизма элитарной и массовой культуры. В XXI в. общей мировой тенденцией концептуализации эстетики стало обсуждение предмета эстетики. Роль ведущего направления в самоопределении эстетики приобрела трактовка эстетического как интенсивности чувственного самоощущения индивида при непосредственном соприкосновении с вещественным миром. При этом образ реальности утрачивает символическое измерение и способность к развитию. В статье анализируются и сопоставляются две трактовки предмета эстетики: как чувственного опыта индивида и как чувственно-сверхчувственного,

эмоционально-ценностного отношения к миру. Делается вывод, что для развития российской эстетики в сложившемся в настоящее время социальном контексте важно современное осмысление идейных традиций самосознания отечественной культуры, разработка фундаментальных проблем включенности эстетики в систему исторического мировоззрения, обогащение актуальной эстетики смыслами экзистенциальной философии, исследование современных ракурсов взаимосвязи этического и эстетического в искусстве. С этих позиций российская эстетика может включиться в мировую дискуссию об определении предмета эстетики.

Ключевые слова: предмет эстетики, культурный контекст, чувственность, ценности, экзистенциальные смыслы

RUSSIAN AESTHETICS BETWEEN NEW AND OLD REFERENCE POINTS

Elena Ustiugova

D. Sc. in Philosophy, Professor, St. Petersburg State University, Russia.

E-mail: elena.ust@gmail.com

The article examines the interaction of Russian aesthetics with European aesthetic theories in the contemporary socio-historical context. It is noted that it has found its face within the European tradition, sinking into the existential, ethical self-consciousness of Russian culture. After the Soviet period of isolation from Western post-structuralist, phenomenological and hermeneutic aesthetics, the Russian aesthetics of the first quarter of the 21st century has moved first to the field of postmodernism, and then to the actual concepts of sensual experience and universal aestheticization. It missed the phase of development of European aesthetic thought represented by the philosophy of French and German existentialism: existential quest of personality, responsibility for moral choice, antagonism of elitist and mass culture. In the 21st century a common global trend of conceptualisation of aesthetics has been the discussion of the subject of aesthetics. The role of the leading direction of self-definition of aesthetics has been interpreted as the intensity of the sensual self-perception of the individual in direct contact with the physical world. In this case, the image of reality loses its symbolic dimension and its ability to develop. The article analyses and compares two interpretations of the subject of aesthetics, namely the sensual experience of the individual and the sensual-supersensual, emotional-valuable

attitude towards the world. The article concludes that modern understanding of ideological traditions of self-consciousness of native culture, elaboration of fundamental problems of aesthetics integration into the system of historical worldview, enrichment of actual aesthetics with existential philosophy meanings, investigation of modern perspectives of interrelation of aesthetic and ethical in art are important for the development of Russian aesthetics in the current social context. From this perspective, Russian aesthetics could join the global discussion on the definition of the subject of aesthetics.

Keywords: the subject of aesthetics, cultural context, sensuality, values, existential meanings

Введение

Вопрос о перспективах дальнейшего развития отечественной эстетики в современном социальном и культурном контексте связан с осмыслением ее исторических путей и места в контексте мировой эстетики. Судьбы российской эстетики всегда определялись ее стремлением встроиться в целостную мировоззренческую парадигму, отвечающую запросам современного общества и культуры. В середине XIX в. эстетика, включившись в революционно-демократическое направление русской мысли, отстаивала социально-гуманистический нравственный идеал искусства и его роль в преобразовании общества. В конце XIX-нач. XX вв. отечественные философы, критически оценивая состояние современной культуры и искусства, находили его причины в потере общих смыслов и повороте к субъективизации культуры. Они видели перспективу выхода из кризиса в религиозной парадигме культуры, ядром которой стала теургическая эстетика, трактовавшая красоту и художественное творчество высшими ценностями, на основе которых возможно преобразование человеческой жизни и построение совершенной культуры будущего. Поиск новых оснований целостности культуры и человека в целях творческого преображения всей жизни вдохновил теоретиков и практиков раннего авангарда XX в. на создание жизнестроительной концепции искусства, реализующей представления о творческом саморазвитии универсума как жизненного мира, синтезирующего универсальное и человеческое, бытие

и сознание. Искусству при этом отводилась великая созидательная миссия соединения стихии природы (бытия) с человеком, что должно было привести к подлинной реальности как целостности единой творческой материи жизни.

Но в 1930-50 гг. на пути осуществления этих творческих замыслов встала культурная политика Советского государства, утверждавшая главенство идеологической воли над свободной творческой самореализацией человека. Эстетика стала частью марксистской идеологической парадигмы, определявшей ее содержание, структуру и проблематику, что известно под названием «марксистско-ленинская эстетика». В ее рамках человеку отводилась роль социального субъекта, эмоционально адаптирующегося к идеологическим постулатам. Во второй половине XX в. советская эстетика, пытаясь смягчить давление жесткого идеологического каркаса марксизма, стала искать свое место в контексте проблем истории культуры, сблизившись с проблематикой культурологии, заменившей модель социально-идеологической целостности моделью социокультурной целостности. Проблематика эстетики существенно раздвинулась при рассмотрении фундаментальных основ искусства и практической эстетики в системе культуры, но преобладание индуктивно-описательной культурологической методологии изучения функциональных междисциплинарных связей внутри культуры не способствовало разработке собственных теоретических проблем эстетики как философской науки.

С начала XXI в. отечественная эстетика стала стремительно осваивать актуальные западноевропейские теоретические тренды в постмодернистской редакции постструктуралистской, феноменологической и герменевтической эстетики. Настроившись на волну исторического пессимизма и ценностного разочарования позднего постмодернизма, российская эстетика упустила из внимания предшествующую фазу исторического развития европейской эстетической мысли, когда философия, искусство, эстетика были заняты решением острейших мировоззренческих проблем: экзистенциальных личностных поисков, морального выбора и ответственности за него, противоборства эстетических и нравственных цен-

ностей, художественно-интеллектуальной рефлексии жизни личности, антагонизма элитарной и массовой культуры – проблем, поставленных прежде всего философией французского и немецкого экзистенциализма. Не осмыслив всю полноту содержания модерна в культурном контексте XX в., не прожив его на собственном интеллектуальном опыте, и не связав его с традицией российского культурного самосознания, отечественная эстетика сосредоточилась на обсуждении актуальной проблематики чувственного опыта и всеобщей эстетизации, что пока не привело ее к самостоятельным теоретическим прорывам и не принесло успеха на международном уровне. По-видимому, историческая логика требует более последовательного усвоения мировоззренческого опыта предшествующих фаз развития эстетической мысли.

Дискуссии о предмете эстетики

С ослаблением эвристического потенциала постмодернизма общей мировой тенденцией концептуализации эстетики вновь стало обсуждение самого ее предмета, выявления специфического качества феномена эстетического, что заставило обратиться к времени утверждения ее самостоятельного статуса в системе философских наук и к идеям ее родоначальников Александра Баумгартена и Иммануила Канта. Жак Рансьер противопоставляет их трактовки эстетического на том основании, что Баумгартен определял предмет эстетики как чувственное познание, а кантовская «Критика способности суждения», по мнению Рансьера, «не знает “эстетики” как теории. Она знает только прилагательное “эстетическое”, которым обозначается тип суждения, а не область предметов». (Rancier, 2004, 12-13) Но говоря о различии позиций немецких философов, нельзя не учитывать, что Баумгартен рассуждал как представитель эпохи Просвещения, еще не включившей в свой мировоззренческий горизонт содержание мира культуры и свободы деятельности субъекта, поэтому он имел в виду автономного человека, опирающегося на механизмы своего сознания: память, ассоциации, предвидение. Хотя, определяя эстетику как чувственное познание, он следовал принятому в то время противопоставлению чувственного и рационального,

главным в мировоззрении Баумгартена был основополагающий для эпохи Просвещения идеал целостного человека. Он исходил из представления о полноте человеческой чувственности, воплотившейся в красоте как *совершенном* чувственном познании. Такое понимание разделялось многими мыслителями Просвещения, убежденными в том, что заложенное в природе человека единство деятельности разума и чувства, духа и воли, является залогом не только его собственной внутренней гармонии, но и гармонии с миром, и что их нужно развивать ради совершенствования природы человека. Так, Иоганн Гердер, полагавший человека «высшей формой организации, достижимой на земле», считал, что такая организация может возникнуть в результате деятельного становления человека, проходящего через всю его жизнь:

Мне хотелось бы вместить в одно слово – «человечность» – все сказанное о благородном складе человеческого существа, предрасполагающем человека к разуму и вольности, к тонким чувствам и влечениям, к хрупкости и выносливости тела,... ведь чтобы говорить о своем человеческом предназначении, нет у человека слова более благородного, чем само слово «человек», в котором запечатлен образ творца земли, насколько он может стать зрим на этой земле. (Herder, 1977, 107)

Почти через пятьдесят лет после Баумгартена Кант, уже как мыслитель предромантизма, вывел эстетику за рамки обсуждения когнитивных проблем и обозначил ее особое место в самоопределении существования трансцендентального субъекта в свободном творчестве в сфере чувственно-смысловых коннотаций. Кантовский диалектический метод позволил преодолеть разрыв между эмпиризмом индивидуальной чувственности и всеобщностью рационального познания, объединив их *эстетическим*, как особой формой чувственно-сверхчувственной активности сознания. Таким образом, и мыслители Просвещения, и прежде всего Кант, рассматривали эстетическое именно как проявление полноты и внутреннего единства человеческого существа.

Эстетика XXI в., приняв эстафету от феноменологии, взяла за основу понятие эстетический опыт, как чувственный опыт индивида в его непосредственном соприкосновении

с вещественным миром. Что бы ни подразумевалось под тезисом Рансьера о разделении чувственного, как бы ни связывались автономность индивидуальной чувственности с коллективным опытом, речь идет о том, что – «эстетическое состояние есть чистое зависание, момент, когда форма испытывается сама по себе», то есть акцент ставится на индивидуации чувственного восприятия предмета, на внеэстетическом существовании человека в режиме эстетического. (Rancier, 2007, 26) Между тем, Микель Дюфрен, яркий представитель феноменологической эстетики середины XX в., полагал под эстетическим опытом не только чувственное восприятие, но и ощущение человеком себя органической частью Природы, обладающей своей личностной самобытностью в общей структуре бытия:

Сознание пробуждается в уже обустроенном мире, в котором оно находит себя наследником традиции и обладателем истории и само начинает новую историю..., оно адаптируется к характеристикам природы или общества, хотя эти характеристики обладают трансцендентальным смыслом лишь относительно сознания. (Dufresne, 2014)

Таким образом, Дюфрен считал, что «возможна эстетика, не отказывающаяся от эстетической оценки, не порабощённая ею». (Dufresne, 2014)

В широком смысле понятие чувственный опыт по сути не противоречит опыту со-чувствия, как сообщаемости человека с миром человеческих смыслов, соединяющих индивидов в человечество. Опыт сочувствия/сопереживания возникает в процессе эстетической рефлексии чувствования, когда рождается особый феномен чувства-смысла. Но для этого нужно допустить возможность проникновения в существование *другого*, будь то культурно-исторический мир или мир другого человека. Если же принять, что человек пребывает в реальности непримиримого спора (*распри*) между личностью и иными мирами, когда «я» смутно опознает свое существование только через отклонение от других «я», то невозможно говорить об общечеловеческой ценности эстетического чувства. Между тем, в «Эстетике чистого чувства», как об этом писала исследо-

ватель философии Г. Когена Т. А. Акиндинова, Коген раскрыл природу формирования особого содержания эстетического чувства как нового рода творческого сознания через любовь человека к человеку в единстве его души и тела. (Akindinova, 2006)

Эстетика присутствия изолирует лишенного идентичности эмпирического человека от опыта истории (прошлого и будущего), помещая его в хронотоп чувственной вовлеченности в событийность каждого отдельного момента настоящего. В событии опыта интенсивной чувственности человек существует как живое эмпирическое тело, *здесь и сейчас* чувственного опыта; образ реальности при этом утрачивает метафизическое, психологическое, символическое, мифологическое измерение, превращаясь в совокупность событий и фактов. По словам М. Ямпольского,

эстетическое переживание становится формой самоощущения. Это время присутствия, время интенсивности, изъятое из хронологии. Искусство перестало двигаться вперед, одно направление больше не сменяет другое, и никто больше не может претендовать на большую актуальность, чем другой. (Yampolsky, 2018, 116)

Не удивительно, что все чаще предметом рассмотрения эстетики становится не понятие искусства во всем объеме его содержания, а артпрактики, культивирующие формы новизны эстетической презентации:

если раньше искусство ориентировалось на недостижимое прошлое, а потом на неопределенное настоящее, то сегодня на первый план выдвигается кайрос – счастливый момент аффекта. (Yampolsky, 2018, 114)

Между тем, еще в середине XX в. К. Ясперс предостерегал, что в таком случае

мир духовной действительности, из которого должен вырасти индивид для того, чтобы ему в духовной сфере удалось пребывающее, больше не окружает его...Человеку угрожает случайность, и в ней он не движется вперед, а растрчивает себя». (Jaspers, 1994, 366)

Ясперс, исповедовавший принципы экзистенциальной философии, писал о неспособности к движению самобытия, «солипсически замыкающегося в себе в качестве существования», в то время как «экзистенциальная философия апеллирующе вопрошает, благодаря чему человек пытается сегодня вновь прийти к самому себе». (Jaspers, 1994, 388) Транслируя опыт *презентизма*, искусство утверждает, по его мнению,

оппозицию подлинному человеку в пользу того настоящего, которое есть лишь чистое «теперь»... В той мере, в какой искусство унизилось до осуществления этой функции, оно лишено этоса... У него неизбежно отсутствует то, что было свойственно эпохам бесспорной нравственной субстанции, – связь содержания... Существование видит в нем лишь свою витальность или ее отрицание; оно обретает иллюзии другого существования: романтику техники, воображение формы, богатство в изобилии наслаждения в существовании...веселую чепуху и жизнь, которая в бессмысленном риске как будто преодолевает себя. (Jaspers, 1994, 368-369)

Итак, мы видим главную точку преткновения в отношениях современной и классической эстетики в понимании специфики эстетического. Вся традиция развития эстетики, по крайней мере с времени ее становления как фундаментальной составляющей философии, строилась на понимании целостного человека, стремящегося к обретению полноты своего бытия в мире во взаимопроникновении чувственного и сверхчувственного. Между прочим, и в отечественной эстетике, от Чернышевского до Достоевского, от Толстого до Владимира Соловьева и, конечно, Бахтина эстетическое мыслилось как важнейшая составляющая смысложизненного самознания и жизнетворчества человека. Даже в советской эстетике 1960-70-х гг., в период т. н. «оттепели», когда философы отстаивали значимость полноты и суверенности человеческой личности, не выводимой из идеологического императива, большое внимание, было уделено проблеме взаимосвязи эстетического и этического в становлении ценностного самознания и самостояния человека. В эти же годы были опубликованы многие, неизвестные ранее, работы Бахтина,

под влиянием которых в отечественную эстетику вошли проблемы эстетического самоопределения личности как формы «гуманитарного мышления» в целом.

В современной эстетике преобладает противоположная тенденция противопоставления антропологического, экзистенциального и социального содержания человека, сводящая эстетическое к чувственному опыту антропологического индивидуума. Сферой свободы человека считается только суверенность чувствования, как единственная возможность реального соприкосновения индивида с бытием в его материальности, что и составляет концепцию *эстетики присутствия*. Но, как справедливо отмечает Ямпольский, «освободившись от ценностного мерила, прогресс начинает буксовать. Движение в будущее невозможно без традиции, которую само это движение уничтожает». (Yampolsky, 2018, 11) Эстетические потребности превращаются в желание все новых и новых форм усиления эффектов интенсивности чувственного. В этом соревновании чувственных соблазнов индивиду трудно сохранить свою свободу без личностной экзистенциальной осознанности и ответственности. Как показывает история тоталитарных обществ XX в., именно эмоционально-чувственная сфера становится объектом манипулирования политической пропагандой, подавляющей волю к сопротивлению безличностного субъекта. Так называемая *всеобщая эстетизация* по сути настраивает на восприятие формы как таковой, стимулируя процессы *дизайнизации* жизненной среды, что не способствует формированию самосознания как сознания моего бытия, необходимого для утверждения целостного человека, а ведь

человек для того, чтобы остаться человеком, должен пройти через осознание... Сознательность стала для нас в нашем существовании условием, при котором может прорваться подлинное, утвердиться безусловное, станет возможным тождество с собственной историчностью. (Jaspers, 1994, 376)

Самоопределение российской эстетики в современном историко-культурном контексте

Куда же в современной социально-исторической ситуации пойдет отечественная эстетика? Обретет ли она собственное лицо или полностью растворится в общем тренде автономизации эстетической чувственности? Конечно, научная мысль свободна двигаться по собственной логике, не выводимой из социальных обстоятельств. И все же эстетику, как часть гуманитарного мышления, не может не заботить состояние человека. Движение теоретической эстетики невозможно изолировать от социального, культурного и исторического контекста. Их совместное рассмотрение многое объясняет и в происхождении современных концептов *Homo aestheticus* и *эстетики присутствия*. Один из лидеров последней Х. У. Гумбрехт на примере осмысления опыта жизни послевоенных поколений немецкого общества осуществил бескомпромиссный анализ состояния европейского исторического самосознания, назвав его «латентным». Латентность – это подспудное состояние, которое можно охарактеризовать как «нет выхода/нет входа», как невозможность избавиться от давления прошлого, вследствие которого, утрачивается уверенность в себе и надежды на исторический прогресс, а личность полностью дезориентирована. Гумбрехт задает вопрос: как можно вырваться из «закупоренного» хронотопа, в котором существовали многие поколения? – «как возможно жить в мире, где действие и самоидентичность стали такими текучими, где субстанция и форма кажутся настолько недостижимыми?» (Humbrecht, 2018, 168) Философ находит выход, видя в состоянии латентности исток нового порядка времени как «непрозрачной поверхности вещей и событий» вместе с «потрясающим ритмом возможностей и невозможностей, внутри которых мы (и все будущие поколения) должны будем ориентироваться». (Humbrecht, 2018, 316-317) По его мнению, «новое “расширенное” настоящее симультанностей вменяет... субъекту новый тип отношения к себе как возвращение к более чувственной жизни». (Humbrecht, 2018, 303-304). Но не является ли этот путь очередным самообманом? Ведь сам Гумбрехт убедительно показал, что для европейской культуры оказалось невозможным освободиться от переживания травматического

исторического опыта бесконечных саморазоблачений, взаимных обид и претензий. Так не является ли желание облегчить свое существование погружением в одномоментность чувственных эффектов слабовольным отказом от честного опыта проживания своей судьбы ради обретения своей подлинной экзистенции? Вероятно, Гумбрехт сумел преодолеть усталость от проживания своей европейской наследственности только когда переехал в США, где была написана его главная книга по эстетике «Производство присутствия: Чего не может передать значение?».

Для современного же состояния российского общества подобный выбор представляется не только слабовольным, но и безответственным. Нельзя не переживать и не задумываться над причинами не только когнитивного, но и ценностного диссонанса, охватившего наших соотечественников. Мы видим оскудение нравственно-ценностного содержания сознания людей, их интеллектуальную вялость, ведомость как определяющую модель поведения, т. е. усеченную субъектность, с атрофией свободы и ответственности, самосознания и поступка, и таких личностных измерений в сфере эстетической – как сопереживание, эстетическая рефлексия и выбор, а в сфере нравственной – как совесть, достоинство, способность к состраданию и потребность в любви. А это оказывается благоприятной почвой для любых манипуляций жизненными ориентациями людей.

Такое положение имеет много причин, но если выделить их эстетический и художественный аспекты, то, в первую очередь, становятся очевидными проблемы экзистенциально-личностного характера. И здесь опять хочется обратить внимание на предпосылки, сложившиеся еще в советское время. Ведь, начиная с 1930-х и до середины 1980-х гг., в советском искусстве и в эстетике доминировала позиция первичности идеологии над всеми другими содержаниями. В этом контексте формировалось сознание нескольких поколений. Характерно, что как только в 1990-х гг. закончилась практика идеологизации эстетического и художественного сознания, эстетика, как обязательная дисциплина гуманитарного комплекса, была исключена из образовательного стандарта выс-

шей школы и эстетическое развитие личности было пущено на самотек. Многие прежние марксисты переквалифицировались в постмодернистов, а молодое поколение теоретиков эстетики погрузилось в освоение постмодернистской философии, наверстывая упущенные десятилетия философского застоя. Это нормальный и позитивный процесс, но, как это часто бывает – «ребенок был выплеснут» – вся традиция как домарксистской, так и немарксистской эстетики стала расцениваться как архаизм, подлежащий критике и забвению. Отечественная актуальная эстетическая мысль по отношению к предшествующим этапам эстетической теории заняла позицию ригоризма, противопоставляющего чувства – смыслам и ценностям, событийность – экзистенциальному диалогу, знаки – символам, философию чувственности – философии искусства, актуальность – историзму.

На мой взгляд, позиция противопоставления классической и современной эстетики противоречит самой логике развития научной мысли. В. С. Библер когда-то обозначил модель движения научного мышления так: «Я – карлик на плечах у гигантов». Вся история эстетической мысли убеждает, что от античности до середины XX в. шли поиски новых смыслов целостности бытия человека в мире во взаимодействии чувства и разума, эстетических и нравственных ценностей, индивидуального и всеобщего. Поэтому вместо противопоставления традиции и актуальности, классической и неклассической эстетики, духовно-ценностных смыслов – чувственному опыту и событийности, продуктивней искать основания их взаимодополнительности и диалога.

Итоги

Если вспомнить, когда и как российская культура достигала творческих прорывов (например, в т. н. «золотой» и «серебряный» периоды ее развития), то можно увидеть, что и в XIX и XX вв. она обретала свое лицо, находя собственные смыслы внутри европейской традиции, но отвечая на вопросы российской жизни, погружаясь в глубины российского самосознания. Конечно, речь не идет о развороте в сторону прагматических целей исцеления общества. К тому же теоретическая эстети-

ка весьма удалена от реальной эстетической и художественной жизни отдельного человека, но тем не менее ее влияние на ориентации искусства и направленность эстетической культуры в целом весьма существенно. Поэтому для самоопределения и развития российской эстетики в сложившемся в настоящее время социальном контексте наиболее важными позициями представляются современное осмысление идейных традиций самосознания отечественной культуры, разработка фундаментальных проблем включенности эстетики в систему исторического мировоззрения, обогащение актуальной эстетики смыслами экзистенциальной философии, исследование современных ракурсов взаимосвязи этического и эстетического в искусстве. С этих позиций российская эстетика может обрести собственное лицо, включившись в мировую дискуссию об определении предмета эстетики.

REFERENCES

- Akindinova, T. A. (2006). *Hermann Cohen als moderner Philosoph*. Annaehrun- gen: Polen – Deutschland. 1 (42) Wroclaw. (In German)
- Dufresne, M. (2014). Introduction: Aesthetic Experience and Aesthetic. In *Phenomenology of Aesthetic Experience* (E. V. Zolotukhina-Abolina, Trans.). Rus. Ed. *Horizon*, 3(2). Retrieved from https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fcyberleninka.ru&cc_key=Cyberleninka.ru. (In Russian)
- Herder, I. (1977). *The Idea of Philosophy and the History of Mankind*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Humbrecht, H. U. (2018). *After 1945. Latency as a Source of the Present* (K. Golubovich, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. (In Russian)
- Jaspers, K. (1994). *The Meaning and Purpose of History*. Rus. Ed. Moscow: Respublika. (In Russian)
- Rancier, J. (2007). *Aesthetic Unconscious* (V. E. Lapitsky, Trans.). Rus. Ed. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropejskogo Universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russian)

Rancier, J. (2004). *The Distribution of the Sensible* (V. E. Lapitsky, Trans.). Rus. Ed. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russian)

Yampolsky, M. B. (2018). *Without a Future. Culture and Time*. Rus. Ed. Saint Petersburg; Poryadok Slova. (In Russian)

ТРАДИЦИИ СОВЕТСКОЙ ЭСТЕТИКИ В СОВРЕМЕННОМ КОНТЕКСТЕ

ЕЛЕНА ИЩЕНКО

Елена Николаевна Ищенко – доктор философских наук, профессор, и. о. зав. каф. онтологии и теории познания; Воронежский государственный университет, Воронеж, Россия.

E-mail: ishchenkophilosophy@yandex.ru

В статье возникновение и формирование традиции советской марксистской эстетики рассматривается в контексте философских дискуссий конца XX – нач. XXI вв. Историческая дистанция позволяет не только выделить специфические черты отечественной традиции, но и очертить общее проблемное поле современной эстетики. Уникальность феномена советской марксистской эстетики состояла в том, что она осциллировала между особым образом сформулированным идеологическим заказом и логикой развития философской мысли в русле определенного направления. Сквозь призму современного контекста философской мысли рассматриваются сюжеты, касающиеся «гносеологизма» и «литературоцентризма» советской эстетики 30-50 х гг. XX в., выявляются пересечения разработки некоторых эстетических категорий и проблем в традициях аналитической философии и отечественной эстетики. Когнитивная эстетика, следуя логике отождествления эстетики и философии искусства, предложила расширительные трактовки знания и познания. Кроме того, нейроэстетика предельно заострила поиски развития эстетической мысли в направлении «гносеологизма». Актуальным в современной эстетике оказывается также сюжет, связанный с проблемой реализма в искусстве, выводящий к истокам миметических концепций,

а «литературоцентризм» оказывается одним из направлений эстетического поиска в рамках аналитического дискурса. Внимание к реалистическим концепциям художественной литературы, проблемам факта и вымысла, специфике художественного способа освоения бытия актуализируются в связи с вызовами современной ситуации медиареальности. В статье показано, каким образом, развиваясь в собственном концептуальном хронотопе, различные эстетические традиции в некоторых «узловых точках» пересекаются, образуя общее пространство размышлений.

Ключевые слова: советская эстетика, традиция, когнитивная эстетика, нейроэстетика, проблема реализма.

TRADITION OF SOVIET AESTHETICS IN CONTEMPORARY CONTEXT

Elena Ishchenko

Voronezh State University, Voronezh, Russia.

E-mail: ishchenkophilosophy@yandex.ru

The article considers genesis of Soviet Marxist aesthetics's tradition in context of philosophical discussions of the late 20 – early 21st centuries. The historical distance allows not only to highlight the specific features of Soviet aesthetics, but also to outline general problematic field of contemporary aesthetics. The uniqueness of the phenomenon of Soviet Marxist aesthetics consisted in the fact that it oscillated between a specially formulated ideological order and a logic of development of philosophical thought in line with a certain direction. Through the prism of contemporary context of philosophical discourse, the features related to the gnoseologism and literary centrism of the Soviet aesthetics of the 30-50s of the 20th century are considered, the intersections of development of some aesthetic categories and problems in the traditions of analytical philosophy and domestic aesthetics are revealed. Cognitive aesthetics, following a logic of identifying aesthetics and philosophy of art, has proposed broad interpretations of knowledge and cognition. In addition, neuroaesthetics has extremely sharpened the search for development of aesthetic thought in the direction of gnoseologism. Relevant in contemporary aesthetics, there is also a plot connected with the problem of realism in art, leading to origins of mimetic concepts, and literary centrism turns out to be one of the areas of aesthetic search within the framework of analytical discourse. Attention to realistic concepts of literature works, problems of fact and fiction, the specifics of an artistic way of mastering life are updated in connection with the challenges of contemporary situation of media reality. The article shows that, developing in their own conceptual chronotope,

various aesthetic traditions intersect at some points. This leads in the formation of common space of reflection.

Keywords: soviet aesthetics, tradition, cognitive aesthetics, neuroaesthetics, problems of realism.

Постановка проблемы

Современная ситуация глобальных трансформаций во всех сферах социального и культурного бытия задает «внешнюю» рамку вызовов, ответы на которые пытается обнаружить эстетическая мысль. Стремительное обрушение иерархических культурных конструкций, трансгрессия медиареальности, изменение взаимоотношений вербального и визуального не могут не повлечь за собой переосмысления классической матрицы эстетики, философии искусства и искусствознания. Но не менее важным представляется нам также и «внутренний» контекст философской мысли, руководствующийся скорее собственной логикой и историей идей, нежели бурями и потрясениями наступившего века. В статье предлагается рассмотрение некоторых важных аспектов формирования и развития концептуальной матрицы советской марксистской эстетики с целью выявления пересечений «внешних» социокультурных обстоятельств и «внутреннего» контекста интеллектуальной традиции.

«Гносеологизм» ранней советской эстетики в современном контексте

Рассматривая историю спора об одном из важных концептов эстетики – эстетическом отношении, А. Е. Радеев выделяет три традиции, сформировавшиеся в XX веке: англо-американскую (аналитическую), континентальную (феноменологическую) и советскую (марксистскую). (Radeev, 2017, 36) Как кажется, такое разделение вполне справедливо и по отношению к развитию эстетической мысли в целом. Каждая из традиций, сообразуясь с уникальным набором историко-культурных обстоятельств, в разные периоды своего бытия обозначала собственное проблемное поле, проводила категориальный

анализ при помощи некоторых методов и приемов, выдвигала и отвергала те или иные концепции, сообразуясь с некоторым специальным набором аргументов. Однако при более детальном изучении оказывается, что абсолютизация различий между традициями оказывается неубедительной, когда речь заходит о понимании эстетического *per se*.

Именно в такой перспективе нам хотелось бы рассмотреть основные вехи формирования традиции советской эстетики. Остановимся, прежде всего, на выявлении уникальности ситуации, сложившейся в отечественной философии к 30-м гг. XX в. Как нам представляется, изначально советская версия марксистской эстетики осциллировала между особым образом сформулированным идеологическим заказом и логикой развития философской мысли в русле определенного направления. Парадоксальным образом, эти две крайности сошлись в одном – необходимости не просто интерпретации, но воссоздания марксистской эстетики, исходя из более общих посылок. В этом, на наш взгляд, таились возможности как свободы творчества, так и связанных с ней опасностей идеологического свойства. В самом деле, претензии марксизма на построение всеобъемлющей системы философского знания, обладающего, во всяком случае, в области общественного бытия, статусом подлинно научного, содержали внутренний импульс к расширению предметного поля применения методологии к оставшимся за рамками рассмотрения отраслям философии. Иначе говоря, если марксистское понимание специфики бытия «социальной материи», закономерностей развития общества и истории были достаточно ясно развернуты «отцами-основателями», то некоторые традиционные для философии отрасли представляли собой зияющие пустоты. Выдающийся советский философ М. С. Каган отмечал, что

[...] у основоположников марксизма никакой эстетической теории не было, а были лишь фрагментарные суждения по различным конкретным проблемам эстетики и литературно-художественной критики. (Kagan, 1997, 11)

В унисон звучит высказывание Т. Иглтона:

[...] на плечах Маркса и Энгельса лежали более важные задачи, чем создание законченной эстетической теории. Их комментарии к искусству и литературе рассеяны и отрывочны, это скорее мимолетные замечания, нежели четко выработанные положения. (Eagleton, 2009, 11)

Подобно тому, как обсуждение концептуальной рамки марксистской антропологии стало возможным лишь после публикации в 1933 г. Институтом Маркса-Энгельса-Ленина «Экономическо-философских рукописей...», разработка марксистской эстетики в том же году была инициирована публикацией хрестоматии «Маркс и Энгельс об искусстве». Однако между этими изданиями существовало, разумеется, принципиальное различие.

По воспоминаниям М. С. Кагана,

М. Лифшиц так скомпоновал изданную им хрестоматию «Маркс и Энгельс об искусстве», чтобы читатель воспринял конкретные суждения основоположников марксизма на различные эстетические темы и выражения их личных вкусов в оценках тех или иных произведений литературы и искусства как некую теоретически выработанную, целостную и последовательную систему взглядов; почему-то оказалось, что система эта поразительно точно соответствовала ... теории «большого реализма», проповедовавшейся в это время Г. Лукачем...». (Kagan, 1997, 15)

В приведенной цитате стоит обратить внимание на два принципиальных обстоятельства. С одной стороны, опубликованное издание со временем приобрело статус, который можно без особого преувеличения, сравнить со ролью трудов Аристотеля в схоластических спорах. Недаром М. С. Каган, вспоминая о драматических коллизиях, сопровождавших его научную деятельность, использует более чем красноречивую лексику: «ересь», «проповедь», «догматизация» и т. п. С другой стороны, в одной точке сошлись и творческие амбиции М. А. Лифшица, его претензии на роль автора теории, а не просто редактора-составителя, и требования идеологического характера. В результате власть получила «канонический» текст, а философы – во всяком случае в лице М. А. Лифшица и Г. Лукача – возможность разработать эстетическую теорию,

сообразуясь со своим видением марксистской методологии. Разумеется, власть официального дискурса требовала следования скорее букве, нежели духу учения основоположников марксизма.

Сторонники официальной эстетической доктрины стремились укрепить свои взгляды ссылками на воззрения классиков марксизма, суждения которых – а вовсе не сама реальность! – были в те времена главным критерием истины [...] (Kagan, 1997, 15)

Справедливости ради стоит заметить, что реальность слишком ненадежный соратник в философских дискуссиях, но полемический накал текста М. С. Каган в полной мере отражает всю тяжесть задач, которые стояли перед советскими эстетиками «второй волны», вынужденными иметь дело с уже установленной властью официальных интерпретаций.

Весьма показательным в контексте формирования традиции советской эстетики является сюжет, связанный с проблемой реализма в искусстве. Как известно, он начался в отечественной философской мысли задолго до рассматриваемых событий, пожалуй, с известной фразы о воссоздании жизни «в формах самой жизни» (в современном контексте звучащей почти как мистические формулы Бёме или Экхарта). Впрочем, на современных изводах проблемы реализма в искусстве мы остановимся позднее. В реалиях советской культуры выдвижение на первый план проблемы реализма в искусстве и, соответственно, «литературоцентризм» эстетической доктрины 30-50-х гг. как одна из ее ключевых особенностей были связаны с необходимостью разработки основ социалистического реализма. Однако внешний вызов, если угодно, социальный заказ был не единственным стимулом смещения фокуса философских поисков на область преимущественно литературного процесса.

«Литературоцентризм» ранней советской эстетики оказался почти неизбежным, поскольку подмена эстетики теорией литературы была достаточно легким способом доказать, что «... искусство является формой познания, родственной науке». (Kagan, 1997, 16)

Сегодняшнему исследователю непросто понять, почему искусство в марксистской трактовке должно было практически с неизбежностью нести на себе груз познавательной активности. М. С. Каган так отвечал на этот вопрос:

[...] господствовавшая с середины 30-х годов и жестко догматизированная точка зрения проистекала из того же примитивного «гносеологизма» советской философии, выросшего из сведения всего ее содержания к изложенной в книге В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» теории познания [...] (Kagan, 1997, 13)

Итак, получается, что проблема реализма в искусстве и «гносеологизм» образовали теснейший концептуальный узел вследствие в достаточной степени случайных историко-культурных обстоятельств. На первый взгляд, таким образом изначально была предзадана специфика традиции, вынужденной опираться на жестко определенный корпус текстов.

Однако подобный вывод не является бесспорным. Удивительным образом «гносеологизм», истоки которого М. С. Кагану виделись в бездумной догматизации, по сути, единственной философской работы Ленина, оказался одним из значимых сюжетов в аналитической эстетике, начиная со второй половины XX в. Апология теоретико-познавательной роли искусства оказалась привлекательной и с иных философских позиций (равно как и ее оспаривание). Для начала было бы уместнее всего вспомнить о проекте «когнитивной эстетики» Н. Гудмена. Расширенное толкование знания и познания у Гудмена предполагало, что

многие знания направлены на какое-то иное, нежели истинное верование. Скорее, происходит возрастание остроты проникновения или диапазона понимания, нежели изменение в веровании, [...] когда мы учимся узнавать стилистические различия среди произведений, уже классифицированных художником, композитором или писателем; когда мы изучаем картину, концерт или трактат до тех пор, пока не обнаруживаем те признаки и структуры, которые мы не могли распознавать прежде. Такой прирост знания связан не с формированием или закреплением верования, а с тем, что мы начинаем лучше понимать то, что нас интересует. (Goodman, 2001, 139)

Для Гудмена, отождествлявшего эстетику и философию искусства, последняя «должна составлять неотъемлемую часть метафизики и эпистемологии» (Goodman, 2001, 217). Мы видим, что позиция Гудмена в этом пункте вполне пересекается с точкой зрения М. Лифшица, находившегося под большим влиянием философии Гегеля, трехтомную «Эстетику» которого он переводил параллельно с разработкой собственной эстетической платформы. Между тем, спектр «когнитивистских» подходов к пониманию эстетического (чаще всего, сводимого к сфере художественного) в аналитической традиции довольно широк. К примеру, довольно радикальной представляется позиция Б. Гота, в качестве эстетической ценности искусства предлагающего нетривиальное пропозициональное знание, которое в нем содержится. (Gaut, 2007, 136-137)¹ Дж. Янг, говоря о когнитивной ценности искусства, отмечает его способность предоставлять «понимание аспектов реальности», их «репрезентацию». (Young, 2001, 23) В русле поисков специфики знания, получаемого посредством произведений искусства, оказывается и предложенная П. МакКормик концепция «морального знания», формулировка и трансляция которого является прерогативой литературных произведений. (McCormick, 1983, 399-410) Говоря о «моральных истинах», автор понимает их как «особый вид убеждений»². Кстати, здесь уместно было бы вспомнить правоту М. С. Кагана о смещении акцента на литературу для доказательства когнитивных функций искусства. Однако в данном случае это вовсе не связано с необходимостью соблюдения определенной идеологической рамки. Попытки вписать эстетику в поле эпистемологии в аналитической традиции связаны с глубоко внутренними интенциями сциентистского толка.

¹ Мы не будем в рамках статьи останавливаться на крайне размытом понятии «нетривиального» знания, упомянем лишь, что оно возникает в полемике с антикогнитивистами, утверждавшими, что если искусство и дает какое-либо знание, то – напротив – совершенно «тривиальное».

² Историчность и социокультурная обусловленность моральных норм проблематизирует применение критерия «истинности» к знанию такого рода. Возникает резонный вопрос: когда мы говорим о «моральных истинах», имеем ли мы дело с истиной в ее общепризнанном смысле, или с метафорой истины?

Как нам представляется, подходить к художественному познанию с меркой пропозиционально структурированного знания оказывается предприятием, заведомо обреченным на неудачу. Но дискуссии о когнитивной составляющей художественного творчества отнюдь не представляются нам бессмысленными. Равно как и дискуссии 50-70-х гг. XX века, вошедших в историю как «золотой век советской эстетики», существенно расширившими репертуар подходов к пониманию эстетического опыта, эстетического переживания, эстетического отношения, взаимодействия эстетического и художественного, ценностных оснований эстетики. Парадоксальным образом аналитическая традиция развивала когнитивистскую проблематику в то время, как советская эстетика не менее активно стремилась к преодолению узко понятого «гносеологизма».

Между тем, в современном контексте возник новый, неожиданный поворот «когнитивного» эстетического сюжета. В последние десятилетия активно развивается проект нейроэстетики (neuroaesthetics) как особой отрасли знания, раскрывающей нейробиологические аспекты восприятия и создания произведений искусства (Zeki, 1999; Kesner, 2010; Massey, 2009). Как отмечает Я. Плампер,

сегодня на Леду, Дамасио, Риццолатти и их эксперименты ссылаются в гуманитарных и социальных науках не реже, чем в 1980-е годы на Ницше и Хайдеггера, Деррида и Фуко... Томограммы мозга и раскрашенные дендриты украшают обложки новых книг по литературоведению или политологии. [...] Если в эпоху постмодернизма ведущими науками еще были философия и лингвистика, то теперь нейронауки стали ведущими для всех дисциплин, занимающихся анализом текстов или изображений. (Plamper, 2018, 363)

О сближении научного и художественного в нейроэстетических исследованиях пишет М. А. Шестакова:

[...] эстетические эмоции могут выполнять гносеологическую функцию, и в этом смысле они играют существенную роль в развитии науки. Сходство эстетических переживаний подталкивает к постановке вопроса об общих механизмах художественного творчества и научного познания. Нейроэстетика близко подходит к этому вопросу, но анализирует преимущественно опыт искусства. (Shestakova 2015, 41)

Бесспорно, стремление узнать в деталях и подробностях, как формируется пресловутый «субъективный образ объективного мира» с опорой на экспериментальное знание оказывается серьезным искушением в давнем стремлении избавиться от «метафизических» конструкций и теоретических философских выкладок. В некотором смысле нейроэстетика является воплощением предельного «гносеологизма», одним махом разрубаящего гордиев узел дискуссий, возникающих в рамках различных традиций. Бесспорно, знание о физиологических аспектах восприятия, самой его структуре является исключительно ценным и значимым. Но может ли оно перечеркнуть важность теоретической проработки эстетических категорий?

«Литературоцентризм» советской эстетики и проблема реализма в искусстве

Обратившись к проблеме реализма в искусстве, мы сталкиваемся с бурными дискуссиями, которые она вызывала и продолжает вызывать в аналитической философии. Для начала обратимся к позиции, высказанной в лагере «анти-когнитивистов». К примеру, П. Ламарк и Ш. Ольсен обращаются к анализу классических концепций мимесиса, которые в своих основаниях оказываются существенно различными:

Миметические теории художественной литературы (и искусства в целом) существовали в разных формах. Произведения художественной литературы должны были быть «имитацией» мира или его «зеркалом», иногда по подобию (правдоподобие характера и события), иногда посредством воплощения универсальных истин, чаще – другими способами. (Lamarque, Olsen, 1994, 10)

Разноречивость миметических концепций убедительно свидетельствует о том, что уже в классических представлениях о природе искусства содержатся предпосылки фундаментального «разлома». Ламарк и Ольсен проводят важное концептуальное различие между двумя измерениями в понимании мимесиса:

традиционное понятие «мимесиса» в равной степени зависит как от отношений между ментальными образами (у художников и зрителей), так от отношений между образами и объектами. (Lamarque, Olsen, 1994, 11)

В самом деле, мимесис может означать как совпадение «горизонтов понимания» художника и зрителя/слушателя/читателя, так и отражение реальности в образах, пребывающих в сфере искусства. Разграничение помогает понять, что проблема реализма для советской эстетики была не только «идеологическим довеском», но оказалась оселком, на котором проверялся на прочность интерпретативный и методологический потенциал теории отражения. В некотором смысле такой подход представляет собой, пожалуй, наиболее уязвимое место, поскольку увязать художественное творчество и отражение – задача нетривиальная. Приведем фрагмент из работы М. А. Лифшица:

[...] не может быть реализма в искусстве без изображения действительности, данной нам в правдивых образах наших чувств. Это изображение должно быть художественным, а не механическим, – искусство не фотография. Но каковы бы ни были своеобразные исторические или индивидуальные типы художественного изображения жизни, они *отражают* (курсив наш. – Е.И.) чувственный мир, объективную реальность, по выражению Ленина, и отрицание форм этой реальности есть отрицание ее самой, то есть не реализм, а нечто ему противоположное. (Lifshic, 1988, 297)

Текст вызывает множество вопросов. Почему образы наших чувств правдивы? Как отделить правдивые образы, к примеру, от фантомов воображения? Кажется, мысль бьется внутри заколдованного круга, в котором ссылка на авторитет видится единственным способом победить идею свободы творческого поиска.

Между тем, сложность с разработкой познавательного измерения художественного творчества в концептуальной связи с реализмом вызывает серьезные трудности также и у современных авторов. К примеру, в том случае, когда на смену «отражению» приходит «схватывание» реальности:

литература дает нам наш самый чистый и самый важный способ схватывания (way of grasping) реальности или истины», «связь между искусством (включая поэзию и литературу) и онтологической истиной является необходимой и определенной. (Falck, 1989, 74)

Как видно, подобные утверждения базируются на неявных аксиоматических посылах, которые не связаны так однозначно, как у М. А. Лифшица, со стремлением сослаться на незыблемый авторитет, но не в меньшей степени связаны с убеждением, нежели с рациональными доказательствами.

Казалось бы, фиктивность, вымышленность художественных миров вступает в явное противоречие с высказанными идеями. Критики часто приводят аргументы, касающиеся таких жанров, как фантастика или утопия, которые никоим образом не могут претендовать на выражение «онтологической истины». Как нам представляется, дело не только в этом. Даже реализм как направление в искусстве вовсе не может быть автоматически причислен к способу «прямого доступа» к реальности. Сколь бы искренними ни были намерения автора дать максимально правдоподобную картину реальности, мы никак не можем не заметить «конструктивистский» характер подобного рода деятельности. Проникая в живую ткань повседневности, художник улавливает детали и подробности, те «части», из которых в процессе движения в герменевтическом круге сложится «целое». Оптика художника, в свою очередь, задается множеством обстоятельств, выхватывая из окружающей реальности лишь то, что представляется достойным выражения и отображения, трансформации и воссоздания. Неизбежность, герменевтического круга, в понимании и интерпретации произведения предполагает расширение смыслового пространства, его взаимодействие с художественной традицией.

Чрезвычайно показательным, что критика когнитивизма в эстетике у П. Ламарка и Ш. Ольсена напрямую связана с «разоблачением» проблемы реализма в искусстве. Они предлагают довольно любопытное объяснение попытке когнитивистов приписать литературе несвойственные ей способности, описывая их в терминах эстетической ценности. Здесь

вступает в силу романтическая установка «апологии» литературного творчества, которая поднимает воображение литератора на вершину познавательной деятельности, присвоив ему статус высшего источника знаний». (Lamarque, Olsen, 1994, 21)

Такая установка имплицитно предполагает борьбу с представлениями сугубо сциентистского толка. «Реабилитация» художественного творчества как одного из способов получения знания неизбежно затрагивает круг вопросов, связанных с его истинностью, возможностью проверки, формализацией, структурой и т. п. П. Ламарк и Ш. Олсен полагают, что осуществлять эту миссию с точки зрения приписывания художественному творчеству истинности является предприятием безнадежным и контрпродуктивным:

«Образная» или «литературная» истина (“imaginative” or “literary” truth) всегда оказывается меньше, чем истина сама по себе... Гораздо более продуктивно попытаться объяснить ценность произведений художественной литературы, не оглядываясь на науку или философию. (Lamarque, Olsen, 1994, 23)

Итак, получается, что неявные сциентистские стереотипы преодолеваются ... их трансгрессией. Выведение искусства «на более высокий уровень» познания все равно оставляет незывлемой высшую ценность познавательной деятельности.

Между тем, ситуация бытования современной культуры в пространстве медиареальности со всей очевидностью делает проблему реализма предельно актуальной. Многочисленные повороты эстетической мысли – от визуального и иконического до цифрового и медиального – отражают поиск новых подходов к решению, в том числе, проблемы реализма в художественном творчестве.

Заключение

В современной ситуации, как нам представляется, отчетливо вырисовывается круг проблем, которые носят принципиальный характер для дальнейшего развития эстетической мысли. К числу таковых можно отнести взаимоотношение эстетики и философии искусства, эстетического и художественного, трансцендентализма и объективизма, релятивизма

и фундаментализма, теоретико-познавательного и ценностного статуса эстетических феноменов. В то же время размывание предметного поля эстетики, ситуация «глобальной эстетизации» ощущается как кризисная, приводящая к калейдоскопическому мерцанию полей фрагментированных микро-нарративов. Традиция советской марксистской эстетики представляет собой поистине бесценный материал для исследования возможностей и границ бытования эстетической мысли. Предельная острота современных дискуссий о возможности сохранения особого статуса эстетики внутри философии вполне наглядно иллюстрирует тот факт, что, развиваясь в собственном концептуальном хронотопе, различные традиции в некоторых «узловых точках» пересекаются, образуя общее пространство размышлений.

REFERENCES

- Eagleton, T. (2009). *Marxism and Literary Critics* (K. Medvedev, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo Publ. (In Russian)
- Elgin, C. Z. (2007). The Laboratory of the Mind. In *A Sense of the World: Essays on Fiction, Narrative, and Knowledge* (pp. 43-54). London, New York: Routledge.
- Gaut, B. (2007). *Art, Emotions and Ethics*. New York: Oxford University Press.
- Goodman, N. (2001). *Ways of Worldmaking* (T. A. Dmitriev, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Ideya-press – Praksis Publ. (In Russian)
- Kagan, M. S. (1997). *Aesthetics as Philosophical Science*. Saint Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian)
- Kesner, L. (2010). Neuroaesthetics: Real Promise or Real Delusion? In *The Aesthetic Dimension of Vision Culture* (pp. 1-32). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Lamarque, P., Olsen, S. H. (1994) *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Lifshic, M.A. (1988). *Collected Works* (1st ed., Vol. 3). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (In Russian)
- Massey, I. (2009). *The Neural Imagination: The Aesthetic and Neuroscientific Approaches to the Arts*. Austin: University of Texas Press.
- McCormick, P. (1983). Moral Knowledge and Fiction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41 (4), 399-410.

- Plamper, J. (2008). *History of Emotions* (K. Levinson, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Radeev, A. E. (2017). Debates on Aesthetic Attitude: History and Problem. *Voprosy Filosofii (Problems of Philosophy)*, 5, 35-44. (In Russian)
- Shestakova, M. A. (2015). V. Ramachandran's Neuroaesthetics and Philosophy of Science. *Russian Journal of Philosophical Sciences*, 11, 40-47. (In Russian)
- Young, J. O. (2001). *Art and Knowledge*. London, New York: Routledge.
- Zeki, S. (1999). *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ПОВОРОТ В РОССИЙСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ

Евгений Андреевич Кондратьев – кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

E-mail: e. a.kondratyev@gmail.com

В статье рассматривается возможность использования термина «пространственный поворот» в контексте современного средового подхода. Анализируется проблематика энвайронментальной и урбанистической эстетики, развивающихся сегодня как в отечественной философии, так и в международном научном контексте. «Пространственный поворот» позволяет переосмыслить значимые эстетические категории: «эстетическое отношение», «эстетическая дистанция», «эстетическое поле». Средовой подход в эстетике позволяет акцентировать внимание на природе урбанистического пространства, трактовать средовое переживание как интеграцию созерцания с опытом партиципации. В статье также освещаются некоторые примеры практической реализации идей, выдвигающихся в рамках «пространственного поворота» в российской эстетике.

Ключевые слова: урбанистика, пространственность, эстетическое восприятие, партиципация, энвайронментальный подход

SPATIAL TURN IN RUSSIAN AESTHETICS

Kondratyev Evgeny

Ph.D. in Philosophy, Associate Professor: Department of Aesthetics,
Lomonosov Moscow State University, Russia

E-mail: e. a.kondratyev@gmail.com

The article considers the possibility of using the term “spatial rotation” in the context of contemporary environmental approach. The article analyzes the problems of environmental and urban aesthetics, which are developing today in Russian philosophy and in the international scientific context. The “spatial turn” allows us to rethink significant aesthetic categories: “aesthetic attitude”, “aesthetic distance”, “aesthetic field”. The environmental approach in aesthetics allows us to focus on the nature of urban space, to interpret environmental experience as the integration of contemplation with participation. The article also highlights some examples of the practical implementation of ideas put forward within the framework of the “spatial turn” in Russian aesthetics.

Keywords: urbanism, spatiality, aesthetic perception, participation, environmental approach

Тенденция к расширению предметного поля в современной эстетике, которую можно условно назвать «пространственным поворотом», по своей направленности и охвату близка к таким междисциплинарным гуманитарным подходам, как «визуальный поворот», «эстетический поворот», «пикториальный поворот», «социальный поворот». (Alexander, 2008; Bishop, 2005; Inishev, 2012; Mitchell, 1994; Moxey, 2008) «Пространственный поворот» дает материал для переосмысления значимых эстетических категорий: «эстетическое отношение», «эстетическая дистанция», «эстетическое поле». Проблема трактовки пространственного опыта становится ключевой для развития урбанистической и энвайронментальной эстетики.

В современных эстетических исследованиях прослеживается различное отношение к «пространственности», или «спатиальности», в эстетическом дискурсе. П. Вирильо полагает, что ощущение темпоральности, точнее, динамики, скорости доминируют в современной культуре и вытесняют пространственное восприятие. (Virilio, 2004) Напротив, теоретик постмодернизма Ф. Джеймисон утверждает, что вместе

с преодолением модернистского проекта происходит разрушение чувства историчности, темпоральности, социально картографированное и децентрированное гиперпространство предполагают лишь фрагментированное настоящее: «Сегодня можно ожидать, что новая пространственная логика симулякра окажет исключительно важное воздействие на то, что ранее было историческим временем». (Jameson, 2019, 112) Ф. Джеймисон считает, что постмодернистский культурный ландшафт необходимо трактовать как проекцию постиндустриальной структуры потребления, организующей пространство как пастиш, оболочку. Соответственно, пространство выражается не столько через понятие объема, сколько через понятие поверхности. Ряд ведущих современных философов и социологов расширяют понятие «пространственности», вводят категории «абстрактного и дифференциального пространства» (Lefebvre, 2015), транзитных «не-мест» («non-places») (Augé, 1995), различают место и пространство (Certeau, 2013), анализируют феномены присутствия и отсутствия в пространстве. (Derrida, Eisenman, 1997)

В современной мысли аналитика пространства часто ведет к снятию оппозиций знак/означаемое, субъект/объект, культурный ландшафт/природный ландшафт. Урбанистическое пространство анализируется контекстуально, что позволяет преодолевать дихотомии искусственное/естественное, художественное/повседневное, внешнее/внутреннее, монофункциональное/мультифункциональное. Отдельный локус, здание, архитектурный объект переосмысливаются в энвайронментальном подходе как элемент среды. Архитектура более не доминирует в урбанистическом пространстве, синтезируясь с другими выразительными формами. (Krauss, 2003)

Средовая эстетика провозглашает синтетический подход в противовес модернистской утопии обновления и оптимизации пространства, приведшей к его сегментации и изолированности. Функциональная дифференциация города была предложена, например, Ле Корбюзье в проекте «Вуазен» («Plan Voisin»). Энвайронментальный подход, напротив, исследует возможности возвращения коммуникативности в современное пространство проживания.

В отечественной эстетике «пространственная» проблематика получила широкое отражение. Вопросы гармонического соединения в современном урбанистическом пространстве как исторического, так и современного типов мышления рассматривались в работах отечественных эстетиков. (Ustiugova, 2014, 2018; Lishaev, 2015) Е. Н. Устюгова указывает на необходимость «антропологического» и контекстуального поворота в урбанистике, который может стать источником альтернатив технологическим и утилитарным концепциям развития городского пространства. Автор полагает, что проблемы сомасштабности человека и городской среды ставятся в концепциях Г. Башляра, Ю. Палласмаа, В. Бюхли и других международно признанных философов и теоретиков архитектуры. С. А. Лишаев исследует культурно-исторические и экзистенциальные основания эстетики пространства, изучает разнообразные модусы пространственного опыта, связанные с переживанием специфических спатальных феноменов: места, направления, простора, дали и др. В работах В. В. Прозерского ярко выражен средовой и экологический подход к пониманию пространства как целостного предмета эстетического восприятия, в значительной степени предполагающего вовлеченность. (Prozersky, 2013) Аналитика пространственного переживания в отечественной эстетической мысли также по-прежнему в значительной степени использует эвристический потенциал феноменологической философии. Объектом исследования становится природа «пространственности», переосмысляются традиционные понятия «места», «здания», «ландшафта». (Podoroga, 2013; Molodkina, 2018)

Принципы средового подхода, предполагающие формирование развивающегося, неоднородного, подвижного пространственного образа, реализуются в настоящее время и на практике, в ряде современных проектов ревитализации знаковых урбанистических локусов в Москве: «Зарядье», «ГЭС-2», Бизнес-квартал «Арма», Музей русского импрессионизма, Бизнес-центр «Фабрика Станиславского», «Хлебозавод № 9», «Депо.Москва на Лесной», «Бахметьевский гараж» (Еврейский музей и центр толерантности) и др.

Архитектурный комплекс, прошедший такую трансформацию, перестает быть монофункциональным объектом и приобретает новую вариативную форму, на которую сегодня часто проецируется представление об открытом музейном и общественном пространстве. Соединение исторического и инновационного в одном архитектурном пространстве отражает многослойную структуру современного городского хронотопа. Расширение выставочного пространства за пределы отдельного помещения делает неопределенным деление на внутреннее и внешнее, что позволяет рассматривать урбанистическую среду как целостное экспозиционное поле, включающее наблюдателя. Монохромный фон внутреннего галерейного пространства, служивший ранее средством абстрагирования и изоляции произведения из повседневной среды, теперь становится средством оформления архитектурного экстерьера.

При доминировании рационалистического подхода под архитектурным объектом часто понимают сооружение или комплекс сооружений с определенным функционалом, в соответствии с которым в зданиях используются определенные формальные пропорции. Современная урбанистическая эстетика, теоретически связанная с энвайронментальным подходом, предлагает рассматривать архитектурный объект не только изолированно и функционально, но и в рамках подвижного средового окружения. Как таковая среда не является объектом, в восприятии и взаимодействии с ней преодолевается оппозиция субъекта и объекта, переосмысливается природа эстетического дистанцирования.

Кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова в настоящее время ведутся теоретические исследования в области средового подхода. (Dzikevich, Kondratiev, 2017) Осенью 2022 г., в год 100-летнего юбилея русского конструктивизма, кафедрой эстетики был также реализован и практический фотопроjekt «Конструктивизм как метафора», задачей которого было визуальное изучение эстетической трансформации традиционных индустриальных и функциональных локусов города.

Объектом фотоисследования стали процессы постиндустриальной ревитализации урбанистических пространств, в частности, современные реконструкции, стилистически приемственные по отношению к конструктивистским проектам 20-х гг., но встроенные в новые среды. Участники фотопроекта средствами фотоискусства стремились отразить пространственную специфику мультифункциональных кластеров мегаполиса, в которых прежде утилитарный архитектурный объект приобрел эстетическую функцию и визуально интегрировался в целостную городскую среду. Фотография может быть релевантным средством анализа окружающего пространства. Стилистическая динамика и открытость архитектурной формы, нефигуративная выразительность новых креативных урбанистических сред хорошо моделируются с помощью объектива. Направленность фотоаппарата соединяет архитектурные ракурсы в свободной эстетической комбинации, раскрывает беспредметную выразительность архитектурной среды, позволяет расширить восприятие и обратить внимание на фрагменты поверхности, геометрические образы, спонтанные отражения и сочетания форм.

Фотоискусство позволяет по-новому задуматься о соотношении человека с пространством мегаполиса, в рамках целого ряда новых выразительных жанров она открывает неожиданные стороны взаимодействия человека и города. Современный постиндустриальный мегаполис – это пространство с множеством символических центров, локусов, смысловых уровней. Урбанистический фотообраз позволяет зафиксировать два аспекта средового опыта: первый, выражающийся в стремлении к гармонизации, нахождению антропологической завершенности, соразмерности человека с городом, и второй, заключающийся в ситуации фрагментации и мультипликации человеческого присутствия в мегаполисе, в опыте транзитивности и децентрации.

Теоретической базой визуального исследования стали работы, которые могут быть отнесены к направлению «пространственного поворота». Визуальные контаминации в урбанистической среде получили разнообразные теоретические

трактовки в современной эстетической мысли, в частности, в концепции Ф. Джеймисона, а также в актуальных подходах к анализу спатиальности в условиях децентрации не только объекта, но и субъекта наблюдения.

Актуальный сегодня средовой подход в эстетике позволяет акцентировать внимание на контекстуальном понимании урбанистического пространства, метафорически трактовать средовое переживание как интеграцию созерцания с многообразным опытом партиципации.

REFERENCES

- Alexander, J. (2008). Iconic Experience in Art and Life. *Theory, Culture & Society*, 25 (5), 1-19.
- Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, NY: Verso.
- Bishop, C. (2005). Social Turn in Contemporary Art. Rus. Ed. *Moscow Art Magazine*, 58-59. (In Russian)
- Certeau, M. (2013). *The Practice of Everyday Life: The Art of Making* (1st ed., Vol. 1). (D. Kalugina, N. Movnina, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Evropeysky Universitet Publ. (In Russian)
- Derrida, J., Eisenman, P. (1997). *Chora L Works*. NY: The Monacelli Press.
- Inishev, I. (2012). "Iconic Turn" in the Theories of Culture and Society. *Logos*, 85 (1), 184-211. (In Russian)
- Jameson, Fr. (2019). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (2nd ed.). (D. Kralechkin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Gaydar Institute Publ. (In Russian)
- Krauss, R. (2003). Sculpture in the Expanded Field. In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (A. Matveeva, Trans.) (pp. 272-288). Rus. Ed. Moscow: Hudozhestvennyj Zhurnal Publ. (In Russian)
- Lefebvre, H. (2015). *The Production of Space* (I. Staf, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Strelka Press Publ. (In Russian)
- Lishaev, S. (2015). *Aesthetics of Space*. St. Petersburg: Aleteya Publ. (In Russian)
- Mitchell, W.J.T. (1994). The Pictorial Turn. In *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (pp. 11-34). Chicago; London: The University of Chicago Press
- Molodkina, L. (2018). Philosophical Meaning of the Architectural Buiding as a Place. *Socio-Humanitarian Review*, 3, 27-30. (In Russian)

- Moxey, K.P. (2008). Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture*, 7, 131-146.
- Podoroga, V. (2013). *Metaphysics of Landscape*. Moscow: Canon Plus Publ. (In Russian)
- Prozersky, V. V. (Ed.). *Ecological Aesthetics: Problems and Boundaries* (pp. 145-157). St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ. (In Russian)
- Prozersky, V. V. (2013). From the Aesthetics of the Object towards the Aesthetics of the Environment. *Vestnik LGU imeny A. Pushkina*, 2 (3), 88-96. (In Russian)
- Ustiugova, E. (2014). The City as a Unity of Ecology of Nature and Ecology of Culture. In Ustiugova, E. (2018). Anthropological Turn in Contemporary Urbanism. *Terra Aestheticae*, 1 (1), 199-215. (In Russian)
- Virilio, P. (2004). *The Vision Machine* (A. V. Shestakov, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
- Dzikevich, S. A., Kondratiev, E. A. (2017). *VIII Ovsianikov International Aesthetic Conference Proceedings. "Aesthetics of Human Environment"*. (Lomonosov MSU, Department of Aesthetics). Moscow: Izdatelskie Resheniya Publ. (In Russian)

ОТ АВАНГАРДА К ИСКУССТВУ ЖИЗНИ: ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ РОССИЙСКОГО МЕНТАЛИТЕТА

ВСЕВОЛОД РЫБАКОВ

Всеволод Вячеславович Рыбаков – кандидат философских наук, Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: vsrybakov@yandex.ru

В статье обосновывается возможность эстетической трансформации российского менталитета средствами современной практической эстетики. Осуществляется обзор эстетики П. Кроутера, сомаэстетики Р. Шустермана и эстетики повседневности Ю. Сайто как значимых направлений эстетики XXI века, ориентированных на ценность заботы о жизни и предлагающих конкретные стратегии ее реализации. Демонстрируется, что общим для данных направлений является понимание эстетики как искусства жизни, подразумевающего не только интерес к закономерностям восприятия или эстетического переживания, но и внимание к принципам и практическим действиям, направленным на реализацию ценностей заботы, совершенствования и созидания. Особое значение в контексте практической эстетики уделяется привычкам и работе с ними. Осмыслиется феномен менталитета как совокупности ментальных, чувственных и телесных привычек, транслируемых в ходе социальной коммуникации и доступных для сознательной трансформации, делается вывод о возможности трансформации менталитета средствами практической эстетики. Осуществляется обзор исследований, посвященных специфике российского менталитета и проистекающих из него следствий. Выявляется раскол на фантазию об авангардном бытии, иной жизни, с одной стороны, и фактическую неспособность благоустроить

жизнь здесь и сейчас, привычку к неухоженной жизни и ее оправданию, с другой. Постулируется присущая российскому менталитету нехватка практических умений заботы о жизни и планомерного созидания. Осмыслиется противоречивый опыт русского авангарда как проекта преобразования жизни в перспективе ценности заботы о жизни. Формулируется основная цель эстетической трансформации российского менталитета на новейшем историческом этапе: сместить акцент с ценности авангардной, иной жизни на ценность жизни как таковой, реализуя ежедневные практики заботы о ней. Прогнозируются положительные последствия такой трансформации для российского общества.

Ключевые слова: практическая эстетика, менталитет, сомаэстетика, забота о жизни, авангард, Р. Шустерман, Ю. Сайто.

FROM AVANT-GARDE TO THE ART OF LIVING: ON THE AESTHETIC TRANSFORMATION OF THE RUSSIAN MENTALITY

Vsevolod Rybakov

St. Petersburg Mining University, St. Petersburg, Russia.

E-mail: vsrybakov@yandex.ru

The article substantiates the possibility of aesthetic transformation of the Russian mentality by means of contemporary practical aesthetics. The review of the aesthetics of P. Crowther, R. Schusterman's somaesthetics and Yu. Saito's everyday aesthetics as significant trends in the aesthetics of the 21st century, focused on the value of caring for life and offering specific strategies for its implementation, is carried out. It is demonstrated that common for these directions is the understanding of aesthetics as an art of life, which implies not only interest in the regularities of perception or aesthetic experience, but also attention to the principles and practical actions aimed at the realization of the values of care, improvement and creation. Particular importance in the context of practical aesthetics is given to habits and working with them. The phenomenon of mentality as a set of mental, sensual and bodily habits transmitted in the course of social communication and available for deliberate transformation is comprehended, and a conclusion about the possibility of transformation of mentality by means of practical aesthetics is made. A review of studies devoted to the specifics of the Russian mentality and its consequences is carried out. It reveals the split between a fantasy of an avant-garde existence and a quite different life, on the one hand, and the actual inability to improve life here and now, the habit of ungroomed life and its justification, on the other hand.

The inherent lack of practical skills in the Russian mentality to take care of life and to create systematically is postulated. The controversial experience of Russian avant-garde as a project of life transformation in the perspective of the value of caring for life is comprehended. The main goal of the aesthetic transformation of the Russian mentality at the latest historical stage is formulated: to shift the emphasis from the value of avant-garde, other life to the value of life as such and to implement daily practices of caring for it. Positive consequences of this transformation for Russian society are predicted.

Keywords: practical aesthetics, mentality, somaesthetics, care for life, avant-garde, R. Shusterman, Yu. Saito.

*Очень рад, что откровенно мы так с вами говорим,
Что пришел момент зарыть топоры, да?
Перемены эти могут продержаться до поры,
Но ментальность – это ж не хухры-мухры, да?
Влади*

Вопрос о том, как возможна эстетика в современной России, подразумевает осмысление ряда дополнительных подвопросов. Во-первых, что именно мы будем подразумевать под эстетикой: искусство, художественные практики, эстетическое образование, эстетику как теоретическую дисциплину, эстетику как особый вид практики, эстетические аспекты различных сторон российской действительности, или все вместе? Во-вторых, в чем состоит специфика современной России, обуславливающая необходимость вопрошания о возможности эстетики в ее, как предполагается, особых условиях? В-третьих, будем ли мы подразумевать только возможность, или также необходимость развития эстетики в современной России, и если последнее, то в направлении каких смыслов и ценностей? В данной статье мы постараемся обосновать тезис о возможности и необходимости развития в современной России эстетики как теоретико-практической дисциплины, чей потенциал использовался бы для планомерной трансформации российского менталитета, а через эту трансформацию – для улучшения жизни в нашей стране в принципе.

Для понимания специфической силы эстетики и того влияния, которое она оказывает на развитие культуры и повсед-

невную человеческую жизнь, важно подчеркнуть, что она не является только теоретической дисциплиной, направленной на осмысление и познание чего-либо; она также является и практикой, т. е. подразумевает определенные действия, осуществляемые конкретным человеком¹. Более того, в мировой эстетике XXI века наблюдается очевидный рост внимания к практической составляющей эстетики, что интерпретируется нами как развертывание ее внутренней логики.

Уже основатель эстетики как отдельной дисциплины А. Баумгартен рассматривал ее и как науку, и как искусство (Baumgarten, 2021, 40), подчеркивая ее значимость не только в деле познания определенных правил и принципов, но и в культивации соответствующих им действий. (Prozersky, 2016, 95) Характеризуя пространство эстетического, Б. Нэнэй использует понятия эстетической вовлеченности и эстетического опыта в качестве двух центральных эстетических категорий: «Эстетическая вовлеченность – это то, что мы делаем, а эстетический опыт – то, что мы чувствуем, когда эстетически вовлекаемся во что-то». (Nanay, 2019, 5) Так понятая эстетика вообще может не иметь никакого дела с классически понятым искусством как совокупностью продуктов человеческого творчества, но последнее, как правило, все же становится предметом ее интереса – именно вследствие того, что способны вызывать эстетические переживания и побуждать к действиям².

В качестве ярких примеров современной практической эстетики можно выделить эстетику П. Кроутера, сомаэстетику Р. Шустермана и эстетику повседневности Ю. Сайто. Предложенные данными авторами эстетические концепции объединяет принципиальная направленность на то, чтобы быть имплементированными в повседневной жизни и практике конкретных людей.

¹ Практическую эстетику, направленную на совершение тех или иных действий, следует отличать от прикладной эстетики, подразумевающей использование тех или иных теоретических конструкций для осмысления многообразных феноменов современной жизни – рекламы, дизайна, медиа, информационной среды и т. п. При этом прикладная эстетика и практическая эстетика могут тесно сплетаться друг с другом.

² Собственно, именно здесь кроется один из основных критериев различения сильного и слабого искусства.

В работе с характерным названием «Эстетика самостановления» П. Кроутер утверждает, что, не являясь всего лишь приятным дополнением к нашей повседневной жизни, эстетическое лежит в самом основании способа существования нашей самости: «само наше чувство того, кто мы такие, что собой представляем и какое место занимаем в мире, носит вполне специфический эстетический характер». (Crowther, 2019, 19) Дело в том, что наше понимание самих себя неразрывно связано с практиками воображения и создания историй – мы описываем (вспоминаем, воображаем) наше прошлое, представляем себе будущее, визуализируем варианты развития событий, инсценируя те или иные эмоции. Все это – эстетическая работа, которая может быть проделана лучше или хуже, более или менее искусно. Именно с этой точки зрения Кроутер рассматривает искусство, необходимое человеку как тренажер для развития его эстетических компетенций. От уровня развития последних, однако, зависит не только качество жизни отдельного человека, но и общества:

гражданственность заключается в выборе того, как жить и действовать, а это предполагает осознание того, что это будет означать – совершить тот или иной выбор, как тот или иной выбор повлияет на других людей, а также знание связанных с ними эмоций и понимание ответственности за их последствия. (Crowther, 2019, 25)

Одним из флагманов практической эстетики можно назвать сомаэстетику, основанную Р. Шустерманом. В сомаэстетике замышляется двоякое: с одной стороны, понять не только эстетику, но и философию в целом как практическое искусство жизни и, с другой стороны, высветить тело и телесные привычки как ключевой объект исследования и практики. Несмотря на неологизм «сомаэстетика», Шустерман не претендует на особую новизну: «цель сомаэстетики заключается в демонстрации ее потенциальной полезности, а не радикальной новизны». (Shusterman, 2012a, 379) Задача сомаэстетики – помочь человеку в деле самопознания и самосозидания, культивировать «соматическое самосознание» (Shusterman, 2008, 7), дать конкретные инструменты для того, чтобы

человек мог сделать себя лучше. Соматэстетические практики многообразны и включают в себя внимание к телесным привычкам и их трансформацию, обогащение чувств через практики осознанного восприятия, развитие баланса и меры, защиту от сверхаффектации/сверхстимуляции, а также включение разнообразно реализуемых пластических упражнений в состав осознанно проживаемой повседневной жизни. Как и Кроутер, не забывает Шустерман подчеркнуть и социальную значимость соматэстетики. Характер сложившихся в обществе социальных отношений инкорпорируется, оседает на уровне телесных привычек (в осанке, мимике, выражениях лица и т. п.), вследствие чего

любое успешное противостояние угнетению должно включать соматэстетическую диагностику телесных привычек и чувств, в которых оно выражается, чтобы их можно было преодолеть вместе с порождающими их угнетающими социальными условиями. (Shusterman, 2012b, 32)

Наконец, еще одним ярким и заслуживающим упоминания примером практической эстетики является эстетика повседневности Ю. Сайто, ратующая за включение в состав эстетических рассматриваний не только «экстраординарных» переживаний, выбивающихся из потока обыденности, но и «ординарных» переживаний, сопровождающих повседневную жизнь: «если будничная природа повседневной жизни является унылой рутинной, это не делает ее внеэстетической». (Saito, 2017, 28) Задача практической эстетики – осмыслить и предложить конкретные эстетические стратегии проживания повседневности именно как повседневности. Сайто выступает против стратегии «преображения обыденного» и попыток во что бы то ни стало насытить будни яркостью и восторгом. У повседневности есть свой эстетический окрас, тесно связанный с ценностями повседневных действий, к нему нужно развивать чувствительность, в результате чего станут возможными, в том числе, определенные удовольствия от выполнения рутинных действий – например, «такие тихие и утонченные эстетические удовольствия, как ежедневная уборка». (Saito, 2017, 122) В практике уборки чувство

эстетического удовольствия возникает не от свободной игры воображения или созерцания потрясающего произведения искусства, а от реализации определенных ценностей – таких, как чистота, а также сама забота. Основными инструментами вхождения в эстетический опыт повседневности становятся внимательность и осознанность.

Раскрывая эстетику повседневности как не только индивидуальную, но и социальную практику, Сайто подчеркивает значимость коммуникативных актов и практик делиберации:

одна из задач эстетики повседневности состоит в том, чтобы практиковать искусство жизни и обсуждать повседневную жизнь, иногда приходя к тому, чтобы развивать ее экстраординарные эстетические возможности, иногда смакуя самую обыденность привычного, а иногда обостряя критическое восприятие эстетически негативных аспектов нашей жизни с тем, чтобы затем перейти к их улучшению. (Saito, 2017, 31)

Тем самым Сайто настаивает на тесной связи эстетических практик и общественной дискуссии, фактически высвечивая политическое измерение, внутренне присущее эстетическому.

На наш взгляд, уже такого беглого обзора вариантов практической эстетики достаточно, чтобы свидетельствовать о ее преобразующем потенциале и силе. Эта сила, однако, не похожа на сокрушающий удар или взмах волшебной палочки, вызывающий мгновенное превращение. Скорее, это сила воды, которая точит камень – мягкая сила, рассчитанная на созидание, заботу и возвращение. Это сила, которая знает: плоды поспеют в свой черед, и трести дерево раньше времени не имеет смысла – иначе можно сломать ветки.

На что может быть направлена такая сила? Ясно, что практическая эстетика в самом общем смысле направляется на саму жизнь, имея своей целью постепенное ее преобразование и улучшение – и этого уже достаточно для того, чтобы ратовать за развитие эстетики в условиях современной России. Однако здесь мы исходим из общих соображений: всегда есть что улучшать, всегда есть над чем работать – особенно когда страна занята написанием очередной трагической страницы своей истории. Но не можем ли мы направить практическую

эстетику на что-то более конкретное – так, чтобы одновременно лучше понять и специфику социальных, политических и культурных условий современной России? Если практическая эстетика – это вода, то что камень? На наш взгляд, таким камнем является то, что можно было бы – после осуществления ряда уточнений и оговорок – назвать менталитетом.

В условиях современного глобального мира – с его цифровыми технологиями и беспрецедентно интенсивным информационно-культурным обменом – специфика жизни в том или ином регионе, как представляется, оказывается связана в большей степени со скрытыми, «имманентными» содержаниями, нежели с «объективными» факторами (такими, как географическое положение, размер страны и т. д.). То, что сохраняется вопреки глобализации, – это, в наиболее общем смысле, культура той или иной общности или страны, а в более узком смысле – свойственный определенной социальной общности менталитет как совокупность конкретных способов заботы о жизни, понимания жизненных ценностей и их реализации, однажды сформировавшихся и закрепившихся на уровне ментальных и телесных привычек. Разумеется, ни в коем случае нельзя сводить особенности жизни в той или иной стране исключительно к менталитету ее жителей, однако ошибкой было бы и полностью игнорировать его. И если – вопреки свершившемуся историческому факту распада Советского союза и заявленному курсу на либерализацию и демократизацию, а также процессам глобализации и цифровизации, технологически связавшим со всем миром буквально каждого жителя страны – в России последних двадцати лет мы наблюдаем восстановление авторитарных тенденций в политике, возрастание ностальгических настроений по «великому» прошлому вместо конкретных действий, направленных на созидание достойного настоящего и лучшего будущего, не должны ли мы предположить, что здесь мы имеем дело не только с диалектикой и волнообразным историческим развитием, но и с эффектами такого трудноуловимого, но реального феномена, как менталитет?

Как уже было замечено, в отношении понятия менталитета необходимо сделать несколько оговорок и прояснить ряд

вопросов. Является ли данный термин удачным? Действительно ли российский менталитет необходимо трансформировать, и если да, то почему? Наконец, возможно ли это – тем более, средствами практической эстетики? Быть может, менталитет есть то, что складывается либо стихийно, либо в силу причин, не зависящих от сознательных усилий и воли людей? А, может быть, менталитет есть нечто неизменное, природно-инвариантное, так что всяческие усилия, направленные на его трансформацию, являются заведомо абсурдными и обреченными на провал?

Против последней версии понимания менталитета выступают практически все исследователи, из чего некоторые из них делают радикальный вывод о необходимости полного отказа от использования данного понятия – по крайней мере, в серьезных дискуссиях и научных исследованиях. (Danilov, 2021) В целом же, исследованию феномена российского менталитета посвящено достаточно много гуманитарных работ (Artemova, Filippova, 2008; Trofimov, 2001; Trofimov, 2017; Shimina, 2007; Pestrikova, 2007), в которых менталитет понимается преимущественно как «совокупность умственных привычек, верований, психических установок, характерных для какой-либо общности или группы». (Pushkarev, 1996, 6) В таком определении менталитета ничего не говорится про гипотетическую генетическую врожденность, неизбежность и т. п. подразумеваемых им содержаний. Более того, в отличие от таких спекулятивных понятий, как «народный дух», «душа народа», «загадочная русская душа» и т. п., понятие менталитета, скорее, отрицает существование каких-либо присущих ему инвариантных содержаний, указывая на то, что ментальные, чувственные и телесные привычки не существуют сами по себе изначально заданными, как платоновские эйдосы, но формируются, передаются и трансформируются в ходе социального взаимодействия. Это не противоречит тому, что, передаваясь из поколения в поколение, составляющие менталитет содержания сохраняют относительную неизменность – так происходит потому, что менталитет передается преимущественно бессознательно. Сознательная работа с менталитетом может многое изменить. Именно это мы и будем иметь в виду,

говоря о российском менталитете как менталитете, свойственном жителям современной России и ее выходцам, а также о необходимости его трансформации средствами практической эстетики.

С какими именно содержаниями российского менталитета, однако, необходимо производить работу? Быть может, все привычки, аккумулирующиеся в менталитете, являются всегда наилучшими и оптимальными, выстраиваясь в соответствии с объективными условиями жизни той или иной группы лиц? Прежде чем озвучивать собственные соображения на этот счет, осуществим краткий обзор уже имеющегося опыта осмысления российского менталитета, проделанного в отечественной гуманитарной мысли.

Одна из принципиальных черт российского менталитета, выделяемая многими исследователями, начиная с XIX века, – это склонность к крайностям. Так, В. Ключевский отмечает противоречие

между трудолюбием и ленью русских. Русские привыкли к чрезмерному кратковременному напряжению сил, работать напряженно и споро, а затем отдыхать долгую зиму. <...> Ни один народ в Европе не способен к такому напряжению труда на короткое время, но нигде нет и такой непривычки к ровному, умеренному постоянному труду. (Artemova, Filippova, 2008, 4)

Вторит Ключевскому Н. Бердяев, утверждая, что «Россия менее всего страна средних состояний, средней культурности» (Berdyayev, 1989, 524), русскому народу свойственна «противоречивость, антиномичность, отсутствие середины между полюсами, крайностями» (Artemova, Filippova, 2008, 5). Схожие наблюдения озвучивает Н. Лосский, перечисляя такие черты русского народа, как «максимализм, требование всего или ничего, невыработанность характера, отсутствие дисциплины» (Lossky, 1957, 151).

В наши дни попытку масштабного анализа российского менталитета и вытекающих из него жизненно-практических следствий, в том числе и негативных, осуществляет В. Трофимов. (Trofimov, 2001; Trofimov, 2017) Соглашаясь с классиками

отечественной философии в отношении противоречивости и склонности к крайностям в качестве характеристик российского менталитета, Трофимов также выделяет «безмерность жизненного порыва», примат чувственно-созерцательного над рациональным («созерцание сердцем»), примат «мы» над «я» и ощущение мессионизма. Отсюда вытекают такие частные следствия, как незнание меры, неспособность в созидательной деятельности двигаться поступательно, склонность разрушать все до основания, а затем создавать разрушенное заново, леность, мечтательность, безвольность, нетрудоспособность; «ослабленная способность аналитико-критического восприятия действительности, повышенная восприимчивость к вербальной суггестии», «терпение, доведенное до внутренней духовной потребности в страдании»; покорность властям и их произволу и одновременно «неуважение к закону, правам личности, собственности». (Trofimov, 2001, 30-41)

На наш взгляд, емкое обобщение перечисленных выше черт российского менталитета можно сформулировать так: российскому менталитету недостает ценности спокойной жизни и заботы о ней, а также конкретных способов и привычек реализации этой заботы. Российский менталитет склоняет нас, скорее, к скачкообразному движению «прорыв – застой – прорыв», предполагающему чрезмерное напряжение сил с последующим упадком и стагнацией, нежели к ровному, гармоничному и заботливому движению. Наши собственные наблюдения за новейшей российской историей последних десятилетий – от решительных реформ 90-х годов XX века до «стабильности» начала XXI века со всем тем, чем она в конце концов обернулась, – не противоречат, а вполне согласуются с озвученными выше интуициями.

Обратим внимание, что особенности менталитета должны так или иначе находить свое воплощение, в том числе, в эстетическом регистре – в эстетических предпочтениях, ценностях, склонностях, а также в искусстве. В случае с российским менталитетом особого внимания, на наш взгляд, заслуживает феномен русского авангарда, составляющего одну из самых главных страниц в истории русского искусства (если не его вершину). Музеи России регулярно организуют неизменно

пользующиеся популярностью выставки, посвященные авангардному искусству, многочисленные исследователи продолжают посвящать авангарду свои труды. Масштаб авангардного искусства связан, среди прочего, с тем, что оно ни в коем случае не было только лишь художественным явлением: авангардное искусство подразумевало проект фундаментального изменения жизни, трансформацию российского общества. Иными словами, авангард был феноменом, мотивированным жизнью – или, выражаясь в терминах, задействованных нами в данной статье, – заботой о жизни и ее трансформацией. Авангард был, в том числе, попыткой эстетической трансформации российского менталитета. Тем важнее осмыслить этот опыт – противоречивый, величественный и трагический одновременно, – чтобы увидеть, как в самой этой попытке, несмотря на ее устремление в будущее и порывание с прошлым, сказались характерные для российского менталитета черты, а также понять, чем предлагаемая нами эстетическая трансформация российского менталитета отличается от авангардистского проекта.

Исследованию авангарда не только как художественного феномена, но и социально-политического движения, нацеленного на преобразование жизни, в котором искусство мыслилось как неотделимое от политики и практики, посвящен целый ряд исследований и публикаций. (Chubarov, 2014; Osminkin, 2016; Рыков, 2019). Если абстрактные полотна В. Кандинского или супрематические опыты К. Малевича еще позволяют воспринимать себя как исключительно художественно-эстетические феномены, то «Летающий город» Г. Крутикова или Башня В. Татлина недвусмысленно нацелены на качественные и в то же время конкретные изменения в индивидуальной и общественной жизни.

По сути, авангард поставил перед собой две задачи: во-первых, показать иные, фантастические дали, в которые следует незамедлительно устремиться, и, во-вторых, принять деятельное участие в движении к ним и их достижении. И здесь мы можем обнаружить несколько принципиальных моментов. Во-первых, заряженность на практику обусловила тотальную открытость авангардного искусства к сплетению

с политикой. Это имело своим эффектом то, что произведения авангардного искусства зачастую становились не столько выражением определенных моделей созидания жизни, сколько выражением определенной идеологии. От духовно-эфирной ауры раннего авангарда, приводящей в задумчивость и запускающей автономную работу воображения и желаний, происходит стремительный переход в сторону изображений-императивов, как бы не оставляющих выбора и делающих вопрос об участии отдельного человека в созидании новой жизни по заданным образцам решенным.

Во-вторых, очень конкретно демонстрируется, как именно новая жизнь должна созидаться: она должна быть построена в ходе самоотверженного труда и радикального материального преобразования действительности. Жизнь здесь и сейчас – такая, какая она есть – не может считаться ценной, а ее преобразование не может быть достигнуто «простым» обращением взгляда, сменой ментальной установки и т. п.: должны быть построены заводы, проведены линии электропередач, прорыты туннели и т. п. В результате персонажами картин А. Дейнеки и А. Самохвалова становятся рабочие и метро-строевцы, спортсмены и прочие обладатели мускулистых тел, которые даже на природе, в отличие от неспешно прогуливающих под зонтиками персонажей французских импрессионистов, не могут не пуститься в бег, реализуя возможности своего тела и воплощая бьющий через край энтузиазм («Раздолье» Дейнеки). Таким образом, созидание жизни было понято и показано, во-первых, материалистично как жизне-строительство, производство, добывание и т. п., а, во-вторых, как непрерывная активность в экстраординарном героическом режиме, с постоянным и длительным перенапряжением.

Тем самым, однако, проект авангарда воплотил некоторые характерные черты российского менталитета – такие, как незнание меры, склонность к крайностям, идеалистический порыв и отсутствие знания того, как реально – в том числе, по каким эстетическим законам, сообразно с самой жизнью – этот порыв может быть воплощен. Неудивительно, что за сверхэнтузиазмом последовало опустошение и фактическая утрата вкуса к советскому проекту, что предопределило

его «доживание»: повседневная жизнь, как ни старайся, всегда будет отличаться от пылающих восторгом картинок. Прославляя ценность иной жизни, авангард отодвинул в тень ценность жизни как таковой; подменив жизнь «жизнестроительством», авангард упустил ценности возвращивания, заботливого участия и любви.

Новейшая история России последних тридцати лет также вполне вписывается в энергетическую схему «перенапряжение – опустошение». Как представляется, нам по-прежнему не хватает ценности жизни как таковой и умения заботиться о ней не революционно и самоотверженно, а с тихой заботой и естественной легкостью. От ценности авангардной, иной жизни нам необходимо перейти к ценности жизни как таковой, достоинству и полноте жизни здесь и сейчас. Именно в этом направлении следует инициировать поступательную трансформацию российского менталитета, и именно на выполнение этой задачи, на наш взгляд, может быть направлена практическая эстетика в современной России.

Стоит отметить, что мы ни в коем случае не призываем к кардинальной трансформации российского менталитета – это было бы очередным актом впадения в крайность. Необходимо культивировать те качества, которых нам недостает, чтобы сделать нашу жизнь более гармоничной и счастливой, а сам процесс такой культивации должен воплощать те ценности, на созидание которых он направлен. Пафос Кроутера, Шустермана, Сайто и ряда других современных мыслителей состоит в том, что, в конечном счете, эстетика – это не про знание истории искусств, «насмотренность» или «начитанность», не про количество посещенных выставок и прослушанных музыкальных произведений, а про стиль жизни, общий подход и настрой, в рамках которого человек проживает свою жизнь, включая самые повседневные и бытовые ситуации. Улыбнется ли один человек другому или нет, отнесется к другому с эмпатией или небрежностью, любит ли человек жизнь, или прячет за искусственной улыбкой сарказм и злобу – вот что здесь стоит на кону.

Урок авангарда должен быть усвоен. Ценности заботы о жизни, ее приятия и уважения к ней здесь и сейчас (а не в прекрасном будущем, которое еще только предстоит «построить»)

не нуждаются в специальной политической идеологии или программе. Если искусство авангарда, заряжавшее на строительство потрясающего будущего, оказалось незащищено перед аннексией со стороны политического, свалившегося в идеологию, то практическая эстетика заботы о жизни как самодостаточная практика может оказывать демократизирующее и либерализирующее воздействие на общество независимо от той или иной властной конфигурации, проявляющей себя в тот или иной исторический момент. Не эстетическое должно находиться в экстатическом симбиозе с политическим, но, скорее, политическое может последовать за эстетическим. В этом нам хочется видеть выгодное отличие практической эстетики от проекта авангарда, и в этом хочется видеть наш шанс на будущее.

REFERENCES

- Artemova, V., Filippova, Ja. (2008). The Mentality of the Russian People: Tradition and Evolution. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod, Series: Social Sciences*, 2 (10), 1-12. (In Russian)
- 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).
- Berdyayev, N. (1989). *The Philosophy of Freedom. The Meaning of the Creative Act*. Moscow: Pravda Publ. (In Russian)
- Chubarov, I. (2014). *Collective Sensuality: Theories and Practices of the Left Avant-Garde*. Moscow: Izdatel'skiy dom Vysshej shkoly ekonomiki. (In Russian)
- Crowther, P. (2019). *The Aesthetics of Self-Becoming. How Art Forms Empower*. London: Taylor & Francis Ltd.
- Danilov, A. (2021). Why Mentality Does Not Exist, and the Term Only Seems to be Scientific. Retrieved from <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/dont-need-this-anymore/256529-mentality-is-cancelled>. (In Russian)
- Lossky, N. (1957). *The Character of Russian People*. Frankfurt a. M.: Posev Publ. (In Russian)
- Nanay, B. (2019). *Aesthetics: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- Osminkin, R. (2016). The Politics of the Early Soviet Avant-garde: from “Non-objectiveness” to “Life-building”. *Culture and Arts Herald*, 4 (48), 111-117. (In Russian)
- Pestrikova, I. (2007). The Concept of Mentality: Toward the Development of the Problem. *Omsk Scientific Bulletin*, 6 (62), 39-42. (In Russian)
- Prozersky, V. V. (2016). The Value of A. Baumgarten’s Aesthetics for the Theory of Corporal Sensivism. *International Research Journal*, 2 (44), part 4, 95-97. (In Russian)
- Pushkarev, L. (ed.) (1996). *Mentality and Culture of Russian Entrepreneurs in the 17th-19th Centuries: Collection of Articles*. Moscow: IRI Publ. (In Russian)
- Rykov, A. (2019). *The Politics of Avant-garde*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. (In Russian)
- Saito, Yu. (2017). *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University Press.
- Shimina, M. (2007). Mentality as a Sociological Category. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod, Series: Social Sciences*, 2 (7), 112-117. (In Russian)
- Shusterman, R. (2008). *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shusterman, R. (2012a). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (M. Kukartseva, N. Sokolova, V. Volkova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: “Kanon+” ROOI “Reabilitacia”. (In Russian)
- Shusterman, R. (2012b). *Thinking Through the Body. Essays in Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Trofimov, V. (2001). *Origins and Essence of the Russian National Mentality (Sociophilosophical Aspect)*. Abstract for the degree of Doctor of Philosophy. Yekaterinburg. (In Russian)
- Trofimov, V. (2017). *Russian Mentality and its Role in the Fate of Russia*. Izhevsk: FGBOU VO Izhevskaya GSHA Publ. (In Russian)



ARS



ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ФИЛЬМОВ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

МАРИНА ТОРБУРГ

Марина Робертовна Торбург – кандидат философских наук, доцент кафедры СНИТ, Университет науки и технологий МИСИС, Москва, Россия
E-mail: g.deleuze@yandex.ru

В статье автор анализирует эстетические особенности творчества выдающегося российского режиссера Андрея Тарковского. Фильмы Тарковского – это, прежде всего, мучительный поиск ответов на важнейшие общечеловеческие вопросы, получившие в отечественной культуре название «проклятых». Режиссер опирается на идеи русских религиозных мыслителей и вместе с тем транслирует общечеловеческие ценности. Исходя из концепции цельного знания, Тарковский прибегает не только к рациональным, но и к мистическим средствам познания действительности, постоянно используя в своих фильмах символы, метафоры и аллегории. Его образы загадочны, реальность смешивается с фантазией и чудесами, сюжеты нелинейные, а события подчинены особому чувству времени. В основе эстетической концепции режиссера лежит идея духовного единства человека и природы. Природа в его фильмах показана как совершенное существо, насквозь пронизанное духом, превосходящее человека в своей мудрости и могуществе. Человеку в силу своей ограниченности и одновременно свободы воли свойственно совершать ошибки. Именно человек несет ответственность за все, что происходит в мире. Режиссер обличает технократический характер современной цивилизации, раскрывая губительные для всего живого последствия применения научного разума, лишённого нравственного содержания, и техники с целью захвата действительности. Чувством, способным изменить отношение человека к миру, является любовь. Тема

любви в самых разных ее проявлениях является ключевой во всех картинах режиссера. Выживание человечества Тарковский связывает с осознанием величия духа и силы жертвенной любви, при этом каждый человек должен начать духовное перерождение с самого себя.

Ключевые слова: эстетика, русская религиозная философия, символизм, мистика, единство человека и природы, духовные ценности, жертвенная любовь

THE AESTHETIC ORIGINALITY OF ANDREI TARKOVSKY'S FILMS

Marina Torburg

Ph.D., Associate Professor of the Department of SNiT, University of science and technology MISIS, Moscow, Russia

E-mail: g.deleuze@yandex.ru

In the article, the author analyzes the aesthetic features of the work of the outstanding Russian director Andrei Tarkovsky. Tarkovsky's films are, first of all, a painful search for answers to the most important universal questions, which have received the name "the damned" in Russian culture. The director relies on the ideas of Russian religious thinkers and at the same time translates universal values. Proceeding from the concept of integral knowledge, Tarkovsky resorts not only to rational, but also to mystical means of cognition of reality, constantly using symbols, metaphors and allegories in his films. His images are mysterious, reality is mixed with fantasy and miracles, the plots are nonlinear, and the events are subordinated to a special sense of time. The director's aesthetic concept is based on the idea of the spiritual unity of man and nature. Nature in his films is shown as a perfect being, permeated through and through with the spirit, surpassing man in his wisdom and power. A person, due to his limitations and at the same time freedom of will, tends to make mistakes. It is the person who is responsible for everything that happens in the world. The director exposes the technocratic nature of modern civilization, revealing the disastrous consequences for all living beings of the use of scientific reason, devoid of moral content, and technology in order to capture reality. The feeling that can change a person's attitude to the world is love. The theme of love in its most diverse manifestations is the key in all the director's paintings. Tarkovsky associates the survival of humanity with the realization of the greatness of the spirit and the power of sacrificial love, while each person must begin spiritual rebirth with himself.

Key words: aesthetics, Russian religious philosophy, symbolism, mysticism, the unity of man and nature, spiritual values, sacrificial love.

Эстетика в современной России возможна, если в ней будут учитываться не только достижения национальной культуры, но и общечеловеческие ценности, и при этом она будет предлагать действенные способы решения не только локальных, но и глобальных проблем, от решения которых сегодня зависит выживание человечества как вида живых существ. В русской культуре такая эстетика, безусловно, присутствует в подлинных произведениях искусства, к которым, безусловно, можно отнести фильмы выдающегося отечественного режиссера Андрея Тарковского.

Фильмы Тарковского самобытны и по форме, и по содержанию, причем формальные приемы подчинены главной задаче – выражению важнейших идейных установок мастера: «Драматизм формы моих фильмов – примета моего желания выразить борьбу и величие человеческого духа». (Абрамов, 1971, 163) Тарковский никогда не шел на поводу у массового зрителя, заботясь, прежде всего, об идейно-эстетических достоинствах своего творчества. Его фильмы – это всегда напряженный поиск истины через познание и преодоление себя, как представителя русской культуры, пытающегося осмыслить происходящее через события истории, произведения литературы и искусства, религиозный и мистический опыт. Как отмечает сам Тарковский:

Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он [режиссер – авт.] выступает как художник, а кинематограф – как искусство. (Tarkovskij, 1994, 46)

Творчество режиссера носит глубоко метафизический характер, оно наполнено личными чувствами и мистическими переживаниями. Тарковский побуждает зрителя к сотворчеству через эмоциональное сопереживание и глубокие размышления над важнейшими общечеловеческими вопросами, получившими в отечественной культуре название «проклятых» и присутствующими в творчестве всех ее значительных представителей, начиная с XIX века и вплоть до наших дней.

Тарковский продолжает традиции русской религиозной философии, представители которой пытаются преодолеть ограниченность европейской культуры:

Интеллект изобретал и устраивал, не думая о моральном значении своей деятельности. Поэтому и получилось такое положение, что венцом европейской культуры как будто являются дредноуты. (Ouspensky, 1916, 53)

Вполне определено о системе ценностей Тарковского пишет знаменитый польский режиссер К. Занусси:

Он не признавал мир вещей и значимость обладания – усомнился в том, что его современникам казалось абсолютным, – и показал, что именно этот мир является миром призраков, иллюзий, миром теней, а не сутью существования. (Zanussi, 1990, 383)

Тарковский, вслед за русскими религиозными философами полагает, что в европейской культуре отдается предпочтение интеллектуализму, что не позволяет достигнуть истинного знания о мире. Как отмечал А. Ф. Лосев, «идея цельного знания, основанного на органической полноте жизни, – исходная идея славянофильской и русской философии». (Losev, 2014, 236-237) Тарковский последовательно пытается преодолеть ограниченность рационального подхода:

Кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и с ее временными законами. (Tarkovsky, 1994, 53)

Почти во всех своих фильмах Тарковский обращается к мистическим сюжетам. Так таинственная Зона в «Сталкере» и загадочная планета Солярис в одноименном фильме, чудесным образом обнажают души персонажей этих фильмов. Дочка Сталкера способна к телекинезу. В «Зеркале» главная героиня владеет левитацией. В «Ностальгии» русский писатель Андрей Горчаков несет свечу через бассейн, веря безумному Доменико, что таким образом можно спасти мир. Как свидетельствует исполнитель главной роли в фильме «Солярис» Д. Банионис:

Мне неизвестно, ходил ли Андрей в церковь, но то, что он верил в какую-то непознанную, стоящую за человеком силу, несомненно. Он умел видеть слегка мистическую подоплеку даже в житейских делах ... (Banionis, 1989, 137)

Сам же Тарковский в одной из анкет говорил о своем отношении к мистике так: «Ваша основная черта характера?» – «Абсолютная вера в бессмертие человеческой души». (Tarkovskaya, 2006, 361) Как свидетельство существования бессмертного духа «Солярисе» звучит хоральная прелюдия И. С. Баха фа-минор, посвященная теме блуждания человеческой души по неведомым мирам. Подлинность сверхъестественных явлений для Тарковского даже более достоверна, чем современные научные представления, без которых невозможно создание настоящего кино:

Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний о человеке и скрупулезной точности этих знаний в каждом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть родственен не только специалисту-психологу, но и специалисту-психиатру. (Tarkovsky, 1994, 87)

Не менее важными для режиссера являются знания законов киноискусства, «ибо творить, не осознавая законов своего искусства, попросту невозможно». (Tarkovsky, 1994, 47)

В основе эстетической концепции Тарковского лежит важнейшая для русской религиозной философии идея духовного единства человека и природы. Как указывал русский философ В. С. Соловьев:

Последовательная мысль должна выбирать между двумя положениями: или ни в чем, даже в человеке, даже в нас самих, нет одушевленной жизни, или она есть во всякой природе, различаясь только по степеням и формам. Ибо нет никакой возможности, оставаясь на научной почве, отделить человека от остального мира... весь видимый мир... есть продолжающееся развитие или рост единого живого существа. (Solovyov, 1990, 286)

Ту же идею проводит и русский философ Л. П. Карсавин:

Как всеединство постигается само абсолютное или триединое; как всеединство предстает идеальное состояние причаствующего абсолютному космоса; и всеединство же в потенциальности своей характеризует эмпирическое бытие. А интуиция всеединства непримирима с типичным для Запада механистическим истолкованием мира». (Karsavin, 1993, 197)

Тарковский воплощает идею единства человека и природы, создавая собственную поэтическую и символическую Вселенную. В его картинах присутствует особая духовная ритмичность. Она задается временем, которое

возникает там, где за происходящим чувствуется какая-то значительность правды. Когда совершенно ясно сознаешь, что-то, что ты видишь в кадре, не исчерпывается визуальным его изображением, а лишь намекает на нечто, бесконечно распространяющееся за кадр, намекает на жизнь. (Tarkovsky, 2013)

Раскрытию авторского замысла так же способствуют изблуженные режиссером символы – вода, огонь, дерево, яблоки, дом, свет. Так непрерывное и неторопливое течение реки – быстротечность и невосполнимость времени; зеркало – самопознание; проливной дождь – очищение души от пороков, дерево – связь времен, огонь – принесение жертвы во имя любви. Таинственная Зона в фильме Тарковского «Сталкер» как бы «воспроизводит пейзаж душ героев». (Turovskaya, 1991, 125) Эту же параллель мы находим и у А. Н. Бердяева:

Стихии природы, стихии космоса суть также и душевные стихии человека, они соединены в мире духовном. Микрокосм и макрокосм раскрываются в духовной жизни не в раздельности и внеположности, а в единстве и взаимопроникновении. (Berdyayev, 1994, 45)

Кроме того, Тарковский последовательно осуществляет задачу, поставленную в свое время перед русскими философами В. Ф. Эрном:

«Философски осознать реалистическую правду языка символов, которым говорило, говорит, и всегда будет говорить всякое истинное искусство, – вот первый шаг к преодолению хаоса современной философии». (Ern, 1991, 288)

Природа в фильмах Тарковского насквозь пронизана духом, а дух неотделим от природы. Режиссер показывает природу как живое одушевленное существо. Живым существом, вступающим в контакт с людьми и способным обнажать их души, является планета Солярис. Она представляет собой

мыслящий океан, который порождает всю воспринимаемую человеком реальность, подобно воде в учении первого европейского философа Фалеса Милетского: «Началом всех вещей он полагал воду, а космос – одушевленным и полным божественных сил». (Lebedev, 1989, 101) Природа у Тарковского совершенна. В «Ностальгии» безумный итальянец Доменико, наделенный режиссером даром пророчества, призывает всех вернуться к естественной жизни:

Достаточно присмотреться к природе, чтобы понять, что жизнь проста и нужно лишь вернуться туда, где мы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутировать воду...

В противоположность природе человек, обладая свободой воли, допускает ошибки:

Мы живём в ошибочном мире. Человек рождён свободным и бесстрашным. Но история наша заключается в желании спрятаться и защититься от природы... Мы общаемся не потому, что нам нравится общаться... а чтобы не было так страшно. Эта цивилизация ошибочная, если наши отношения строятся на таком принципе.

Режиссер проводит мысль об ответственности человека за все, что происходит в мире. Сам Тарковский говорит о «Солярисе» так:

Я хотел бы доказать своей картиной, что проблема нравственной стойкости, нравственной чистоты пронизывает всё наше существование, проявляясь даже в таких областях, которые на первый взгляд не связаны с моралью, например, проникновение в космос, изучение объективного мира и т. д. (Kofyrin, 2013)

В «Солярисе» наглядно раскрываются губительные для всего живого последствия применения научного разума, лишённого нравственного содержания. Противопоставление науки и техники природе и человеку наглядно демонстрируется с помощью формата изображения и звуков: загородная природа снята на цветную пленку, «город будущего» – на черно-

белую. Природное многообразие передается посредством красивых и разнообразных звуков – в сцене перемещения автомобиля по туннелю городской эстакады слышится наложенный на гул его двигателя грохот тяжелой техники. Такой же грохот слышится и на космической станции, когда с нее взлетает ракета, с помощью которой Кельвин пытался избавиться от созданной Солярисом копии его жены. Загородная природа в «Солярисе» показана многомерной и разнообразной: неторопливое течение реки, шелест листьев на деревьях, щебетанье птиц, пасущийся жеребенок, шум дождя. Все это соответствует естественным жизненным ритмам самого человека и благотворно влияет на его душевное состояние. Город и космическая станция, напротив, предстают как нагромождение мрачных туннелей, железных конструкций и «тяжелых» звуков. Их ритмы противоположны ритмам человеческой жизни и потому подавляют её. Принцип существования и функционирования техники – однообразие, монотонность. Человеку в этих местах тягостно и неудобно. Идея о победе техники над живой природой непосредственно передается в эпизоде, когда ребенок, увидев лошадь, стоящую в гараже рядом с автомобилем, спрашивает у взрослого, что это за существо. Крис проводит последние перед полетом дни, созерцая великолепие природы, наслаждаясь ее звуками и запахами, ощущая на теле прохладу дождевой воды. Как точно подметила итальянский профессор истории кино Симонетта Сальвестрони: «Это уголок, где земля, вода, животные и человек живут в гармонии». (Salvestroni, 2012, 136) В «Жертвоприношении» главный герой – Александр, говорит своему сыну о глобальном кризисе современной технократической цивилизации, пренебрегающей духовными ценностями: «Видишь ли, сынок, мы заблудились. Люди – все люди, человечество идёт по какому-то ошибочному, страшно опасному пути...». Тарковский проводит мысль о том, что только в единении людей друг с другом и с природой состоит подлинное существование, построенное на духовных основаниях. Эту же мысль высказывает русский философ И. В. Киреевский: «Все, что есть существенного в душе человека, вырастает в нем только общественно». (Kireevsky, 1979, 323)

Нравственное измерение человека, способное противостоять бездушному разуму, определяет любовь. Позиция режиссера во многом совпадает с идеями славянофилов. Так А. С. Хомяков в своё время утверждал:

Изю всех законов нравственного мира, по которым разум должен строиться, чтобы получить ведение, первым и высшим является любовь; она по преимуществу необходима для разумного развития. Это положение само по себе уже богато последствиями. Любовь не есть стремление одинаковое: она требует, находит, творит отзвуки и общение, и сама в отзвуках и общении растёт, крепнет и совершенствуется. (Khomyakov, 1900, 283)

В фильмах Тарковского тема любви присутствует в самых разных ее проявлениях, начиная с отеческой заботы солдат и офицеров об Иване и его самопожертвования во имя любви к Родине в «Ивановом детстве» и заканчивая тоской по душевному теплу в своем доме Александра в «Жертвоприношении».

В «Сталкере» величие чувства любви раскрывается через образы главного героя и его жены. Сталкер воплощает мужской нравственный идеал, заключающийся в бескорыстной любви и служении человечеству. Во имя пробуждения в людях веры он идет на лишения, жертвуя покоем и благополучием своей семьи. В образе жены Сталкера воплощается нравственный идеал русской женщины, воспетый в русской культуре. Она находит свое счастье в безоговорочной любви и преданности мужу. По словам Тарковского,

ее любовь и ее преданность – это и есть то последнее чудо, которое можно противопоставить неверию, цинизму, опустошенности, пронизавшим современный мир, жертвами которого стали и Писатель, и Ученый. В «Сталкере», может быть, впервые я ощутил потребность быть недвусмысленно определенным в обозначении той главной позитивной ценности, которую, как говорится, жив человек, и не скудеет душа его... человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадежности мира. (Tarkovsky, 2013)

В «Зеркале» показана сила материнской любви, когда героиня отрекается от личного счастья ради благополучия своих детей.

В «Солярисе» главный герой Крис жертвует возможностью возвращения на Землю ради познания неведомого и проходит испытание на человечность при встрече с воссозданной планетой Солярис копией его жены. Чувство вины перед погибшей из-за его бездушия жены и смерть ее копии, жертвующей своей жизнью, чтобы освободить его от душевных терзаний, приводят к нравственному перерождению Криса. Как справедливо отмечает Туманов, характеризуя позицию Тарковского в фильме «Солярис»: «Любовь и человеческие эмоции имеют первостепенное значение во Вселенной» (Tumanov, 2016) Такое понимание выражено и планетой Солярис в заключительных кадрах фильма, когда она создает на своей поверхности сцену возвращения Криса домой, к отцу.

На пороге отцовского дома Крис в последний раз встает на колени, после того, как два раза делает это перед Хари. Этот жест выражает просьбу о прощении. Одновременно это знак признательности и любви к человеку, который помог ему вырасти, понять смысл жизни и ее ценность. (Salvestroni, 2012, 153)

В «Ностальгии» Доменико и Горчаков расстаются с жизнью ради утверждения идеалов духовного возрождения человечества. В «Жертвоприношении» Александр отрекается от всего самого дорогого в жизни: от сына, от семьи, от дома ради спасения мира от ядерной катастрофы. «Я вижу свой долг в том, чтобы человек ощущал в себе потребность любить, отдавать свою любовь, ощущал зов прекрасного, когда смотрит мои фильмы», – писал режиссёр. (Tarkovsky, 2013) В фильме «Андрей Рублев» тема любви, воплощаясь в жизненном пути и произведениях великого древнерусского иконописца, достигает предельной смысловой и визуальной выразительности в финале картины: «Фильм черно-белый, но последняя его часть, где показаны иконы Рублева, – цветная. И перед изумленным зрителем возникает чудо – «Праздничный чин» из Благовещенского собора в Кремле, «Шествие праведников рай» из Успенского собора во Владимире, бессмертная «Троица» и, наконец, образ Спасителя». (Solonitsyn, 2016) В фильме утверждается лежащая в основе русской духовно-религиозной

традиции этика христианской любви, призывающая людей к единению и солидарности.

Эстетика фильмов Тарковского основана на ценностях русской культуры, тем не менее, обладает универсальным характером, так как задает нравственные ориентиры, которые обращены ко всему человечеству. Во всех своих картинах режиссер воспевает величие человеческого духа и силу жертвенной любви, а также призывает людей к единению на основе духовных ценностей друг с другом и со всем мирозданием. Преодолеть глобальный кризис в разобщенном и индивидуализированном современном обществе можно лишь через изменение установок сознания человечества всеобщим нравственным усилием.

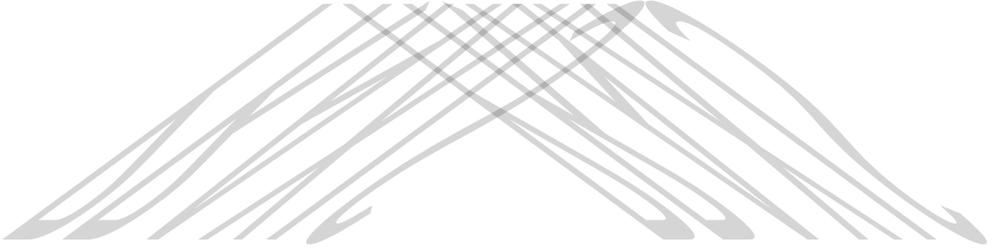
REFERENCES

- Abramov, N. (1971). Dialogue with A. Tarkovsky about Science Fiction on the Screen. *Screen 1970-1971* (pp. 162-165). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Banionis, D. (1989). Introduction to the Unknown. In M. A. Tarkovskaya (Ed.), *About Tarkovsky* (131-139). Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Berdyayev, N. A. (1994). *The Philosophy of the Free Spirit*. Moscow: Respublika Publ.
- Ern, V. F. (1991). *Essays*. Moscow: Pravda Publ. (In Russian)
- Karsavin, L. P. (1993). East, West and the Russian Idea. In *Works* (pp. 157-216). Moscow: Raritet Publ. (In Russian)
- Khomyakov, A. S. (1900). Regarding the Excerpts Found in the Papers of I. V. Kireevsky. In *Collected Works. Volume I* (pp. 263-284). Rus. Ed. Moscow: University Printing House Publ. (In Russian)
- Kireevsky, I. V. (1979). On the Necessity and Possibility of New Beginnings for Philosophy. *Aesthetics and Criticism* (pp. 293-332). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Kofyrin, N. (2022). 'Solaris' of our Conscience. Retrieved from <http://blog.nikolaykofyrin.ru/?p=590>. (In Russian)
- Lebedev, A. V. (1989). *Fragments of Early Greek Philosophers*. Moscow: Nauka Publ, 1989. (In Russian)

- Losev, A. F. (2014). Russian Philosophy. In E. A. Tahoe-Godi (Ed.), *Alexey Losev in the Era of the Russian Revolution: 1917-1919* (pp. 233-273). Moscow: Modest Kolerov Publ. (In Russian)
- Ouspensky, P. D. (1916). *Tertium Organum: The Key to the Mysteries of the World*. Petrograd: N. P. Taberio Publishing House. (In Russian)
- Salvestroni, S. (2012). *Andrei Tarkovsky's Films and Russian Spiritual Culture*. Moscow: Biblejsko-Bogoslovskij Institut Svyatogo Apostola Andreyana Publ. (In Russian)
- Solonitsyn, A. (2016). 'Andrey Rublev': The Life and Fate of a Masterpiece of Cinema. Retrieved from <https://pravoslavie.ru/96427.html>. (In Russian)
- Solovyov, V. S. (1990). Poetry of F. I. Tyutchev. *Poems. Aesthetics. Literary Criticism* (pp. 105-121). Moscow: Kniga Publ. (In Russian)
- Tarkovskaya, M. A. (2006). *Fragments of the Mirror*. Moscow: Vagrius Publ. (In Russian)
- Tarkovsky, A. (1994). *Andrey Tarkovsky: The Beginning ... and the Ways: (Memoirs, interviews, lectures, art.)*. Moscow: VGIK. (In Russian)
- Tarkovsky, A. A. (1967). Sculpting in Time. Retrieved from <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-3.html>. (In Russian)
- Tumanov, B. (2016). Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky's *Solaris*. Retrieved from <https://www.eupublishing.com/doi/10.3366/film.2016.0020>. (In Russian)
- Turovskaya, M. I. (1991). *Seven and a Half, or the Films of Andrei Tarkovsky*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Zanussi, K. (1991). Remembering Andrei Tarkovsky. In A. M. Sandler (Ed.), *The World and the Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 382-391). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)



PRAXIS



**НЕИСТОВСТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ:
О РОЛИ ЧУВСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ В ЭСТЕТИКЕ
А.Г. БАУМГАРТЕНА**

ЮЛИЯ МАГОМЕДОВА

Юлия Станиславовна Магомедова – аспирант, Института философии и права СО РАН, концертмейстер и преподаватель кафедры фортепианного искусства, Тюменский государственный институт культуры, Россия.
E-mail: Mag_ys@mail.ru

В статье рассматривается вопрос о роли и значении чувственного познания в «Эстетике» Александра Баумгартена. Приводятся исследовательские контексты, заданные этой темой. Так, допредикативное знание и нерационализуемые чувства послужили отправной точкой для исследований Б. Орлова, М. Эпштейна, Э. Диссанайк, Л. Ферри, Ж. Рансьера, Р. Шустермана. Также автор приводит критические аргументы к магистральной стратегии исследования, для которой характерен фокус внимания на чувственности как таковой. Делается вывод о том, что редукция эстетики к анализу различных способов взаимодействия с миром, ограничение эстетики одним модусом, в котором чувства приравниваются к ощущениям, не соответствует проекту Баумгартена. Автор предлагает рассмотреть эстетику Баумгартена в свете концептов М. Бахтина. Так, через *ответственность* как маяк счастливого эстетика, возможно раскрыть смысл эстетических упражнений, ценностей, требований к личности эстетика. Показано, что в понятие *величия* Баумгартеном включаются этические аспекты. Например, для величия души необходимы свободная

воля и чувственная уверенность (которая, в свою очередь, отличается от логической истины). Таким образом, автором найден диалог между дискурсом XVIII века и XX веком, показаны точки схождения смыслов и возможные пути их развития. Показано, что в эстетике Баумгартена детальная проработка чувственного познания направлена на то, чтобы избежать дуализма познания и жизни, найти ключи к ответственности, к бахтинскому миру мысли-поступка.

Ключевые слова: эстетика, этика, Баумгартен, ответственность, чувственное познание.

RAMPAGE AND RESPONSIBILITY. ON THE SIGNIFICANCE OF SENSUOUS COGNITION IN ALEXANDER BAUMGARTEN'S "AESTHETICS"

Julia Magomedova

Postgraduate student, Institute of Philosophy and Law, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Concertmaster and piano teacher, Tyumen State Institute of Culture, Russia.

E-mail: Mag_ys@mail.ru

The article deals with the question of the role and significance of sensuous cognition in Alexander Baumgarten's "Aesthetics". The research contexts set by this theme are given. Thus, pre-predicative knowledge and irrationalized feeling served as a starting point for the research of B. Orlov, M. Epstein, E. Dissanayk, L. Ferry, J. Ranciere, and R. Schusterman. The author also provides critical arguments to the mainline research strategy, which is characterized by a focus on sensuality as such. The conclusion is made that the reduction of aesthetics to the analysis of various ways of interacting with the world, limiting aesthetics to one modus in which feelings are equated with sensations, does not correspond to Baumgarten's project. The author proposes to consider Baumgarten's aesthetics in the light of M. Bakhtin's concepts. Thus, through responsibility as a beacon of the happy aesthete, it is possible to reveal the meaning of aesthetic exercises, values, requirements for the personality of the aesthete. It is shown that Baumgarten's concept of greatness includes ethical aspects. For example, free will and sensual certainty (which, in turn, differs from logical truth) are necessary for greatness of soul. Thus, the author has found a dialogue between the discourse of the eighteenth century and the twentieth century, showing the points of convergence of meanings and the possible ways of their development.

Key words: aesthetics, ethics, Baumgarten, responsibility, sense cognition.

В «Эстетике» А. Г. Баумгартена мы встречаем фразу, которая для нас сегодняшних звучит несколько странно: для того чтобы быть успешным эстетиком, нам требуется божественное вдохновение. (Baumgarten, 2021, 77) Здесь можно заметить оксюморон – сочетание прагматического концепта с религиозным. Однако такой фокус прочтения в то же время позволяет увидеть следы наших представлений об эстетике, контуры нашей сегодняшней оптики. Так, «экстаз», «неистовство», «душевный пыл» и пр. – тот язык описания, которым возможно ухватить особенности эстетического переживания, точку контакта смотрящего и объекта, тогда как дистанция, позволяющая исследовать объект, предполагает аполлоническую трезвость. Более привычна для нас методическая аккуратность Канта, выбор в пользу незаинтересованности, а не вовлеченности. Однако с возвращением Алетеофилуса в современной эстетике получили легитимность темы, которые как будто бы ждали своего часа, той фигуры, благодаря которой появилась бы возможность артикулировать их в публичном пространстве. Философский статус получают интуиция и нерационализуемые чувства, имеющие архаическую основу – те формы человеческого взаимодействия с миром, которые выходят за пределы научного знания.

Заметим, что в российской эстетике предпринимались попытки создания нового концептуального пространства, которое бы откликалось на многообразие практик и форм презентации современного искусства. На наш взгляд, в современных исследованиях резервировалось место для дорефлексивного, допредикативного знания, пусть и в нигилистической форме, в режиме отказа и отрицания. Так, Б. Орлову принадлежит идея «проективного» словаря по эстетике – попытка справиться с трендом протосовременности, вырваться за пределы «дурной бесконечности “пост-пост...”». (Orlov, 2015) Указывая на слабые стороны известных философско-гуманитарных методологий, маркированных автором как Классика и Постклассика, в качестве альтернативы он предлагает новую парадигму – Протоклассику или Протеизм (термин М. Эпштейна). Главное отличие этой парадигмы в ее направленности не в сторону прошлого, а в сторону будущего.

Соответственно, методологический инструментарий предполагает постоянный поиск, создание и вызревание концептов. Аполлонически-холодная систематика уступает место дионисийски-раскаленной ризоматике: предполагаемый «Энциклопедический словарь по современной эстетике» – не систематическое изложение каких-то новоизобретенных терминов, а ускользящий и открытый полилог вербальных смыслов. Почему не имеет смысл фиксировать какую-то эстетическую теорию? Автор проекта замечает, что именованная и конвенции оказываются асинхронными: то, о чем мы заранее «договорились» вчера, делая ставку на имеющееся, оказывается сегодня только «рыболовной сетью» (метафора Гулыги, использованная для характеристики философии Канта), в которую попадает улов лишь определенного размера. В Подорога за круглым столом в институте философии РАН, отвечая на вопрос о том, чем является современное искусство, ответил: «...это деятельность по исследованию невозможного», «чувство высвобождения, которое делает запрет/предел (норму, клише, чужой опыт, навыки и привычки) предметом преодоления и стирания». (as cited in Buckstein et al., 2016) Итак, несоразмерность современных художественных практик многим устоявшимся канонам и догмам эстетической теории мотивирует исследователей искать новые методологические ориентиры, расшатывать границы «художественного треугольника», ставить под сомнение «эстетическую идеологию субъекта» (Radeev, 2011).

И здесь уместно было бы говорить о делезианской онтологии поверхностей, об онтологии эпифеноменов, об актуальном и виртуальном, а затем указать на то, как Баумгартен вбрасывает в свою работу концепты, проследить их генеалогические линии и родословные. Однако мы не поддадимся такому искушению в данной работе. Можно предположить, что данная стратегия приведет нас к «безоценочной всеядности», к институционализму в духе А. Данто, который позволяет причислить к «миру искусства» любой продукт художественной индустрии, к той эстетической модели, в которой главными компонентами будут событие и чувственность (Mirbach, 2008, 173). Мы полагаем, что тренды современности, в которых принимается за основу концепт чувственности (Э. Диссанайк,

Л. Ферри, Ж. Рансьер), находят свою благотворную почву в эстетике Баумгартена. Именно на этой почве возможно было возвращать право эстетики быть не только рефлексией об искусстве, но и особой сферой познания чувственности.

Одним из примеров этой модели эстетики, направленной на проработку интенсивности чувственного существования, на наш взгляд, является проект сомаэстетики Р. Шустермана. Основная задача сомаэстетики формулируется философом как «культивирование развитой восприимчивости». В соответствии с обозначенной целью эстетически подкованным мы сможем назвать того человека, который способен отслеживать свои телесные реакции, позволяющие достичь «мысленной осознанности и психического равновесия» (Shusterman, 2012, 47). Шустерман полагает, что воспитание сомаэстетической чувствительности позволит нам стать более чуткими, повысит наши гедонистические способности, откроет больше возможностей для восприятия того, что мы называем «произведениями искусства» (Shusterman, 2012, 253). Представляется, что данный подход можно назвать апроприационистским или «присваивающим» (Smirnov, 2015). То есть, исследование чувственности Баумгартеном рассматривается Шустерманом в качестве отправной точки его собственного сомаэстетического проекта, который помогает разрешить актуальные для современности проблемы. Таким образом, фокус на мышлении «через посредство тела», согласно Шустерману, приведет нас к подлинной гуманности. Однако возникает вопрос: в качестве кого предстает человек, концентрирующий свое сознание, мышление на ощущениях? На наш взгляд, проект Шустермана можно назвать редуccionистским, поскольку от человека отсекается трансцендентное измерение. Здесь Шустерман полностью солидарен с Р. Рорти в том, что эпистемологический и метафизический фундаментализм регрессивен, безоснователен, тогда как «наш нелингвистический интеллект (как и весь остальной опыт) исторически и культурно обусловлен точно также, как размер и форма наших тел» (Shusterman, 2012, 86). Таким образом, на смену анализу художественных произведений, принципов и смысла творчества приходит аналитика наших соматических реакций, ощущений, способов

взаимодействия человека с окружающей средой, «длящегося настоящего» (Ustiugova, 2015, 282). Нам представляется важным указать на иные возможные стратегии реконструирования проблемы, решение которой предложил Баумгартен, детально исследуя область чувственного познания.

Как однажды Делез притупил «злость на Бергсона», опровергнув миф европейских интеллектуалов о его «плоской и бесплодной» метафизике (Diakov, 2012, 311), так и мы оставим за скобками пренебрежительное отношение научного сообщества к работам отечественных исследователей, в которых заметен жесткий идеологический каркас марксистского мировоззрения, и обратимся к комментариям В. Ф. Асмуса. Так, в его работе «Немецкая эстетика VIII века» можно встретить замечание о том, что такие понятия, как *интуиция* и *воображение* Кант развивает, следуя именно за Баумгартеном. Таким образом, Асмус подчеркивает, что термин «чувственное познание» имеет не одно измерение, где чувства приравниваются к ощущениям, а несколько: «чувственное познание» является аналогом «разума».

При этом в понятие «аналог разума» включены (Asmus, 1962, 9):

1. *ingenium sensitivum* (чувственная пронизательность, то есть способность узнавать сходство)
2. *acumen sensitivum* (острота чувств, то есть способность видеть различия)
3. *memoria sensitiva* (чувственная память)
4. *facultas fingendi* (способность воображения)
5. *judicium sensitivum* (чувственное суждение);
6. *expectatio casuum similium* (усмотрение сходных случаев)
7. *facultas characteristica sensitiva* (специфическая способность чувствования)

Если следовать принципу «отобъяснения» (*explain away*) (Mamardashvili, 2012), то есть попытаться терминологически ухватить причины такого нагруженного смыслами понятия «чувственное познание», то важно заметить власть двух противоположных мировоззренческих платформ, оказавших влияние на мысль Баумгартена – мистический пие-тизм и рационализм. Несмотря на то, что в этих течениях

чувственное познание считалось недостойным предметом исследования, Баумгартену удалось пройти между Сциллой и Харибдой, вывести интерес к чувственности на уровень философской рефлексии. Асмус подчеркивает этот момент, указывает на непоколебимость Баумгартена в исследовании чувственности. Он замечает, что несмотря на модные тенденции середины XVIII в. откеститься от «низшей логики», не придавать ей особого значения, а тем более философского статуса, Баумгартен проводит параллель между интеллектуальным и чувственным, исследует логику изящного мышления, логику фантазии. При этом Асмус критикует немецкое общество, к которому принадлежал Баумгартен за то, что искусство вынуждено было подчиняться морализирующей тенденции. Однако, несмотря на такую питательную среду, отец эстетики возражает «против всего господствующего узкоморалистического понимания задач искусства» (Asmus, 1962, 40). Баумгартен занят поисками специфической основы функционирования эстетических элементов, не привязывая к ним в качестве основания этику или религию. Надо сказать, что данная позиция вызывает у Асмуса негативную реакцию. Он опасается, что такая установка на независимость эстетики от смежных областей познания может привести к изоляции, «чреватой серьезными последствиями», к «формализму». И здесь мы предлагаем трансформировать критическое замечание Асмуса, выразить его с помощью иного словаря.

Так, мотив «изоляции», на наш взгляд, целесообразно услышать через концепт «ответственности» М. Бахтина. В работе «К философии поступка» мы встречаем интересный аргумент по поводу того, почему эстетика должна принять на себя функции этики, обладать способностью к формированию нравственных императивов (Bakhtin, 2003). Бахтин указывает на то, что специальное этическое долженствование, определенные содержательные нормы – это пустые оболочки, которые не работают постольку, поскольку они техничны. То есть, мы совершаем логическую ошибку, аналогичную той, которую заметил Юм, если пытаемся *говорить* об этических нормах, долженствование отождествлять с теоретическим содержанием: «Все попытки преодолеть дуализм познания

и жизни, мысли и единственной конкретной действительности изнутри теоретического познания совершенно безнадежны» (Bakhtin, 2003, 11). Именно поэтому этика как область исследования не может обеспечить нас теорией норм, моральных принципов. Что касается эстетики, то Бахтин мыслит ее по-баумгартеновски масштабно, вшивая в личность исследователя принцип «орнитологи летают».

Мы полагаем, что детальная проработка Баумгартеном чувственного познания направлена на то, чтобы избежать дуализма познания и жизни, найти ключи к «ответственности». Рассуждая о бытии, о личности эстетик, Баумгартен мыслит масштабно, выстраивая философскую систему, в которой этика и эстетика – это сестры-близнецы, рожденные от метафизики, включающей содержание таких разделов, как онтология, космология, психология и естественная теология. (Baumgarten, 2021) Однако это масштабное теоретическое знание ценно не само по себе или, как бы сказал Мамардашвили, не ради первого «К» (Декарт). В эстетику Баумгартена включены, как мы полагаем, все три «К» – Картезий, Кант и Кафка (Orlov, 2015). Об этом Баумгартен говорит уже в пролегоменах: эстетика направляет, ведет за руку человека, помогает раскрыть и осознать правила пользования нашими низшими способностями для того, чтобы «не уничтожить пользу дарованного Божеством таланта» (Baumgarten, 2021, 44). Задачей эстетика, по сути, является, как бы сказал Мамардашвили, «создание и способность воспроизводства ситуации, к которой можно применить термины морали». (Mamardashvili, 2004, 15)

Изначально Баумгартен планировал разделение и сочетание теоретического и практического разделов в своей работе. Из теоретической эстетики, которая должна была состоять из трех частей, – эвристика (об изобретении прекрасных мыслей), методология (об их сочетании) и семиотика (об их формах выражения), – опубликованная версия «Эстетики» содержит только фрагмент первой части, эвристики. И даже в этой части, которая в целом должна была касаться шести критериев чувственного познания – обилия (*ubertas*), величия (*magnitudo*), истины (*veritas*), света (*lux*), убеждения (*persuasio*), жизненной силы (*vita*), – обсуждаются только первые пять.

В отсутствующем разделе, как полагает Д. Мирбах, особое внимание уделялось бы этическому аспекту, связи чувственного познания и поступков (Mirbach, 2008/2009). Однако даже в написанных разделах достаточно подробно прописаны принципы, которые позволяют рассмотреть в эстетике Баумгартена свод правил, рекомендаций, позволяющий ей стать вратами в бахтинский мир мысли-поступка, мир ответственности. Скажем об этом подробнее.

Заметим, что многие концепты Баумгартена говорят нам о динамике, витализме. С одной стороны, мы видим четкую структуру текста, с другой – множество процессуальных глаголов – стремиться, рассуждать, обогащать, познавать, вдохновляться, исправлять, упражняться и пр. Алетеофилус отчетливо дает понять, что эстетикой стоит заниматься ради того, чтобы стать счастливым, успешным (*felix aestheticus*), а не только ради «теоретически отвлеченных продуктов» (Bakhtin, 2003, 15). Можно сказать, что цель эстетической техники – ответственный акт-поступок. Если же мы отсекаем трансцендентное измерение, рассматриваем как архаизм содержание параграфов, в которых говорится о неистовстве, духе божием, экстазе, то эстетика лишается своей главной цели – «избегать какого бы то ни было внутреннего нравственного рабства и в схватке с самим собой одерживать победу» (§ 414). Мы предлагаем сохранить эту энергию вертикали и реконструировать рецепты философа, поскольку, как для Бахтина, так и для Баумгартена, «эстетический разум есть момент практического разума» (Bakhtin, 2003, 21).

Во втором разделе, посвященном природной эстетике (*aesthetica naturalis*, §§ 28-46), Баумгартен говорит о «расположенности всей души к прекрасному размышлению», с которым и рождается счастливый эстетик (§ 28). И первым необходимым условием для счастья является «врожденное изящное и изысканное дарование» (§ 29). К нему относятся как низшие способности познания, так и высшие рациональные – интеллект и разум, которые должны быть соразмерны и согласованы (§ 38). Вторым условием для личности *felix aestheticus* является «прирожденный эстетический темперамент» (§ 44), под которым Баумгартен понимает волю следо-

вать «достойному и движущему познанию» (*cognitio digna et movens*). В следующем параграфе «в соответствии с порядком их достоинства» перечисляются предметы и ценности, к которым *felix aestheticus* должен стремиться, где наивысшей ценностью является «высшее познание... в виде почтенной добродетели». И здесь появляется новый концепт, который позволяет Баумгартену описать тот тип эстетического темперамента, который способен «вожделеть» добродетель, а именно – прирожденное величие сердца («сердце, рожденное для бессмертия» (§ 394)). Из контекста раздела и сносок можно понять, что здесь подразумевается этический смысл или, говоря языком Бахтина, готовность жить в режиме воля-поступок, «единственного действительного акта-поступка и автора его» (Bakhtin, 2003, 28).

Итак, в понятие *величия* (*magnitudo*) встроены этические аспекты. В разделе XXVI о величии души (*magnanimitas*) Баумгартен говорит о трех условиях, необходимых для того, чтобы достичь высшей формы эстетического величия (§ 414):

1. Внутренняя свобода от деспотизма необузданных желаний и страстей.
2. Волевой выбор.
3. Чувственная уверенность в божественном установлении «обильной системы величайших событий».

Даже если для души есть препятствия в виде «внешнего рабства» (случайные исторические, политические, социальные события), свобода нам всегда и непоколебимо гарантирована самой системой – «обильной системой величайших событий» (*copiosum maximorum eventuum systema*), самим божественным выбором установить лучший из всех возможных миров. Однако интересно, что данная пресуппозиция Лейбница для Баумгартена является не чисто логической, а чувственно окрашенной эстетической истиной, некой чувственной уверенностью (*certitudo sensitive*). Надо сказать, что сложная архитектура вариантов истины, которую выстраивает Баумгартен, заслуживает отдельного анализа. В духе современных психоаналитиков, он говорит о состояниях, в которых величие могло бы закрепиться, которые благодетельны для мышления, рассуждения. Так, душевное величие не может проявиться

у человека тревожного – статус *magnanimitas* всегда сопровождается статусом *tranquillitatis*.

Немецкая исследовательница и переводчик Дагмар Мирбах в этих параграфах о величии усматривает тесную связь эстетики с этикой. Она приводит отрывок из Этики, на который ссылается Баумгартен в § 416, который примечателен идеей о прямой пропорции: чем больше в человеке знания о ключевых аспектах добродетели, тем он ближе к свету, чем меньше – тем ближе к тьме. И здесь мы можем заметить, что элементы, необходимые для развития моральных качеств, будут пересекаться с теми, которые развиваются к Эстетике, а именно: обилие, величие, истина, ясность, достоверность, оживленность (*ubertas, gravitas, veritas, claritas, certitudinem, vitam*). Когда этот комплекс работает как система, тогда можно говорить о том, что человек находится в статусе света (*lucis*), под лучами морального света. Если же чего-то не хватает, тогда эстетик оказывается в царстве тьмы (*tenebrarum*).

Итак, для Баумгартена эстетик, как спортсмен или пианист, должен непрестанно упражняться, шлифовать множество навыков, проверять себя на прочность. Эстетик должен до мельчайших деталей проработать мир чувственного опыта, чтобы научиться искусству различения. Эстетик должен быть сейсмографом, реагирующим на нюансы, детали, смену фокуса и пр. Иначе говоря, от эстетика требуется ницшеанская воля к власти – постоянно практикуемый режим отталкивания от самого себя, потенциальная возможность превзойти самого себя. Мы полагаем, что масштаб той личности, фигуры эстетика, которую очерчивает Баумгартен, позволяет включить в проблемное поле российской эстетики множество новых и важных тем, требующих развития. На наш взгляд, звучащий таким образом голос нравственного императива позволит эстетике обеспечить важными гуманитарными технологиями наш турбулентный техногенный мир.

REFERENCES

- Asmus, V. F. (1962). *German Aesthetics of XVIII century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)
- 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)
- Bakhtin, M. M. (2003). *Collected Work* (1st ed., Vol. 1). Moscow: Yaziki slavyanskoi kultury. (In Russian)
- Bakstein I. M., Barabanov E. V., Bychkov V. V., Mankovskaya N. B., Petrovskaya E. V., Podoroga V. A., Krotov Ya. (2016). What is Art? *The Philosophy Journal*, 9(4), 18-47. (In Russian).
- Dyakov, A. V. (2012). *Gilles Deleuze: Philosopher of Difference*. St. Petersburg: Aleteya. (In Russian)
- Mamardashvili, M. K. (2012). *A Review of Contemporary European Philosophy*. St. Petersburg: Azbuka. (In Russian)
- Mamardashvili, M. K. (2004). *Consciousness and Civilization. Texts and Conversations*. Moscow: Logos Publ. (In Russian)
- Mirbach, D. (2008/2009). Magnitudo Aesthetica, Aesthetic Greatness Ethical Aspects of Alexander Gottlieb Baumgarten's Fragmentary Aesthetica (1750/58). *The Nordic Journal of Aesthetics*, 20(36), 102-128.
- Orlov, B. V. (2015). Metaphysical Paradigms and Sintagms of Contemporary Aesthetics: To a Project of Dictionary on Philosophy of Art. *Diskurs-Pi*, 3-4, 32-41. (In Russian)
- Radeev, A. E. (2011). Art Triangle and Ways of its Overcoming. *Pushkin Leningrad State University Journal*, 3, 179-186. (In Russian)
- Rorty, R. (2001). Historiography of Philosophy: Four Genres. In Dzhohadze N. D. (Ed.), *Neo-pragmatism of Rishard Rorty*. Rus. Ed. Moscow: URSS. (In Russian)
- Shusterman, R. (2012). *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*. New York: Cambridge University Press.
- Smirnov, N. P. (2015). *Metamorphoses of Meaning*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russian)
- Ustyugova, E. N. (2015). About "Historical" and "Ontological" Senses of the Correlation of Authenticity and Imitation. *Studia Culurae*, 26, 167-178. (In Russian)

МИР ВЕЩЕЙ И ИСКАЖЕНИЕ ФОРМ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРАКТИКАХ СОВРЕМЕННОСТИ

АНАСТАСИЯ НИКИФОРОВА

Анастасия Александровна Никифорова – кандидат философских наук, Российский государственный педагогический университет им. А.И.Герцена, Санкт-Петербург, Россия.

e-mail: zuru-s@yandex.ru

В статье рассматриваются вопросы эстетики повседневности. Современная культурная ситуация характеризуется активизацией процессов эстетизации всех форм жизни: ландшафта, быта, праздников, интерьера, рекламы, флористики, моды, общения – вся сфера деятельности человека, в том числе и экономическая, строится и оценивается по эстетическим принципам. Эти процессы особенно остры и актуальны в контексте жизни нашего города, обладающего своими традициями, особым эстетическим обликом, собственным стилем и духом, которые и позволяют называть его культурной столицей. Критическое отношение к вещам не только как к функциональным объектам, но и трансляторам определенных ценностей общества, которое их создало, позволяет выявить, с одной стороны – увлечение «эстетизацией», а с другой – повышенный интерес к искаженным формам эстетического. Постмодернизм в искусстве давно сбросил с пьедестала такие понятия как «гармония», «красота», «совершенство». Их место заняла когорта «обыденного», «безобразного», «пустого», «искаженного» и т. д. Однако этот процесс пошел и дальше: сегодня повседневная жизнь наполнена формами, лишенными гармонии. Искраженные образы людей в рекламе и комиксах, уродливые книжные иллюстрации и герои анимации, виртуальные чудовища и «милые монстры» стали обыденностью, на которую редко обращают внимание. При этом мир чудовищ всегда являлся неотъемлемой частью любой культуры: образы дэвов, джиннов, ёкаев и прочей нечисти сохранились не только

в устной традиции, но и в декоративно-прикладном искусстве, скульптуре, росписях, текстах. Однако в традиционной культуре их присутствие всегда носило обучающий, предостерегающий характер. Сегодня же использование образов чудовищ не связано ни с религиозным культом, ни с этическими нормами. Напротив, происходит неконтролируемое проникновение искаженных эстетических образов в игры, визуальный ряд виртуального пространства, в мир повседневности.

Ключевые слова: эстетическая форма, безобразное, постмодернизм, практическая эстетика, прикладная эстетика, повседневность, вещь

THE WORLD OF THINGS AND THE DISTORTION OF FORMS IN THE AESTHETIC PRACTICES OF MODERNITY

Anastasiia Nikiforova

PhD in Philosophy, Herzen State Pedagogical University of Russia, St.-Petersburg, Russia

e-mail: zuru-s@yandex.ru

The article discusses the issues of aesthetics of everyday life. The modern cultural situation is characterized by the activation of the processes of aestheticization of all forms of life: landscape, everyday life, holidays, interior, advertising, floristry, fashion, communication – the entire sphere of human activity, including economic, is built and evaluated according to aesthetic principles. These processes are especially acute and relevant in the context of the life of our city, which has its own traditions, a special aesthetic appearance, its own style and spirit, which allow us to call it the cultural capital. A critical attitude to things not only as functional objects, but also as translators of certain values of the society that created them, reveals, on the one hand, a fascination with “aestheticization”, and on the other, an increased interest in distorted forms of the aesthetic. Postmodernism in art has long thrown off the pedestal such concepts as “harmony”, “beauty”, “perfection”. Their place was taken by a cohort of “ordinary”, “ugly”, “empty”, “distorted”, etc. However, this process has gone further: today, everyday life is filled with forms devoid of harmony. Distorted images of people in advertising and comics, ugly book illustrations and animation characters, virtual monsters and “cute monsters” have become commonplace, which is rarely paid attention to. At the same time, the world of monsters has always been an integral part of any culture: images of devas, jinns, youkai and other evil spirits have been preserved not only in oral tradition, but also in decorative and applied art, sculpture, paintings, texts. However, in traditional culture, their presence has always been educational, cautionary in nature.

Today, the use of images of monsters is not connected with either a religious cult or ethical norms. On the contrary, there is an uncontrolled penetration of distorted aesthetic images into games, the visual series of virtual space, into the world of everyday life.

Keywords: aesthetic form, ugly, postmodernism, practical aesthetics, applied aesthetics, everyday life, thing

«Всеу свое время, и время всякой вещи под небом» (Еккл. 3:1)

«Философы любят вещи»

Система ценностей современного общества – излюбленный объект философского исследования. Она подвергается обсуждению, критике, систематизации, теоретическому осмыслению, чьи выводы ложатся в основу социальных проектов, педагогических программ, городской политики и т. д. Философия пытается быть полезной в своих умозаключениях и воплотить интеллектуальные наработки в реальности. Важнейшие вопросы философии «кто мы и для чего живем?» получают продолжение в попытке понять «где мы живем, каков мир вокруг нас?».

Типологии конструирования предметного мира посвящено немало исследований. Практика изучения мира вещей уходит корнями в античную эпоху. Средневековые мыслители, ученые нового времени, а также современные философы раз за разом обращаются в проблеме вещи, призывая каждый раз взглянуть на нее по-новому, увидеть ее то как феномен, то как сложную структуру или же симулякр. Но, независимо от вектора исследования, все авторы сходятся в том, что любые наблюдаемые «трансформации в материальной и духовной жизни общества, необходимость осмысления их результатов выдвигают [...] философскую проблематику вещи в разряд значимых и актуальных». (Каримова, 2010, 3) Только перечисление исследований, посвященных вещи, заняло бы не одну страницу. Интересно другое – почему проблема вещного мира так волнует философское сообщество.

Кажется убедительной позиция, что каждая культура формирует свой тип взаимоотношений с предметным миром, поскольку

вещь является отражением духовного мира общества на каждом этапе его существования. С одной стороны, вещь отражает представления своего создателя, с другой – человек, который её творит, вкладывает в неё миропонимание всего народа. Поэтому появление вещи обусловлено самой культурой, её потребностями, а отношение к вещи, во многом, определяет путь развития общества в целом. (Кагумова, 2010, 3)

Однако, заслуживает ли предметный мир столь глубинного философского анализа? Не является ли многомудрое рассуждение о типологии вещи, ее структуре, феноменологии, психологии, – лишь манипуляцией сознанием читателя? Если да, то какую цель она преследует и каковы истинные мотивы авторов данных теорий? Общепринятое определение гласит, что вещь – это «отдельный предмет материальной действительности», но что скрывается с за понятием «вещь» точки зрения философии?

Предметный мир повседневности не предполагает наличия в себе тайного смысла: он открыт, предельно ясен, функционален, ориентирован на удовлетворения нужд потребителя, модифицируется в зависимости от типа сообщества и уровня его цивилизационного развития. С позиции инженера, дизайнера, создающего конкретный объект или механизм, рассуждения о том, что «структурная динамика техники застывает на уровне вещей, в дифференциальной субъективности системы культуры, а та в свою очередь оказывает обратное действие и на уровне техники», как минимум, оторваны от жизни и даже смехотворны. (Baudrillard, 1999, 8) Вряд ли кому из специалистов-конструкторов захочется рассуждать о философских проблемах в контексте авиапромышленности или о проблеме трансцендентного относительно кухонной посуды или хирургических инструментов.

«Вещь как философия и эстетика вещи»

Чрезвычайное усложнение понимания вещи характерно для интеллектуальной традиции XX века. К этому времени многолетний опыт философствования в корне меняется: размышления об абстрактных идеях становятся не новацией, не прорывом к трансцендентному, а привычной, рутинной

обязанностью любого ученого. Абстрактные науки развиваются с огромной скоростью, вводя в научную практику сотни новых понятий, не имеющих аналогов в предметном мире. Новые открытия в области естественных и гуманитарных наук приводят к развитию и новых философских школ и учений. И в этом море абстрактных понятий, новых теорий и взаимопроверяющих позиций вещь остается единственно реальным объектом исследования. Вещь, помимо основного своего предназначения, практической цели своего рождения, вдруг становится материальной формой философствования, овеянной идеей, которую можно взять в руки, рассмотреть со всех сторон, почувствовать ее вес, ощутить фактуру. Это ли не сбывшаяся мечта любого философа – наяву столкнуться с тем, что считали невидимым, неслышимым, живущим «само в себе».

Вещи создаются дизайнерами, промышленниками, ремесленниками, художниками. Их формы бесчисленны, однако они – средоточие смысла самих предметов, материализованная сущность, цель и предназначение. Художественные образы в искусстве создают профессионалы и все рассуждения о художественных образах отданы философии искусства. А вот с эстетикой повседневности все не так однозначно. Художественное конструирование промышленно производимых товаров – качественный дизайн, – конечно, существует, но не занимает доминирующего положения в массовой культуре. Можно сколь угодно долго говорить о необходимости гармонизации окружающей среды, эстетике вещей, базовых принципах дизайна, его школах и направлениях, но реальным формированием предметного ряда повседневности заняты зачастую такие производители (в самом широком смысле этого слова), которые создают предметы и образы по собственному разумению, зачастую далеким не только от эстетического идеала, но от простейших правил построения композиции, эргономики и даже основ логики. В итоге – именно эту стихийно созданную среду мы и вынуждены изучать.

В этом контексте давать комплексную оценку современным эстетическим практикам – дело неблагодарное. Анализировать историческое наследие намного проще: оно уже

состоялось, информация о нем ограничена, материальные предметы и лучшие эстетические образцы сохранились в относительно небольшом количестве по сравнению с современным необъятным морем вещей и произведений искусства. Сегодня же слишком велико разнообразие художественных и декоративно-прикладных направлений, дизайнерских школ, степень их развитости, разобщенности, идеологической наполненности. Слишком раздроблено общественное отношение к культурным феноменам и визуальным образам. С одной стороны, современная эстетическая практика черпает вдохновение из традиций, с другой – наполняет их новыми смыслами и интерпретациями. Каждый автор и производитель может создать собственное направление не только в искусстве, но и в прикладной деятельности, а критическое осмысление классических эстетических категорий в контексте современной культуры неизбежно приводит к множественности трактовок и появлению новых концепций.

Эстетика как наука фиксирует, с одной стороны, – всплеск общественного интереса к «эстетическому» – воспитанию, развитию, медицине, спорту, эстетизации еды, тела, – всему визуальному тексту культуры. С другой стороны, она же констатирует провал в понимании фундаментальных категорий – красоты, гармонии, трагического и т. д., их трансформацию в нечто обыденное и прикладное. В культуре потребления все, что можно оценить, купить, инвестировать, продать, посчитать – ценится и обладает ценностью. Таково одно из убеждений современного рынка не только искусства, но и любых других эстетических практик. Под эстетической практикой здесь понимается создание материальных, интеллектуальных объектов и событий культуры, само существование которых отвечает эстетическим потребностям и запросам общества, поскольку практическая эстетика – это область знания и деятельности, направленная на формирование гармоничной предметной среды.

«Искаженная форма»

Гармоничная предметная среда, идеальное общественное пространство, умный город, система хранения вещей, органайзеры – идеи улучшения и оптимизации жизненного мира

человека лежат на поверхности. Стремление к упорядочению внешней среды мы наблюдаем на примере планировки городов, конструированию одежды, изменению форм посуды, мебели, техники и т. д. Кому бы не хотелось жить в красиво и комфортно спроектированном городе, пользоваться эргономичной мебелью, функциональной и модной одеждой, предметами и гаджетами с интуитивно понятным интерфейсом. Однако качественное преобразование окружающего мира не ограничивается только удовлетворением бытовых потребностей.

Революционные изменения в области средств коммуникации в XX веке породили новый тип культуры, важнейшим свойством которой большинством исследователей признана визуальность. Визуальный переворот, который произошел в конце шестидесятих годов, коснулся самой природы восприятия. В своей работе «Галактика Гутенберга» (1962) Маршалл Маклюэн отмечал, что на смену линейного способа мышления, преобладавшего ранее, к концу шестидесятих годов XX века пришло более глобальное восприятие – гиперцепция – через образы телевидения и другие электронные средства. Началась эра ориентированной на зрительный образ (image-oriented) цивилизации. (Ivanova, 2012, 156)

На этом фоне аналитика европейских эстетических практик последних более чем 50 лет отмечает повышенный интерес к таким категориям как «отвратительное», «чудовищное», «кошмарное», «уродливое», «демоническое», «конфликтное», – всему, что не только притягивает внимание чисто зрительно, но и вызывает сильные эмоции, чувства, действия. В сфере изобразительного искусства можно упомянуть таких авторов как Виллем Кунг, Жауме Пленса, Здзислав Бексиньский и другие. Хайнс Р. Гигер, чьи художественные образы легли в основу цикла фильмов «Чужой», по отзывам критиков, вообще открывает миру новую форму сексуальности в образе иных паразитических форм жизни и их гибридов. Авторы литературных произведений обращаются к образам фобий, шизофрений, снов, смешивая прекрасное со страшным, идеи возвышенные облекая в форму извращенного (Yu, 2022). В 2011 году в Гамбурге проходили соревнования за Кубок Мира по уродливому танцу (Ugly Dance World Cup). Песни с использованием

ненормативной лексики давно уже перестали быть «блатными» и рассчитаны на широкую аудиторию.

Меняется сущность самого феномена искусства и его места в культуре, оно значительно шире входит в жизнь и сознание современного общества, но при этом отчасти утрачивает свою самостоятельность, самодостаточность и статус «изящных искусств». (Voronova, 2018, с. 91)

В России всплеск визуализации культурных форм и их масштабное развитие появились в 90-х годах. Это было необычно, свежо, революционно – и поэтому востребовано. Но вслед за волной визуальной культуры пришла и волна повышенного интереса к без-образному и искаженному. Проявлялось это, как и сейчас, на всех уровнях культуры: от обыденного, до элитарного. К примеру, плакатами с монстрами были обклеены кабины водителей автобусов, видеосалоны предлагали фильмы ужасов. В мире искусства также происходили непривычные трансформации: традиционные искусства не остались в стороне, тенденции «обновления искусства» захватили театральные постановки, книги, живопись, скульптуру, инсталляции и пр. (Pogudina, 2019)

Но мир искаженных форм культивируется сегодня не только искусством, но и другими практиками, более близкими к повседневности и создающими визуальные образы – компьютерными играми, анимацией, комиксами, дизайном одежды, книжными иллюстрациями. Идет массовое распространение в «виртуальной реальности суррогатных «экранных» эстетических идеалов, искажающих представления о художественном процессе и деструктивно влияющих на массовое сознание», (Voronova, 2018, 92) Искаженное проявляет себя не только в форме, но в содержании, в интерпретации классических сюжетов, в переворачивании смыслов и навязывании автором своего видения как новаторского и поэтому допустимого.

Под видом искаженной красоты в сферу нашего внимания проникают страшное и демоническое. При этом они настолько часто появляются в нашей жизни, что становятся

ся обыденным, простым, каждодневным, ожидаемым. Дети не боятся игрушечных и компьютерных монстров, чудовища в кино – веселят. Искажения пропорций человеческого тела, эстетизация различных уродств и неполноценностей наблюдаются в книжной графике, кино, детской анимации, рекламе, использовании человеческого тела в качестве элемента в модных шоу и т. д. (Sholomova, 2010) По убеждению многих дизайнеров одежды, безобразное тоже может быть модным и мода сегодня – это показатель статуса, а не вкуса. Эмоции, воплощенные в одежде и аксессуарах, недолговечны, мода переменчива, она не стремится к идеалу красоты и не создает гармоничный образ: одежда скрывает красоту тела, ломает пропорции, делает человека похожим на какое-то иное существо. (Kalmykov, Petushkova, 2017)

Неужели в качестве эмоциональной пищи, усладения взора, гармонии форм люди все больше выбирают больное, сломанное, деформированное? Или здесь мы наблюдаем перенос внутренних тревог, депрессий, шизофрений, переживаний, потребностей посредством визуализации – в реальный мир?

Можно было бы возразить, что интерес к низменному, ужасному, искаженному был всегда – ярмарочные представления, шутки, демонические маски и маскарады существовали в разные эпохи и были своеобразным противовесом возвышенной религиозной культуре. Да, искаженные формы всегда присутствовали в культуре, но, как правило, отсылали к миру демонов, служили иллюстрациями к эпическим схваткам дэвов и асуров, описывали поведение духов природы, титанических сил, опасных и неподвластных воле человека. К ужасному обращались такие художники как Питер Брейгель и Питер Пауль Рубенс, Микеланджело Буонаротти, Гюстав Доре и прочие, иллюстрируя события мира духов и судьбу погибших душ. В этом случае искаженные эстетические формы всегда были наполнены моральным смыслом, обучали, показывали, предостерегали. Но антиподом чего выступает мир искаженной эстетики сейчас? Традиционная религиозная культура слишком слаба, светское «высокое» искусство разрознено и событийно, массовая культура сама поглощена игрой в монстров.

Деформации, гротески, пугающее – преподносятся как новая форма прекрасного, новая форма эстетического. Традиционная же роль искусства, связанная с работой эстетических чувств, зрительным восприятием, игрой форм и цвета, пропорциями, угадыванием смысла, радостью узнавания сюжетов и смыслов (трагических, ироничных, вдумчивых и повседневных), которые воплощены в конкретные образы, – либо утрачивается, либо игнорируется сознательно или бессознательно. Мы, как зрители, сначала пугаемся незнакомого, потом со временем привыкаем и воспринимаем его как обыденную мерзость, уже не вызывающую особых эмоций. Так ужасное входит в нашу жизнь и остается в ней.

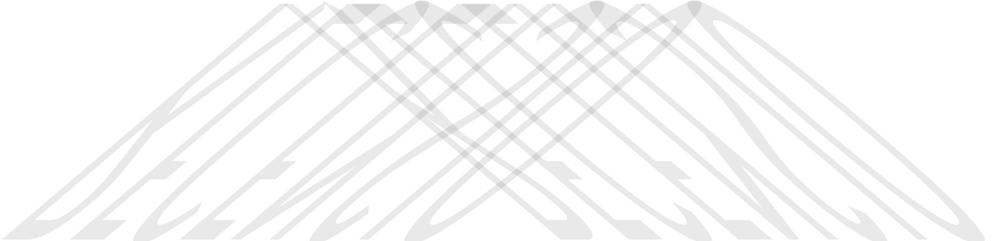
Конечно, не все так однозначно. Отдельные художники вполне осознанно используют гротескные образы в своих социальных инсталляциях и работах, как, например, Чен Венлинг (Китай). Существует так называемый треш-арт, создающий вполне оптимистические образы из мусора и испорченных вещей. При этом на предметно-бытовом уровне по-прежнему людей радуют красивые вещи, гармоничный дизайн, качественно спроектированный ландшафт, яркие узоры и оригинально составленные букеты.

Представляется, что мы имеем дело с общим искажением не только культурных представлений о красоте и гармонии, но и искажением их ощущения, чувства, самих потребностей личности в гармонии и соразмерности. И если этого нет в самом человеке – то гармонии неоткуда взяться и в том мире, который он создает по своему образу и подобию – в культуре и искусстве. Значительная часть популярных людей искусства – художников, скульпторов, шоу-менов, певцов – идут именно этим путем. И то, что их произведения считаются прогрессивными, востребованными, высоко оплачиваются, – не более, чем симптом. Пытаться «лечить» симптомы – запрещать выставки, игнорировать современную скульптуру, музыку, тексты, – скорее вредно, чем полезно. Важнее понимать их смысл и значение.

REFERENCES

- Baudrillard, J. (1999). *The System of Objects (2nd ed.)* (S. Zenkin, Trans.). Moscow: Rudomino. (In Russian)
- Ivanova, I.Y. (2012). Modern Grotesque and the Poetics of the Absurd in the Conditions of Hyperception. *Scientific Notes of the Russian State Social University*, 10 (110), 156-158. (In Russian)
- Kalmykov, N.A., Petushkova, G.I. (2017). Aesthetics of the Ugly as an Actual Trend in the Art and Fashion of Modernity. In *Science in the Modern Information society: Proceedings of the XII International Scientific and Practical Conference of the 1st Kosygin Russian State University* (Vol. 1) (7-10). North Charleston, USA: CreateSpace. (In Russian)
- Karymova, S.M. (2010). *Features of Being a Thing in Traditional Culture*. [PhD Dissertation, State University]. Barnaul. (In Russian)
- Pogudina, T.V. (2019). Ugly as an Art Object. *Proceedings of Tula State University. Humanities*, 1, 94-103. (In Russian)
- Sholomova, T.V. (2010). Physical Inferiority as a Moral and Aesthetic Problem in Contemporary Art. *Kazan Science*, 8, 397-400. (In Russian)
- Voronova, N.I. (2018). The Impact of Digital Technologies on Art: Cooperation and Confrontation. In R. V. Ershova (Ed.), *Digital Society as a Cultural and Historical Context of Human Development* (90-95). Kolomna: Gosudarstvennyj social'no-gumanitarnyj universitet Publ. (In Russian)
- Yu, L. (2022). *Aesthetics of the Ugly in Postmodernism (V. Sorokin's novels "Blue Fat" and Mo Yan's "The Land of Wine")*. *Litera*, 11, 26-33. (In Russian)

RECENSIO



РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ САВЧУК В.В. ЗАБОР КАК РАВНОВЕСИЕ СИЛ.

СПб.: Издательство «Академия исследования культуры», 2021. – 259 с.

ЛЮБОВЬ ЯКОВЛЕВА

Любовь Юрьевна Яковлева – кандидат философских наук, преподаватель, Национальный исследовательский университет ИТМО, Россия.

E-Mail: jakovleva.ljubov@yandex.ru

Статья представляет собой рецензию на монографию петербургского философа Валерия Савчука. Забор как равновесие сил (СПб.: Изд-во «Академия исследования культуры», 2021. – 259 с.). Цель рецензии – представить актуальные проблемы теории художественной культуры и эстетики в России. Монография Савчука избирает забор в качестве предмета для философской рефлексии; раскрывает потенциал данного культурного феномена; анализирует произведения искусства и их осмысление оград и заборов. Рецензия предлагает обзор книги, анализ методов и интерпретацию отдельных проблем монографии. Текст рецензии освещает вопросы топологической рефлексии, поясняет связь подхода с художественными практиками наблюдения пространства; раскрывает проблему истока, истории пространственных форм; подчеркивает значимость центрального концепта монографии – концепта «силы». Автор рецензии выстраивает диалог между текстом В. Савчука и позициями современных европейских философов (Ж.Делеза, Д.Кампера, М. Мерло-Понти); намечает горизонт вопросов и подчеркивает особо важные актуальные вопросы для рефлексии городского пространства и пространства жизни в целом. Особое внимание уделяется связи с предшествующими исследованиями

В. Савчука – с новой архаикой, топологической рефлексией, визуальной экологией.

Ключевые слова: топологическая рефлексия, равновесие сил, телесность, визуальная экология, чистота, насилие, художественная рефлексия.

REVIEW OF THE MONOGRAPH BY THE SAVCHUK V.V. FENCE AS A BALANCE OF POWER.

St. Petersburg: Publishing House "Academy of Cultural Research",

2021. – 259 p.

Liubov Iakovleva

PhD in Philosophy, Associate Professor, National Research University ITMO, Russia.

E-Mail: jakovleva.ljubov@yandex.ru

The article is a review of the monograph by the St. Petersburg philosopher Valery Savchuk. Fence as a balance of power (St. Petersburg: Publishing House "Academy of Cultural Research", 2021. – 259 p.). The purpose of the review is to present the actual problems of the theory of artistic culture and aesthetics in Russia. Savchuk's monograph chooses a fence as a subject for philosophical reflection; reveals the potential of this cultural phenomenon; analyzes works of art and their understanding of fences. The review offers an overview of the book, an analysis of the methods and interpretation of certain problems of the monograph. The text of the review highlights the issues of topological reflection explains the connection of the approach with the artistic practices of observing space; reveals the problem of the origin, the history of spatial forms; emphasizes the importance of the central concept of the monograph – the concept of "force". The author of the review builds a dialogue between the text of V. Savchuk and the positions of modern European philosophers (J. Deleuze, D. Camper, M. Merleau-Ponty); raises a number of questions and emphasizes particularly important topical issues for the reflection of urban space and the space of life in general. Particular attention is paid to the connection with the previous studies of V. Savchuk – with the new archaic, topological reflection, visual ecology.

Keywords: topological reflection, balance of power, corporeality, visual ecology, purity, violence, artistic reflection/

«Забор – один из перформативов» (Savchuk, 2022, 145) – утверждает Валерий Савчук. В не меньшей степени книга о заборах – перформатив. Текст, направляя наш взгляд, предлагает прищуриться, забраться на – или под забор, перелезть через него, посмотреть сквозь его ограду, а если такой возможности нет, то подсмотреть, нет ли где-то поблизости уже проделанного отверстия. Книга о заборах – такой диковинный оптический прибор, который задействует не только зрение, но и положение тела, размеренность шага, поверхность кожи. С этого и начинается Валерий Савчук свою одиссею по заборам, то есть с того, как пользоваться таким прибором. Руководство пользователя получило название “топологическая рефлексия”, которая в отличие от ее классической предшественницы спешит в гущу событий и избегает чистых незамутненных словно зеркальные поверхности объектов. Когда рейсы на полеты воспаряющего над миром созерцания отменены, наблюдение выстраивает пешеходные маршруты вблизи самой опасности, меряется с ним силами в поисках равновесия. В прояснении существа заборов и границ мы одновременно схватываем пространственные, временные, телесные условия возможности наблюдения. Топологическая рефлексия тем самым принимает во внимание расположение мышления, контекст вопрошания, его укорененность в телесном измерении и принадлежность к неповторимому хронотопу собственной эпохи. Мыслить топосом и из топоса означает уметь видеть и говорить о вещах, от которых мурашки бегут по коже, продолжением которой, возможно, является мир.

Освоив инструкции, читатель, прежде чем начать репортаж с места событий, должен взглянуть на истоки занимающего его предмета и обнаружить первый забор уже в раю. В части «Забор в истоках культуры» мы найдем немало предшественников, с которыми забор обнаруживает ряд семейных сходств – стена, «межевой камень, вкопанный столб, метка и знак границы своего и чужого». (Savchuk, 2022, 63) Здесь же нам предоставится возможность понаблюдать за «современниками» и ближайшими «родственниками» заборов – оградами садов и колючими проволоками. Автор, не ограничиваясь экскурсами в историю, приглашает читателя к сочувствию, соучастию, воспоминанию всех виденных оград, решеток,

проволок и к возможности смены аспекта, нашей реакции, взгляда на границы и барьеры нашей памяти. Затем мы погрузимся в этимологические раскопки значений и найдем среди ископаемых итальянские и греческие ограды («sbarramento, argine, recinzione...; herkos...») (Savchuk, 2022, 30-31), латинское *barra* для барьеров и славянское «братъ» – нижний слой русского забора. В подобных раскопках, попытках прислушаться к забытым истокам, лежащим вдоль дорог и оград, можно усмотреть, как проявляет себя архаическое обустройство пространства. Так, вслед за автором мы обращаемся к перворазличителям пространственных смыслов забора: как и стена забор – одна из «практик обустройства границы» (Savchuk, 2022, 62), которая помогает человеку издавна делить пространство на свое – внутреннее, безопасное, близкое, защищенное и чужое – внешнее, опасное, чуждое. Тематизация длительности архаического вернет нас к другому проекту Валерия Савчука – «Кровь и культура». Особенно важным нам представляется понимание этого «возвращения», поскольку «культивирование архаических элементов сознания – это открытие нового или рекультивация старого, засыпанного толстым слоем технократических иллюзий...». (Savchuk, 2019, 22) Упомянутое выше противопоставление на чуждое и свое – не формальное разделение на оппозиции, но активное освоение пространства, то есть стремление, движение ограждать, сделать пространство своим в ответ на движение, идущее извне и угрожающее нашему присутствию здесь, в этом конкретном месте. Мы видим, как в проблематизации обустройства границы выходит на первый план важнейший для всей книги концепт, вынесенный в название, а именно: концепт силы. Границы, ограды, заборы – не статичные объекты, но формы «культурного усилия», пространственные жесты, сформированные различными линиями движения, столкновения сил как внешних, так и внутренних, сил пространств степи и пространств дома. В этом внимании к противоборству, к силе, к поиску временного равновесия мысль Валерия Савчука сближается с представлением о силе Ж.Делеза, на которого ссылается сам автор заборов: «Отношение силы к силе называется “волей”». (Savchuk, 2022, 62)

Валерий Савчук обращает внимание на то, что отсутствие внешней опасности не приводит к исчезновению ограждений, но меняет вектор их действий. Защитная функция сменяется репрессивной, стены и ограды становятся инструментом по производству внутреннего чужого, движение и силу которого необходимо сдерживать и подавлять. Наряду с метаморфозами отношений свой-чужой проступает своеобразие топоса забора, его трансгрессивный характер, описанный при помощи образа мембраны, поскольку забор вбирает себя как пропускную способность ворот, так и защитную функцию стен: «...Основная функция стен города – не столько отражать набеги, как представляется, сколько соблазнять, привлекать и пропускать через свои ворота людей, потоки товаров, продуктов». (Savchuk, 2022, 59)

Вслед за наблюдением за мембранностью заборов следует сделать еще один шаг в нашем движении «назад-к-самим заборами»: к оградкам невидимым и воплощающимся в различных зримых и незримых формах. Для этого нам необходимо настроить оптический прибор так, что наши привычные заборы начинают соседствовать с невидимыми оградками и преградами: с сакральными местами, пространствами ритуалов или табу, “моральными императивами и этические нормы”. (Savchuk, 2022, 28) В дальнейшем читатель обнаружит, что укрепленные ограды в различных местах европейской культуры померкнут, потускнеют, станут прозрачными, что породит обратное движение-усилие, возведение невидимых и еще более непроходимых заборов, чем неприступные крепости средневековых городов. Так мы замечаем, как незримое затрагивает нас своими гранями, неотступно следуя за прокладываемыми нами маршрутами и окружая, пронизывая любую постройку и ограждение, сколь бы массивными и непроходимыми нам они ни казались. Данное переплетение видимого и невидимого, равноисходность незримых границ и зримых, укоренено, возможно, в потенции самого тела человека, несводимого лишь к своим физически наблюдаемым очертаниям. Вслед за Мерло-Понти мы готовы утверждать о том, что слой незримого принадлежит телу и его способности “провести в данном мире границы, наметить направления, установить силовые линии,

обустроить перспективы”. (Merleau-Ponty, 1999, 154) Именно благодаря способности движения тела по намеченным им самим незримым траекториям, мы можем наблюдать тесное переплетение видимых и невидимых границ.

В третьей части монографии с целью получить более четкое разрешение образа забора Валерий Савчук предлагает воспользоваться ресурсами дисциплины “визуальная экология”. В свете визуальной экологии забор становится проблемой в смысле насилия и загрязнения, которым подвергается не только природная среда, но и среда нашего восприятия, визуального поля и жизненного пространства в целом. Здесь же ставятся вопросы, к которым автор вернется в конце книги: «мы не можем обойтись без выработки критериев загрязнения визуальной среды и определения понятия нормы, опирающегося на единую шкалу оценки. Могут ли они быть найдены?» (Savchuk, 2022, 117)

Вместе с тем, постановка вопроса о методе исследования и поиск границ дисциплины не исключают парадоксальных или двойственных феноменов визуальной культуры. Так, первое открытие, которое предстоит сделать читателю, заключается в том, что чистые геометрические формы в городской среде могут быть источником визуального загрязнения. Загрязнение чистой геометрией дает о себе знать в непосредственном жизненном опыте – однообразные прямолинейные здания, газоны, улицы заявляют первыми симптомами интоксикации организма – скукой, депрессией, апатией, склонностью к частым заболеваниям. Наряду с загрязнением чистотой автор выделяет одновременное сочетание дефицита и переизбытка визуальности в современной культуре. Как подчеркивает теоретик визуальной экологии Колесникова Д. А.: «Избыток влечет к двум противоположным следствиям. Во-первых, к перенасыщению, а, следовательно, к угнетению зрительного восприятия...Во-вторых, избыточность восприятия вызывает привыкание, а привыкание ведет к зависимости, к визуальной булимии...». (Kolesnikova, 2017, 78) В этом отношении, монолитные заборы, многоквартирные жилые комплексы становятся следствием дефицита чувственности, примером эстетического безразличия на фоне изобилия визуальной информации.

Следующий фактор загрязнения визуальной среды, который автор не оставляет без внимания – высота построек. Высота испокон веков выполняла символическую функцию манифестации власти, вызывающей чувство возвышенного. Последнее, доведенное до собственного предела в мегаломанских постройках тоталитарных государств, должно было осуществлять высшую форму визуального насилия, угнетающего волю отдельного индивида. И, действительно, не только прямолинейность и монотонность, унаследованная от модернизма угнетает взгляд и тело, но и гигантские монолитные заборы, которыми усеяны просторы всей современной России. Однако, если загрязнение высотой на визуальном уровне тотчас прочитывается как жест властного управления пространством, то эстетизация чистой геометрии в ее связи с властью требует дальнейшего пояснения. Валерий Савчук выстраивает в один ряд такие «насильственные» пространственные формы как «римские форумы, строгую симметрию древних городов инков, и Тайный город Пекина, и проекты Альберта Шпеера, и сталинскую архитектуру...». (Savchuk, 2022, 90) Все перечисленные постройки объединяет загрязнение жилого пространства, источником которого выступает непомерное притязание на власть. В данном контексте, с нашей точки зрения, остаются открытыми следующие вопросы: почему именно геометрическая чистота, столь противоестественная, становится основной формой освоения пространства? Почему вновь и вновь на разных этапах истории мы выстраиваем столь чуждые телу формы? И как нам стоит определять для себя саму жизнь, которую мы привыкли мыслить как то, что нерегулярно, непрямолинейно и полно сбоев?

Тем не менее, несмотря на наличие нерешенных вопросов, парадоксов и двойственных культурных феноменов, визуальная экология, поможет нам вступить на более надежную почву, преодолеть свое шаткое положение и наметить траектории сопротивления той или иной форме пространственного насилия: от геометрии и высоты до пуленепробиваемой прозрачности визуальных преград. В том числе визуальная экология позволяет выработать практики обращения с чуждыми формами визуальности и находить “ресурсы” в природных

объектах и постоянном возвращении культуры к нерегулярным пространственным формам.

Следующие разделы монографии “Художественная рефлексия” и “Забороустройство России” можно рассматривать, продолжая ницшеанско-делезианское противопоставление, в свете отношений сил активных и реактивных. Если художественные формы восприятия заборов, акции забороустройства будут выступать формами активными, формами пересборки заборов, превращения их в живой жест мысли, взгляда и тела, то российское забороустройство станет ярким примером реактивных сил, сил, исполненных страха и желания самоутверждения.

В следовании за интерпретацией художественных проектов Валерия Савчука читатель вновь меняет настройки оптического прибора и теперь ему предстоит освоить техники активного наблюдения за заборами и возможностями, которые скрывает в себе рефлексия забора как искусства. Понимание близости между наблюдением Валерия Савчука и наблюдением художников за заборами особенно значимо, так как “Как и конструкция взгляда художника, конструкция мысли философа меняется под воздействием восприятия и неприятия мира, его способа проживания и вида на жительство”. (Savchuk, 2012, 184) В этом отношении, можно предположить, что философский и художественный способ видения близки друг другу в особом чувстве пространства и времени: они стремятся к цельности видения исходя из конкретного места и “непосредственно реагируя на раздражающую их ситуацию...”. (Savchuk, 2022, 61) Соответственно, близость, которую мы можем заметить между топологической рефлексией и художественной, продиктована особым общим чувством пространства и времени. Говоря о непосредственной реакции, речь идет о возможности схватывания целого исходя из конкретности локуса, из конкретности ситуации, той среды и тех опасностей, которые эту реакцию инициируют. Тем не менее – это не некое быстрое реагирование, которыми пронизаны всевозможные цифровые, так и нецифровые технические устройства. Последние, исходя из задач невысказанных скоростей, напротив, выбрасывают человека из его места, лишают его вообще каких-либо земных определенностей,

расщепляя его действия и не давая никакой надежды на схватывание целого. Подобная скорость проистекает из метафоры, которая управляет изначально самим классическим дискурсом, а именно: метафоры полета. Так, картезианское *cogito* в своем полете позволяет взгляду преодолеть тягу тела и тяжесть окружающих вещей, уступая в дальнейшем скоростям кантовского мышления и гегелевского духа. В «Логике смысла» Делез, указывая на данную параллель между движением мысли и образом полета, переосмысляет вопрос Ницше “Что значит ориентироваться в мышлении?” и подчеркивает: «... у нее [у мысли], есть география еще до того, как появится история». (Deleuze, 2011, 169) Топологическая рефлексия оказывается вновь созвучной географии делезианской мысли, преодолевающей глубину и высоту мышления и располагающего его на поверхности. Отсюда мы возвращаемся к условию видения заборов – мы замечаем их не столько глазом, сколько реагируем поверхностью кожи. При этом поверхность кожи не может быть закреплена исключительно за телом воспринимающего субъекта, о чем свидетельствует описанная выше метафора забора – мембрана, восходящая к латинскому *membrana* – то есть кожаца. Постоянное переплетение между мембранной поверхностью ограды и поверхностью нашего тела помещает нас как зрителей внутрь обживаемого, воспринимаемого и проходимого пространства.

Такова позиция “мышления телом” – концепта “*Körper Denken*” немецкого философа Дитмара Кампера, идеи которого Валерий Савчук рассматривает в монографии “Топологическая рефлексия”. Мышление тела (Мышление телом и мышление самого тела) выводит на сцену переосмысление промежуточного пространства телесности, заявляющей о себе в сломах, сбоях, остановках, в художественном жесте, в непроницаемости, невыговариваемости. И, если, как подчеркивает Кампер в одном из своих текстов, дух набирает скорость благодаря полету своего космического корабля, то тело – стоп кран в этом полете, в этом путешествии. (Kamper, 2010, 47) “Стоп-кран” действительно удачная метафора как для самих заборов, так и для мыслящей их мысли, поскольку заборы и ограды как способы освоения пространства становятся проявлением

нашей телесности в жесте ограждения, освоения, присвоения, отражения и останавливают траектории нашего перемещения, не давая полностью развоплотиться в безграничном движении. И, как мы уже подчеркивали, рост преград незримых показывают необходимость остановки, которая принадлежит самой телесности, не поддающейся скорости цифровой обработки. Поэтому, возможно, топологическая рефлексия не начинается с дверей, окон или открытых общественных пространств, площадей, но именно с того, когда нечто начинает работать как “стоп-кран”. Вместе с тем, топологическая рефлексия сама “видит” замедленным взглядом, когда начинает направлять наше внимание к деталям оград, к проволокам на заборах, к проделанным отверстиям в стенах, наблюдать за тем, как нашему телу препятствуют не только заборы, но и прозрачные стекла. Поэтому мы подчеркиваем, что мыслить целое из конкретного места из понимания и сочувствия этому месту в “непосредственной реакции” на вызов означает совершать очень медленный шаг и созвучное ему “вглядывание” во всегда-уже-пройденное.

С другой стороны, благодаря остановке и длительности топологическая рефлексия подобно художественному жесту набирает скорость иного свойства – скорость схватывания целого, зоркости тела, реакции на непосредственно задевающее движение. В отказе выстраивать траектории дистанции и полета мысль, не покидая собственного места, осуществляет «быстрое реагирование» (Savchuk, 2012, 357), о чем свидетельствует острая актуальность поставленных в монографии вопросов и меткость попадания в болевые точки времени.

В части “Художественная рефлексия” нам предстоит понаблюдать вместе с автором за художественными работами Мишеля Серра, Христо Явашева, Ай Вэй Вей, Александра Подобеда и самого Валерия Савчука. Валерий Савчук подчеркивает перфомативную силу проектов Серра, обратившего внимание на силу “...стальных оков, преград, дверей и стен” (Savchuk, 2022, 130) и форму лабиринта для осмысления чувств напряженности, давления, которыми пронизано жизненное пространство современного человека, находящегося

среди преград надзора и контроля. В не меньшей степени Христо имеет значение для автора, обостряющего наше восприятие насилия, осуществляемого вездесущими постройками и оградами. Насилия не только визуального телесного для самого человека, но и насилия еще более масштабного, исходящего из жеста ограждения природной среды. Автор не обходит вниманием работы Ай Вэй Вэя, который стремится прерывать поток образов и движений путем выстраивания металлических полупрозрачных преград, демонстрирующих барьеры общения между людьми. Эти работы, таким образом, ставят вопрос о проблематичности положения, расположения человека, его отношения к природе, Другому и тем барьерам, которые порой недоступны непосредственному взгляду, и воплощают в себе политические траектории управления нашим телом.

Однако особого упоминания, на наш взгляд, заслуживает глава, посвященная Александру Подобеде. С той чуткостью, точностью взгляда и слова, с которой автор описывает заборы Александра Подобеда, не могут оставить читателя равнодушным перед предлагаемыми нами практиками наблюдения за наблюдающим. Валерий Савчук подчеркивает способность фотографа подмечать технологическую отсталость заборов с их подтеками, трещинами, надписями, переставшими быть бессмысленной случайностью, но приобретающими собранность анти-технологичного жеста. Материя изношенных заборов, ржавых перфорированных поверхностей становится носителем, формой проявления телесности, сопротивляющейся технологическому ускорению. В этом отношении, как бы парадоксально это ни звучало, камера фотографа, аппарат взгляда, то есть сама техника способна захватывать не-техническое движение, исходящее из следов проявленной телесности. Для понимания практик замедления взгляда и понимания телесности и топоса не менее важное значение имеет художественная акция самого Валерия Савчука. Как в фигуре Дитмара Кампера, так и в фигуре автора «Забора...» мы можем видеть переплетение языка художественного и философского в их общем движении мышления места исходя из его конкретности.

Заключительная часть “Заборостроительство России” посвящена наиболее острым и актуальным социальным проблемам организации пространства современной России и тем тенденциям в строительстве оград и заборов, которые мы можем наблюдать в последние годы. Заборы Валерий Савчук объявляет третьей проблемой России и заостряет наше внимание на их безграничной высоте, непроходимости, повсеместности – все то, что мы привыкли терпеть как форму некоего естественного ежедневного насилия над возможностями передвижения и восприятия открытого пространства. Показательны трансформации норм, которые автор отслеживает в ходе истории и благодаря которым он демонстрирует социальную и антропологическую катастрофичность заборов уже не на уровне художественной интуиции, но на примере законодательных требований. Таков переход от требований высоты в 1 метр к 2, 5 метрам, который является непосредственным свидетельством роста недоверия и необходимости преград, выстраиваемых их из-за порой ничем немотивированного страха перед чужим взглядом. При этом забор как таковой, как можно уже было понять благодаря остальным частям монографии, не является условием насилия, но может быть жестом проведения необходимой границы, достижения равновесия: «останки или уцелевшие фрагменты стен и оград являют нам память распри и свидетельствуют собой о *времени обретенного равновесия сил*» (Savchuk, 2022, 190).

Осознание границы в смысле достижения равновесия не происходит в рамках русской культуры, поддающейся очарованию безграничности души, которая может быть рассмотрена не только положительно в смысле простора, но и отрицательно – в смысле неосознанности границ: “инвалидное клише “безграничной души” соотечественника произрастает из порождающего ее безграничного географического тела...это тело не видит свою определенность, не соблюдает границу своего и чужого, частного и публичного, города и окружающей природы» (Savchuk, 2022, 186). В этом отношении, неосознанность границ приводит к прямо противоположному – безостановочному росту гигантских и неуместных заборов домов, которые не дают воспринимать даже небо.

Как ни парадоксально, но «затылком чувствуя гармонию пространства, мы отказываемся хранить свою столетиями складывающаяся культура пространства» (Savchuk, 2022, 235).

Как подчеркивает Валерий Савчук, чрезмерный рост заборов, начавшийся после 90-х годов представляет собой свидетельство, симптом времени, специфики экономических отношений. Такие заборы утрачивают равновесие, скрывают собственность и демонстрируют страх, прерывая естественное движение тела и взгляда для окружающих, испытывающих дискомфорт и недоверие. Нечеловеческие размеры заборов, их гротескные формы свидетельствуют о своеобразии освоения европейской модели экономических отношений. Мы видим, что европейский и американский способ обустройства городского пространства связан с уменьшением видимых, визуально неэкологических оград и барьеров и с ростом прозрачных, стеклянных барьеров или же нематериальных форм ограничения передвижения при помощи цифровых методов слежения. Прозрачность стекла на протяжении уже многих лет является одной из материальных форм производства безопасности – явления, ставшего благодаря Фуко центральным феноменом для анализа политической жизни современного социума. Начиная с построек модернизма рост стекла, прозрачности и снижение роста ограждений являются теми способами, которыми создается знак безопасности и каким управляется тело города и обитающего в нем населения. Однако если Европа стремится выстраивать прозрачные барьеры, убирая видимые преграды и создавая скорее более “тонкие” барьеры в виде цифровых формы ограничения свободы, российская действительность демонстрирует обратное, а именно: «инсценировку безопасности» (Savchuk, 2022, 197). Гигантские нечеловекообразные ограждения уже давно оторваны от какого-либо означаемого, от реальной угрозы, но буквально инсценируют саму безопасность, превращая ее из техники управления в выродившийся символ.

Тем не менее, автор предлагает увидеть и иные направления у забороустройстве российской действительности последних лет, которые можно описать достаточно емкой цитатой из монографии: «Есть забор, значит будет и дыра

в нем». (Savchuk, 2022, 233) Свидетельством тому могут служить общественные движения, инициативы, различные формы кооперации в борьбе против усиленного и неправомерного заборостроения, за открытость и неограниченность общественного пространства. Анализируя изменения в борьбе с беспросветностью заборов и оград, автор дает диагностику времени и выявляет симптомы постепенного выздоровления визуального поля и тела топоса. Если существует общее стремление к изменению пространства, потребность в равновесии ограждаемого и огражденного, тяга к открытым пространствам на уровне локальных инициатив, то начало к общему движению в выстраивании, к перестройке доверия уже положено. Вместе с тем, необходимо учитывать, что трансформация архитектурных построек является достаточно медленным, трудоемким процессом, отвечающим на запросы времени лишь по прошествии нескольких десятков лет. Внимание к подобным жестам по переустройству мест и границ позволяет открыть горизонт вопросов относительно непростых взаимоотношения между нормой, доверием и их пространственным воплощением.

Подводя итоги, следует сделать несколько важных с нашей точки зрения замечаний относительно монографии Валерия Савчука в целом. Наряду с легкостью стиля письма, изобилием парадоксов, неожиданных метафор и иронии, текст «Забора...» обладает внутренней интенсивностью и многослойностью смыслов и концептов, разрабатываемых автором на протяжении многих лет своей творческой деятельности. «Забор...» вбирает в себя и более ранний проект «Крови и культуры» (1995), так и последующие – топологическую рефлексию, медиафилософию и визуальную экологию. Данное обстоятельство позволяет не только получить удовольствие от текста, но и становится задачей по пересмотру своих собственных установок, пространственно-временных ориентиров, отношения к телу, к Другому. В этом отношении, заборы требуют усилия, времени, вопрошания и приглашают читателя к поистине медленному чтению, длительным прогулкам во времени и пространстве.

REFERENCES

- Deleuze, J. (2011). *The Logic of Sense* (J. I. Svirsky, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Akademicheskij Proekt Publ. (In Russian).
- Kamper, D. (2010). *Body, Violence, Pain* (V. V. Savchuk, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: RKHGA. (In Russian).
- Kolesnikova, D.A. (2017). *Visual Ecology*. In Savchuk V. V. (Ed.), *Media Reality: Concepts and Cultural Practices* (pp. 75-82). St. Petersburg: Fond Razvitiya Konfliktologii Publ. (In Russian).
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Phenomenology of Perception* (I. S. Vdovina, S. L. Fokin, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Iuventa, Nauka Publ. (In Russian).
- Savchuk, V.V. (2019). *Blood and Culture*. St. Petersburg: RKHGA. (In Russian).
- Savchuk, V.V. (2012). *Topological Reflection*. Moscow: Kanon +, Reabilitaciya Publ. (In Russian).
- Savchuk, V.V. (2022). *The Fence as the Balance of Power*. St. Petersburg: Akademiya Issledovaniya Kul'tury Publ. (In Russian).

CHRONICA



**АНТИ-КОНФЕРЕНЦИЯ «КРИНЖ: БАЗА»
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 19.11.2022)**

АННА ЕРШОВА

Анна Владимировна Ершова

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург,
Россия.

E-mail: anyuta881@gmail.com

Данная статья представляет собой обзор анти-конференции по тёмной эстетике под названием «Кринж: база». Есть предположение, что для осмысления современной культуры необходимы новые категории, одной из которых и является кринж. Темой конференции стала проблематизация понятия «кринж» и осмысление его как культурного феномена. В обзоре последовательно изложены доклады, которые предприняли попытку разными способами осмыслить феномен кринжа, его генезис и содержание. Кроме эстетических аспектов, в ряде докладов кринж рассматривается как нечто этическое и политическое. Также в статье анализируется опыт конференции вне академического пространства и оценивается его качество.

Ключевые слова: эстетика, современная культура, обострённая чувствительность, кринж

ANTI-CONFERENCE “KRINGE: BASE”

Anna Ershova

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia.

E-mail: anyuta881@gmail.com

This article is a review of the anti-conference on dark aesthetics, called «Cringe: Base». The modern culture of the last two decades has offered something similar to a new aesthetic category. In this regard, the topic of the conference was the problem of the concept of «cringe» and the understanding of it as a cultural phenomenon. The review consistently presents reports that have attempted to capture the cringe, its genesis and content in various ways. In addition, in some reports, cringe is regarded as something ethical and political. The article also analyzes the experience of the conference outside the academic space and assesses its quality.

Keywords: aesthetics, modern cultural phenomenon, high sensitivity, interactivity

Введение

Сегодня существует множество конференций разных форматов и на разные темы. Тем не менее, большую их часть можно отнести к строго академическим, где одни специалисты рассказывают другим о проблемах из области своей специализации. Безусловно, конференция – очень важное, даже необходимое поле для публичного применения своего разума. Тем не менее, важно отметить замкнутость такого рода мероприятий, недоступных обывателю и неспециалистам. Возможно ли осмыслить конференцию не как формальное мероприятие для учёных, а как пространство, где каждый, независимо от академического уровня, имеет право высказаться? Как сделать конференции общим пространством для всех? Анти-конференция «Кринж: база» стала одной из таких попыток, она состоялась 19 ноября 2022 года в Санкт-Петербурге, а ее темой стала проблематизация понятия «кринж» и осмысление его как культурного феномена. Анти-конференция состоялась благодаря личной иници-

циативе студентов 4-го курса института философии СПбГУ, а также она была данью уважения А. Е. Радееву и русской эстетике.

Участникам конференции было предложено изложить свои мысли на тему кринжа, осмыслить его как феномен, проанализировать его на примере одной из сфер жизни.

К началу мероприятия были заняты все свободные места. По причине отсутствия регистрации и непредсказуемо большого потока гостей весь бар «Фогель», в котором и проводилась конференция, был забит людьми. Несмотря на то, что людей было слишком много, чтобы комфортно устроиться, происходящее оказалась насколько увлекательным и беспрецедентным, что все (зрители, выступающие, организаторы и сотрудники бара) нашли возможность сплотиться и осуществить задуманное.

На открытии анти-конференции была рассказана история о том, как ребята вдохновились организовать это мероприятие, и почти сразу же начались выступления докладчиков. По расписанию конференции было представлено 15 докладов в рамках трех последовательных секций.

Содержание докладов и мысли «вокруг»

В. Головков, один из участников первой секции, эффектно выступил с докладом «О дихотомии кринжа и базы». Он отметил, что употребление данных терминов говорит об оценке либо отдельного высказывания, либо мировоззренческой позиции человека в целом. Раскрывая этот тезис, он объяснил, что суть «базы» в том, что она репрезентирует самодостаточную позицию фундаментального, «базированного» человека. В этом смысле, быть «базированным» – значит быть человеком с твёрдой позицией, которая является продуктом самостоятельных размышлений и решений. Кринж же, напротив, описывает такое состояние субъекта, воспринимающего информацию, которое характеризуется дискомфортом, выражающемся в чувствах стыда и неловкости. Суть кринжа заключается в зависимости субъекта от «другого». Кринж, утверждает *В. Головков*, не самостоятелен. Испытывая кринж, человек признаётся в собственной беспомощности

пред лицом жизни в целом. Доклад В. Головкова вполне можно назвать шуточным или забавным, но, тем не менее, изложенная докладчиком позиция относительно кринжа имеет в себе серьёзные основания, которые идут в противовес мнению других докладчиков.

С глубоким и основательным докладом «Кринж как этический китч» выступила *М. А. Васильева* (к. ф. н., доцент каф. философии Санкт-Петербургского горного университета). В докладе продвигалась мысль, что кринж как эстетическое переживание неловкости, неуместности, неподобаемости, возникает еще до разговора об этическом в современной нам культуре. И в этом проявляется глобальный эстетический переворот: признание самоценности и первичности эстетического переживания, а также появление специфического языка, чтобы говорить об этом. М. А. Васильева подчеркивала, что предлагала рассматривать понятие кринжа на стыке этического и эстетического дискурсов. Кринж оказывается не только модным в молодёжной среде слэнговым термином, но и важным понятием, через которое можно уловить специфику эстетическо-этического суждения. Характерно, что и в ряде последующих выступлений проблема совпадения этического и эстетического в кринже подчеркивалась неизменно – в рамках ряда докладов кринж был рассмотрен и как элемент китча, и как этическая категория, и даже как форма кэмп.

В докладе *В. Кириченко* (преподаватель ВШЭ по французскому языку) было представлено непростое преломление кринжа и чувствительности геймера на материале компьютерных игр, сделанных на Flash-движке. Главное внимание докладчик сосредоточил на исследовании ощущений игроков; геймер 2000-х который прибегал порой к странным игровым практикам, переносившим игрока в пограничную область удовольствия от визуального насилия, раздевания, издевательства и прочих едва ли достойных занятий. Тем не менее, важно заметить то, что тот самый геймплей, который возникал в таких играх и практиках, не рефлексировался как негативный, опасный или травматический, но рассматривался как странно-смешной или смехотворный в связи со своей карикатурностью. В докладе был сделан

вывод, что возможно анализировать подобный геймплей как «кринж-плей», видя в нем дополнительные нюансы публичной неловкости и стеснительности наряду с удовольствием. В итоге, несмотря на то, что движок Flash уже перестал поддерживаться официально, а эпоха флэш-игр закончилась примерно в 2012 г., мы можем наблюдать их влияние и на примере мобильных игр, что, правда, тоже уходит в прошлое из-за усиления цензуры. Получается, что сегодня то, что находилось в области повседневного опыта геймера 2000-х, сместилось в область маргинальной продукции, так называемых, «плохих игр» или попросту стало чем-то кринжовым. Доклад примечателен тем, что в нем нет претензий на исчерпывающее определение кринжа: В. Кириченко знакомит слушателей с материалом, содержание которого возможно оценить как кринжовое, стыдное, мерзкое. Публика сама вольна решать, как оценивать flash- игры такого формата.

Подвопрошающим названием «Почему это кринж?» представил свой доклад *Е. Шкляр*. По мнению докладчика, кринж – это феномен продолжения иронического или пост-иронического дискурса. Сам кринж существует за счёт противопоставления себя искренности в заданных культурой постмодерна. Искренний человек, в таком случае, – это тот, кто и мыслит, и говорит, и делает одно. Человек же, стоящий в позиции иронизирующего, не может существовать в подобной цельности, так как ирония изначально включает в себя двоемыслие и раздроблённость. Человек, иронизирующий над собой, говорит «А» и сразу же произносит «не-А». Это приводит нас к проблеме искренности в современности и позволяет поставить вопрос: почему мы считаем современную искренность смешной. Ответ, который предложил *Е. Шкляр*: мы ее считаем смешной из-за странного ощущения наивности. Человек иронизирующий во многом чувствует себя неуязвимым, так как вы не можете, и не будете опровергать того, кто уже сделал это сам. Никто не будет критиковать того, кто вечно проделывает эту процедуру над собой. Когда же человек иронизирующий сталкивается с чистой искренностью, он расценивает её как наивность, простодушие. Человек иронизирующий не хочет верить в то, что другой готов чувствовать и открыто об этом

заявлять, не боясь выглядеть «кринжово». Е. Шкляр подводит к необходимости разговора о кринже с разбора той ситуации, где кринж «берёт своё начало». Такой способ исследования кринжа весьма уместен, ибо «кринж» становится не просто понятием, а феноменом, у которого есть свои основания.

А. Чусова в докладе «Аудио-визуальный канон кринж-комедии как реакция на кризис межличностной коммуникации» главным иллюстративным материалом для выражения кринжа выбрала комедийный жанр. За последние 15 лет количество комедий, использующих «кринжовость» в качестве основного продуцируемого аффекта, значительно возросло, утверждает она, приводя в пример такие сериалы как «Офис», «Полет Конкордов», «Американская семейка» или «Последний человек на Земле». Если посмотреть на кринж-комедии как на культурный феномен, можно увидеть объединяющую их особенность: кринж, как и большинство юмористических приемов, работает на обмане ожиданий, демонстрирует разрыв между ожиданием (нормативностью) и реальностью. Ожидание в данном случае во многом связано с социальной валидацией, коммуникативным балансом, возможностью быть понятым. Реальность же складывается иначе. Основа юмора кринж-комедий базируется на кризисе коммуникации. Кринж-комедии зачастую стилистически являются трагифарсами и демонстрируют комичность травмирующих ситуаций. Новая искренность здесь проявляет себя в уровне трагизма: сниженного, бытового, опирающегося на образы социальных аутсайдеров.

А. Е. Радеев (д. ф. н., доцент СПбГУ) в докладе «Нет, ну а если серьезно о кринже» предложил определить контекст ситуации, в котором имеет место дело со временем реактивности: субъект предпочитает скорее реагировать, чем действовать. Более того, заметил докладчик, мы имеем дело с переходом от интерактивности через интерпассивность к интерреактивности.

Иными словами, мы имеем дело с разными формами реактивности, и одна из них – обостренная чувствительность. Модусы обостренной чувствительности – трогательность и ранимость. В трогательности, помимо всего прочего, важен аспект касания. В ранимости, помимо всего прочего, важен аспект авторефлексии. Таким образом, он подводит

нас к тому, что феномен кринжа важно рассмотреть не как самостоятельный, а как явление в связке с тем, что ему предшествовало, определило его настоящее, и с тем, что сделало его таким, какое оно есть. А. Е. Радеев выдвинул гипотезу, что проблема кринжа располагается внутри обостренной чувствительности, внутри трогательности и ранимости. Кринж реактивен, но с учетом модусов мы имеем дело с особой формой реактивности – той, что, во-первых, относится с подлинностью реакции (трогательность) и в то же время той, что имеет дело с подлостью самореакции (ранимость). Иначе говоря, кринж – это реакция на реакцию, т. е. кринж кринжовен, кринжово что-либо называть кринжем. Но в то же время кринж – это форма касания, т. е. кринж связан с точкой касаемости («меня это касается»). Подводя итог, докладчик пришел к выводу о том, что кринж – это подлинность реакции и подлинность самореакции. Есть в кринже свое очарование (трогательность) и свое разочарование (ранимость). Но обостренная чувствительность многолика. Это может быть «новая сентиментальность» (см. «новая наивность», метамодернизм и пр.), а может быть и кринж. Проблема кринжа, заключил А. Е. Радеев, безоговорочно попадает в болевую точку современности – место повсеместной реактивности, ставшей интерреактивной.

В докладе *А. Емельяненко «Генеалогия и категориальный строй кринжа: субъективный анализ»* отмечалось, что представители современности стихийно обогащают нашу среду разнообразными понятиями, которые могут войти в число этических или эстетических категорий. Ситуация рядовая, заявляет она, однако многие категории ясны для нас по своему содержанию, когда как понимание кринжа до сих пор улавливается лишь интуитивно. Удивляет степень разброса когнитивного аспекта данного понятия в сознаниях людей, а также значительное разнообразие в критериях присвоения данного понятия как предиката. После рассказа о личной истории истории первой встречи со словом «кринж», А. Емельяненко отметила значительное влияние этического дискурса этического при оценке феномена кринжа. Вместе с тем, заключила докладчица, кринж в эстетическом смысле все же может существовать вне этического, хотя подобные случаи представля-

ют значительное меньшинство. Также об опыте проживания кринжовых ситуаций выступила *В. Едокименко* с докладом «Сомаэстетический опыт кринжа».

Также на конференции выступил *Я. Власов* с докладом «Кринж в западной философии и литературной традиции». Целью доклада был анализ цитат известных философов и литераторов о стыде, но слово «стыд» Я. Власовым было заменено на «кринж». Доклад имел чисто художественный эффект: каждый слушатель смог задуматься, допустима ли такая деформация цитат, может ли кринж мыслиться не как явление современности, насколько уместна такая провокация. В любом случае, выступление Я. Власова на конференции о кринже, в баре-лектории, в кругу веселых слушателей смотрелось вполне органично.

Также на конференции выступили *Е. Шитова* с докладом «Онтология кринжа в современном русском аукционизме на примере кейса фигуры Павла Крисевича», *Е. Мирошниченко* – с докладом «Культура стыда и греко-персидские войны: от рофла до кринжа», *П. Федотов* – с рассказом о «Катахреза, или О кринже как злоупотреблении реальностью», *Е. Александрова* – с докладом «Кринжовый образ: политический потенциал постреалистической документалистики» и *В. Минаева* – с докладом «Кринж как параязык от бессобытийности к коллективной травме».

В заключение о том, «Как исследовать кринж политически? Праздники, клипы и любовь» рассказал один из организаторов конференции *М. Неополитанский*. Он опирался на теорию Жака Рансьера и его понятие эстетического отчуждения, иллюстрируя кринж практикой празднования российских праздников, анализом клипов в социальной сети «ВКонтакте» и описании профилей в Тиндере. Доклад вызвал радость у участников.

Выводы

Подводя итоги, следует отметить, что конференция затронула не только актуальную проблему такого вирусного феномена как кринж, но и заполнило смысловые лакуны в эстетической мысли, связь её с этикой и политикой. В частности, много вни-

мания было уделено докладам об опыте кринжа, нежели его осмыслению. Это свидетельствует о замыкании чувственно-го переживания и невозможности его внятно определить без ссылки на конкретные примеры, с одной стороны, и многослойности этого феномена, с другой. Вместе с тем нельзя не отметить, что конференции не хватило достаточно времени и места, чтобы довести до конца концептуализацию феномена кринжа, однако удалось наметить главные проблемы и стратегии его исследования. Конференция действительно оказалась площадкой для диалога в плоскости не только академической среды, но и интересующейся и любознательной публики. Она объединила заинтересованных в эстетике кринжа людей, открытых к диалогу друг с другом.

Можно еще раз подчеркнуть, что кринж как феномен, проникший в мироощущение молодежи последних двух десятилетий, существует. Он существует как признак повышения чувствительности и уязвимости в человеческой коммуникации. Кринж – это феномен отчуждающий, потому что он заставляет испытывать неприятное ощущение и, как следствие, желание дистанцироваться от причины, запускающей это действие. С другой стороны, он феномен объединяющий, потому что становится неким «общим местом» чувствительной публики, публики «I care», которая склонно вовлекаться во всё, что их окружает.

Попытка вывести формат конференции за пределы академизма, предпринятая организаторами анти-конференции «Кринж: база», может считаться успешной. Сам факт того, что около ста человек разного возраста, разного академического статуса и с разным опытом не имели между собой никаких границ, говорит не только о возможности стирания ненужных формальностей, но и о востребованности такого рода мероприятий.

Уважаемые авторы!

Журнал TERRA AESTHETICAE — официальный журнал Российского Эстетического общества. К публикации принимаются материалы на русском, либо на английском языках. Материалы должны обладать научной новизной и соответствовать направлению журнала. К рассмотрению принимаются оригинальные статьи (до 1,5 п. л.), рецензии (до 0,5 п. л.), переводы (при наличии авторских прав), рецензии на новейшие издания и научные мероприятия, а также практические опыты в области эстетики (эссе, отзывы о художественных произведениях, художественные тексты), если они имеют отношение к сфере эстетической рефлексии.

В журнале действуют следующие тематические рубрики:

- *HISTORIA* (историко-эстетические исследования);
- *THEORIA* (актуальные проблемы эстетической теории);
- *ARS* (эстетические проблемы искусствоведения, эстетический анализ произведений искусства)
- *PRAXIS* (описание эстетического опыта во всех проявлениях).
- *TRANSLATIO* (введение в русскоязычный оборот ранее непереведенных источников);
- *RECENSIO* (рецензии на недавно вышедшие публикации, защищенные диссертации по эстетике);
- *CHRONICA* (обзоры эстетических конференций, художественных событий, научная жизнь, дискуссии).

Требования к присылаемым материалам

Рукопись подается на русском или английском языке с переводом части аппарата. Структура рукописи:

- *имя и фамилия автора* (на русском и английском);
- *аффилиация автора* (на русском и английском);
- *город, страна, адрес электронной почты* (на русском и английском);
- *название статьи* (на русском и английском);
- *аннотация* объемом 200-300 слов (на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *ключевые слова* (5-7 слов, на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *текст статьи* (20-60 тыс. знаков);
- *список литературы*

Текстовые сноски — постраничные.

Библиографические ссылки оформляются согласно APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

Материалы просим высылать на адрес:

terraaestheticae@yandex.ru

Рукописи, присланные в журнал, проходят двойное слепое рецензирование. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после ее одобрения редколлегией, может находиться в редакционном портфеле до года.

Ждем Ваших материалов!

Dear authors!

TERRA AESTHETICAE is the official Science Journal of Russian Society for Aesthetics. Materials are accepted for publication in Russian or in English. Materials should have scientific novelty and correspond to the direction of magazine. We accept for consideration original articles (up to 60 thousand characters), reviews (up to 20 thousand characters), translations (copyrighted materials), reviews of the latest scientific publications and scientific events. Also there are accepted practical experiments in the field of aesthetics (essays, reviews of artworks, artistic texts), if they relate to the aesthetic reflection sphere.

In the journal are available the following thematic headings:

- *HISTORIA* (historical and aesthetic researches);
- *THEORIA* (actual problems of the aesthetic theory);
- *ARS* (aesthetic problems of art history, aesthetic analysis of artworks);
- *PRAXIS* (description of aesthetic experience in all its manifestations);
- *TRANSLATIO* (introduction to the Russian-language circulation of previously untranslated sources);
- *RECENSIO* (reviews of recent publications and dissertations on aesthetics);
- *CHRONICA* (overviews of conferences on aesthetics, artistic events and scholarly life, discussions).

Requirements for the sent materials:

The manuscript is submitted in Russian or English with the translation of part of the text. Structure of the sending manuscript:

- name and surname of the author (in Russian and English);
- affiliation of the author (in Russian and English);
- city (in Russian and English), country (in Russian and English), e-mail address;
- title of the article (in Russian and English);
- an annotation (should be about 200-300 words) (in Russian and English) — for articles and reviews;
- keywords (5-7 words, in Russian and English) — for articles and reviews;
- the text of the article (20-60 thousand characters);
- list of references (used literature and other sources).

A manuscript may contain footnotes.

Bibliographic references should be made according to APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

E-mail adress for sending:

terraaestheticae@yandex.ru

Manuscripts sent to the science journal are double-blinded. The editorial board reserves the right to select materials. After its approval by the editorial board the article may be in the editorial portfolio for up to a year.

Waiting for your materials!

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества
2 (10) 2022

Главный редактор
Светлана Никонова

Выпускающий редактор номера:
Артём Радеев

Дизайн, верстка
Марина Васильева

Корректурa
Екатерина Стругова

Редактор сайта
Марина Васильева

Официальный сайт журнала
<http://terraaestheticae.ru/>

E-mail
terraaestheticae@yandex.ru

Издатель: ООО Эстезис

Подписано в печать ???.?.2023 г.
Формат 70 × 100 ¹/₁₆
Тираж 100 экз. Заказ № _____