

ISSN: 2619-1296
2658-4573
ББК 87.8

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал
Российского эстетического общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

ЛАКУНЫ В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Тематический номер

№ 1 (15) 2025

TERRA AESTHETICAE
Теоретический журнал Российского эстетического общества
№ 1 (15) 2025

Редколлегия

- Васильева Марина Александровна**, кандидат философских наук,
главный редактор, *Санкт-Петербург*
- Устюгова Елена Николаевна**, доктор философских наук,
выпускающий редактор номера, *Санкт-Петербург*
- Быстров Никита Львович**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*
- Грыкалов Алексей Алексеевич**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*
- Давыдова Ольга Сергеевна**, кандидат культурологии, *Санкт-Петербург*
- Закс Лев Абрамович**, доктор философских наук, *Екатеринбург*
- Квоачка Адриан**, доктор философии, *Прешов, Словакия*
- Кондратьев Евгений Андреевич**, кандидат философских наук, *доцент, Москва*
- Лисовец Ирина Митрофановна**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*
- Никонова Светлана Борисовна**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*
- Орлов Борис Викторович**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*
- Поликарпова Дарина Александровна**, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*
- Радеев Артем Евгеньевич**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*
- Рукавишников Андрей Георгиевич**, кандидат философских наук, *доцент, Москва*
- Синицын Александр Александрович**,
кандидат исторических наук, *Санкт-Петербург — Саратов*
- Тылик Артем Юрьевич**, кандидат философских наук, *Салехард*

Редакционный совет

- Мишко Шuvaкович** (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)

TERRA AESTHETICAE
Journal of Russian Society for Aesthetics
№ 1 (15) 2025

Editorial Board

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

Elena Ustiugova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, Content editor of the issue, *Saint-Petersburg*

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

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*

Evgeniy Kondratjev, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Moscow*

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

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

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

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

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

Andrey Rukavishnikov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Moscow*

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

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

Advisory Board

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. 6

HISTORIA

Лакуны в истории эстетики как проблема теории эстетики

НИКОЛАЙ ХРЕНОВ

АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ НАУЧНЫЕ МОДЕЛИ В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ: РОЖДЕНИЕ ПРИНЦИПИАЛЬНО НОВОГО ИЛИ РЕТРОСПЕКЦИИ В ОТВЕРГНУТОЕ? 11

ЕЛЕНА УСТЮГОВА

ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ– МОСТЫ НАД ЛАКУНАМИ. 38

АРТЁМ РАДЕЕВ

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА КАК БОЛЬШАЯ И ДОСАДНАЯ ЛАКУНА
В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ 52

АЛЕКСЕЙ ГРЯКАЛОВ

СЛАВЯНСКИЙ СТРУКТУРАЛИЗМ: ЭСТЕЗИС И АНТРОПОЛОГОС. 69

НИКОЛАЙ СУВОРОВ

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ОБРАЗА 104

ВАЛЕРИЯ МОКРУШИНА

МЕТАФОРА КАК «ТЕАТР» ОНТОЛОГИИ:
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ВОСПОЛНЕНИЯ ФИЛОСОФСКИХ ПРОБЕЛОВ
В ОБЪЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННОЙ ОНТОЛОГИИ ГРЭМА ХАРМАНА 123

АННА БАБАЕВА

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ В МИРЕ ГИПЕРРЕАЛЬНОСТИ. 137

МАТВЕЙ АНУРОВ

IL GRAN PECCATO: ЭСТЕТИКА БАРОККО В ОПТИКЕ БЕНЕДЕТТО КРОЧЕ. 150

ДАНИЛ АФАНАСЬЕВ

ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ КОНЦЕПЦИИ
«ВОСТОЧНОГО РЕНЕССАНСА»: ПАРАЛЛЕЛИЗМ И ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ РАЗВИТИИ ЕВРАЗИИ. 164

ARS

Лакуны в эстетике и современная культура

ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ

ОТ ЦИФРОВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ К ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СПОНТАННОСТИ. . . . 176

ИРИНА ЧЕРНЯЕВА, ГАЛИНА БУЛГАЕВА

ЛАКУНЫ В ЭСТЕТИКЕ XX ВЕКА: ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ
И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АТТРИБУЦИИ ЖИВОПИСИ. 185

ТАТЬЯНА ШОЛОМОВА

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В СОВЕТСКУЮ ЭПОХУ ТЕХНИЧЕСКОЙ
ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ, ИЛИ КАК МЫ ЖИЛИ БЕЗ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА? . . . 205

АЛЕКСАНДР ТОЛМАЧЕВ

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА: ЕДИНСТВО МНОГОМЕРНОГО ПРОСТРАНСТВА
ЧУВСТВЕННОГО И СВЕРХЧУВСТВЕННОГО В ОРНАМЕНТАЛИСТСКОЙ
ЭСТЕТИКЕ В. Я. БЕРЕСНЕВОЙ 218

ЕКАТЕРИНА БАРКОВА

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС КАК ИНСТРУМЕНТ ПРЕОДОЛЕНИЯ СМЫСЛОВОГО
И КОММУНИКАТИВНОГО РАЗРЫВА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
ПОВСЕДНЕВНОСТИ. 225

ТАМАРА СИНИЦЫНА

ПРЕОДОЛЕНИЕ РАЗРЫВА МЕЖДУ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИЕЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКОЙ: ФИЛОСОФСКО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОДХОД
ТЕАТРА МЫСЛИ «КРИИК» 237

PRAXIS

МИХАИЛ ТУБЛИ

РАЙТ И ЕГО ЗАКАЗЧИКИ. 256

ЛАРА РАБАХ

DEFINITION AS A LANGUAGE ARISING FROM POLITICS
AND IN CONFLICT WITH ART 288

От редактора

**ВВЕДЕНИЕ К ПУБЛИКАЦИИ МАТЕРИАЛОВ КОНФЕРЕНЦИИ
«XIX КАГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»**

С 2007 г. поочередно Институтом философии СПбГУ и Институтом философии человека РГПУ им. А. И. Герцена проводятся научные конференции «Кагановские чтения», посвященные памяти и творческому наследию профессора Моисея Самойловича Кагана (1921-2006). Моисей Самойлович – выдающийся российский ученый, более 40 лет работавший на кафедре этики и эстетики, а затем на кафедре культурологии и философии культуры философского факультета (ныне Института философии) СПбГУ. Он внес большой вклад в разработку многих философских, эстетических, культурологических и исторических проблем. Важное место в его эстетической концепции уделялось обоснованию и укреплению статуса эстетики как фундаментальной философской дисциплины, осмыслению предмета эстетики в горизонте классической и современной мысли, методологическим проблемам гуманитарного знания. На протяжении всей своей научной деятельности Каган большое значение придавал изучению истории эстетической мысли, стремясь придать системно-теоретический характер историческим исследованиям, чтобы создать образ истории эстетики как целостного процесса развития теории. Он считал, что поскольку история эстетики органично вплетена в процесс исторического развития культуры, синергию ее разнообразных и меняющихся ценностных смыслов, языковых выражений, художественных и эстетических практик, ее место определено системой культуры в целом. Такое видение он реализовал в своих работах 1990-х начала 2000-х гг. посвященных системному изучению эстетики, истории мировой художественной культуры и истории культуры (Философия культуры. СПб.: 1996;

Эстетика как философская наука. СПб.: 1997; Введение в историю мировой культуры. Кн.1-2. СПб.: 2000-2001; Град Петров в истории русской культуры. СПб., 1996). Каган не только развивал свои идеи в монографиях, он был также инициатором, организатором, научным редактором коллективных исследований, посвященных истории эстетической мысли и ее месту в культуре. Участниками и соавторами этих исследований были его ученики, воспитанники и сотрудники и кафедры этики, эстетики и философии культуры СПбГУ. Уже после ухода Моисея Самойловича из жизни они вновь обратились к переосмыслению исторического развития эстетической науки уже с позиций XXI века, результатом их исследований стала большая работа «История эстетики» (СПб.: 2011), созданная под научной редакцией ученика Кагана Вадима Викторовича Прозерского. Эта книга вышла с посвящением памяти Моисея Самойловича. А вскоре вышел еще один коллективный труд «Эстетика. История учений» (М.: 2018; 2019) под редакцией Светланы Борисовны Никоновой и Артёма Евгеньевича Радеева, само название которого говорит о неразрывности истории и теории эстетики. Поэтому тема конференции «XIX-е Кагановские чтения», состоявшейся в мае 2025 г. в Институте философии СПбГУ, неслучайно была посвящена такой актуальной проблеме современной истории, теории эстетики и культуры, как «Лакуны в истории эстетики».

Феномен лакуны в истории эстетики обозначает точки прерывности исторического процесса, нестыковки проблем и подходов, которые стимулируют направленность дальнейшего движения теории. В современной эстетике активно обсуждаются вопросы: на каких принципах базируются признанные научные модели истории эстетики, возможны ли их альтернативные варианты, каковы формы взаимосвязи истории, теории и практики эстетики? В истории эстетики лакунарность проявляется в теоретических трактовках сущности эстетического и искусства, в методологии, а также во взаимодействии теоретической и практической эстетики.

Обсуждение докладов 26 участников конференции проходило на заседаниях двух секций, посвященных разным ракурсам основной темы: «Теория и история эстетики и их лакуны»

и «Лакуны в эстетике и современная культура». Доклады, прозвучавшие на заседаниях первой секции «Лакуны в истории эстетики как проблема теории эстетики», были посвящены рассмотрению альтернатив лакунарности в процессе развития эстетической мысли. Одна предполагает утверждение непреодолимости разрыва исторических этапов эстетической мысли, проявляющегося в смысловом и коммуникативном противопоставлении позиций: идейных, духовно-ценностных, эстетических, художественных. Абсолютизация такого подхода может привести к утрате теоретического горизонта представлений об эстетике, как научной дисциплине в целом, а также к утрате языка общения между различными концептуальными позициями внутри эстетического научного сообщества. Другой подход к лакунарности предполагает осмысление возможностей взаимной сообщаемости разных историко-теоретических научных дискурсов, обеспечивающей развитие культуры, науки, искусства. Для обсуждения участникам конференции были предложены следующие вопросы: какие проблемы из истории эстетики остались в прошлом и почему; как формировались принципы научной модели истории эстетики; каковы основания для включения какого-либо учения в историю эстетики; возможны ли альтернативные модели истории эстетики; эстетика чувственного и сверхчувственного: оппозиция или единство; лакуны в эстетической теории и их компенсация в искусстве; рецепция западных эстетических идей в отечественной эстетике; забытые понятия и проблемы в отечественной эстетике; лакуны между массовым и элитарным. Многие из этих вопросов были затронуты в докладах, прозвучавших на конференции, и отражены в статьях, представленных в этом выпуске журнала.

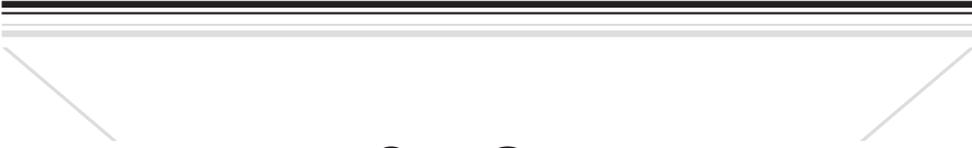
Особенность нашей конференции состояла во взгляде на историю эстетики как на проблему теории. Речь, по сути, идет о проблеме предмета эстетики, который развивался в процессе исторического становления эстетической мысли, отражая его этапы, ни один из которых невозможно принять за единственную и абсолютную основу. Поэтому одной из главных задач конференции было подвергнуть анализу проблему исторического становления предмета эстетики,

сравнивая между собой его этапы, обнаруживая их различия и сходства в классической и в современной эстетике. Именно в этом и состояла новизна постановки вопроса, обсуждаемого на конференции, исходя из чего редакция сочла возможным объединить две традиционные рубрики журнала «История» и «Теория» в одну, в которой представлены доклады, отвечающие принципу диалектики истории и теории.

На секции «Лакуны в эстетике и современная культура» рассматривались такие ракурсы предмета эстетики, которые прежде всего затрагивают проблемы взаимодействия теоретической и практической эстетики: эстетического вкуса и повседневной культуры, сомаэстетики и разновидностей эстетической практики. В докладах, посвященных новым языкам и формам художественной практики: цифровым технологиям в фотографии, эстетико-антропологическим практикам в современном театре, телевидении, синергетическим жанровым образованиям на стыке разных видов искусства, было показано, что современное искусство, широко использующее новейшие технологии, открывает новые возможности вовлечения человека в творческое восприятие мира, опровергая мысль о радикальном эстетическом разрыве между современностью и классикой. Преодоление теоретических и методологических лакун путем интеграции классических методологий искусствознания и современных технологий показывает свою эффективность не только в художественной, но и в искусствоведческой практике, обеспечивая более обоснованную атрибуцию и глубокую интерпретацию произведений искусства. Статьи по докладам на этой секции представлены в рубрике «ARS».

Этот выпуск журнала знакомит читателей с поступившими в редакцию статьями участников конференции, дающими развернутые рассуждения авторов о проблемах лакун в современной эстетике и культуре. В разделе «PRAXIS» представлены два отдельных практических исследования, поступивших в редакцию на общих основаниях.

Елена Николаевна Устюгова



HISTORIA



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

НИКОЛАЙ ХРЕНОВ

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

E-mail: nihrenov@mail.ru

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

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

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

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

Nikolay A. Khrenov

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

E-mail: nihrenov@mail.ru

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCES

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

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

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

ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ: МОСТЫ НАД ЛАКУНАМИ

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

Предмет эстетики расширяется или сужается в различных исторических горизонтах, поэтому задача истории эстетики состоит в определении фундаментальных оснований предмета эстетики. Потребность в теоретическом и методологическом самосознании эстетики усиливается в периоды столкновения историко-культурных парадигм. В последнее время возникли существенные расхождения в трактовке предмета эстетики. Главные споры идут вокруг вопроса о сути феномена эстетического, как чувственно-смысловой целостности или как чувственного опыта, а также – ограничивается ли предмет эстетики только философией эстетического? Разобраться с этими альтернативами трудно без анализа концептуальных лакун и параллелей в процессе становления эстетической мысли. В статье рассматриваются примеры концептуальных параллелей и лакун в истории эстетики. Параллели указывают на то, что проблемы и категории эстетической рефлексии исторически трансформируются, сохраняя потенциальную значимость в новой актуализации в иных историко-культурных контекстах. Анализ лакун объясняет логику изменений в понимании предмета эстетики, и позволяет навести своеобразные мосты между ними в историческом развитии эстетики. Делается вывод, что генеалогия эстетических проблем исходит из экзистенциальных вопросов бытия в самоощущении человека в мире,

а разрывы вновь обращают к фундаментальным проблемам онтологии эстетического объекта и способов бытия эстетического субъекта. Представления о предмете эстетики развиваются и расширяются, но при этом сохраняется и некое единое проблемно-категориальное ядро. Научная модель истории эстетики нуждается в теоретическом анализе диалектики преемственности и различий сквозных проблемных узлов в историческом развитии эстетического и художественного сознания. Осмысление предмета эстетики не может строиться по принципу «или – или»: онтология или аксиология, аксиология или чувственный опыт? Состояние эстетики неоднократно характеризовалось как кризисное из-за очевидного разрыва амбивалентного единства: объективного и субъективного, чувственного и духовно-смыслового, всеобщего и индивидуального, исторического и актуального. Концептуальный доступ к языковой интерсубъективности взаимопонимания лежит в методологии диалектики различий и повторений, преемственности традиций через критический анализ процесса воспроизводства культурных ценностей. При этом ни современный, ни любой другой этап, не могут считаться точкой отсчета в историческом анализе.

Ключевые слова: предмет эстетики, параллели и лакуны в истории эстетики, диалектика преемственности и различий, критическое самосознание эстетики.

SUBJECT OF THE HISTORY OF AESTHETICS: BRIDGES OVER LACUNAE

Elena N. Ustiugova – D. Sc. in Philosophy, Professor, St. Petersburg State University, Russia.

E-mail: elena.ust@gmail.com

The subject of aesthetics expands or contracts within various historical horizons, which is why the task of the history of aesthetics lies in determining the fundamental foundations of the discipline. The need for theoretical and methodological self-awareness in aesthetics intensifies during periods of collision between historical and cultural paradigms. Recently, significant disagreements have emerged regarding how to define the subject of aesthetics. The central debates concern the essence of the aesthetic phenomenon: is it a sensuous-meaningful unity or merely a sensory experience? Moreover, is the subject of aesthetics confined solely to the philosophy of the aesthetic? Resolving these alternatives is difficult without analyzing the conceptual lacunae and parallels that have shaped aesthetic thought. The article examines examples

of such conceptual parallels and gaps in the history of aesthetics. Parallels suggest that problems and categories of aesthetic reflection undergo historical transformations, yet retain potential relevance when recontextualized within new historical and cultural settings. The analysis of lacunae helps to explain the logic of these shifts and allows us to build metaphorical bridges between them in the historical development of aesthetics. The article concludes that the genealogy of aesthetic problems originates in existential questions about human being-in-the-world. Discontinuities in this genealogy return us to foundational issues concerning the ontology of the aesthetic object and the modes of being of the aesthetic subject. While conceptions of the subject of aesthetics evolve and expand, they nevertheless preserve a core set of interrelated problems and categories. A scientific model of the history of aesthetics requires a theoretical analysis of the dialectics between continuity and divergence in central problem clusters of aesthetic and artistic consciousness. Understanding the subject of aesthetics cannot be based on an “either-or” logic: ontology or axiology, axiology or sensory experience? The state of aesthetics has often been described as crisis-ridden, due to the apparent rupture of its ambivalent unity: objective and subjective, sensory and spiritually meaningful, universal and individual, historical and contemporary. Conceptual access to linguistic intersubjectivity and mutual understanding lies in a methodology that dialectically explores difference and repetition, continuity of traditions, and critical analysis of how cultural values are reproduced. No contemporary or past stage can be regarded as a definitive starting point in historical analysis.

Keywords: subject of aesthetics, parallels and lacunae in the history of aesthetics, dialectics of continuity and difference, critical self-awareness in aesthetics.

Предмет истории эстетики

Предмет эстетики имеет свойство расширяться или сужаться в различных исторических горизонтах. Поэтому задача *истории эстетики* не сводится к обзору, периодизации, классификации значимых учений, имевших место в истории, но, прежде всего, состоит в определении круга фундаментальных оснований самой эстетики, то есть ее предмета. Потребность в теоретическом и методологическом самосознании современной эстетики по отношению к истории ее развития особенно обостряется в периоды столкновения историко-культурных парадигм, как это было, например, когда на смену риторической традиции пришел проект модерна. В наше время, примерно с середины XX в. и поныне, осознание кардинального отличия современной эстетики от классической

стало подтекстом практически каждого концептуального направления. На волне абсолютизации современного состояния эстетики, как исходной точки дальнейшего развития, стала распространяться даже соответствующая терминология: *пост-история, пост-культура, пост-человек*. В такой ситуации кажется недостаточной простая манифестация исторической автономности современной эстетики, поскольку этот вопрос затрагивает сам фундамент эстетики как науки, определение ее предмета. Обоснованность или необоснованность данной позиции требует анализа методологических оснований истории эстетики, как специальной отрасли эстетической науки.

Наряду с традиционными вопросами: с какого времени следует вести отсчет истории эстетики (с античности или с XVIII в.) и включается ли практическая эстетика в историю эстетики, в последнее время возникли существенные расхождения и в трактовке самого предмета эстетики. Главные споры идут вокруг понимания феномена *эстетического*: в чем состоит его суть – в чувственно-смысловой целостности или в чувственном опыте? Отсюда следует и второй дискуссионный вопрос: входит ли философия искусства в предмет эстетики или он ограничивается только философией эстетического?

На мой взгляд, разобраться с этими концептуальными альтернативами трудно, если стоять на позиции абсолютизации актуальных теоретических интересов и подходов без анализа всей полноты истории эстетических представлений, без выявления исторической логики их эволюции, без соотнесения разных вариаций антагонизма преемственности и лакун развития, которые наполняли поле эстетических дискуссий на протяжении всего процесса становления эстетической мысли. Было бы неоправданной амбицией полагать, что именно наше время прокладывает прямую дорогу к истинному пониманию вещей. Каждый этап открывая новые ракурсы понимания, в чем-то оспаривает устоявшиеся представления – в этом состоит его творческий вклад в развитие, но он несет в себе и свою односторонность: чем радикальней утверждает новая трактовка, тем вероятней упущение всей полноты понимания проблемы. Речь, разумеется, идет не о том, чтобы противопоставлять движение теоретических поисков вперед

исторически пройденному пути. Но надо понимать, что это векторы единого процесса развития эстетики. Намеренное обострение разрывов с предшествующей историей, так или иначе упрощает картину, порождая последующий идейный поворот. А термин *поворот* может означать как отклонение, так и перелом и даже кризис. Чем радикальней поворот, тем вероятней в будущем ситуация кризиса.

Известна крылатая фраза средневекового богослова Бернара Шартрского: «Мы – карлики, взобравшиеся на плечи гигантов. Мы видим больше и дальше, чем они, но не потому, что взгляд у нас острее и сами мы выше, а потому, что они подняли нас вверх и воздвигли на свою гигантскую высоту». Это высказывание приобрело широкое культурологическое толкование как метафора преемственности в культуре, а особенно в научном познании. Оно не потеряло свое значение и сегодня, призывая нас с уважением и внимательностью всматриваться в творческую мысль наших предшественников. На мой взгляд, главное преимущество нашего времени состоит не столько в нашей исключительной теоретической прозорливости, сколько в том, что перед нами простирается более широкая и объемная историческая панорама развития эстетической мысли, осмысление которой поможет углубить наше понимание, сделав его более диалектичным и емким.

Целостный взгляд на историю эстетики показывает, что проблемы места эстетических ценностей в бытии культуры и жизни человека, соотношения объективного и субъективного, чувственного и сверхчувственного, сознательного и бессознательного, духовного и материального пронизывали всю историю культуры, очерчивая смысловые горизонты эстетического и художественного самосознания человека. Формы культуры и искусства, проблемы и категории эстетической рефлексии не умирают, а исторически трансформируются, сохраняя потенциальную значимость в новой актуализации в иных историко-культурных контекстах, поэтому наряду с лакунами в постановке и трактовке фундаментальных эстетических понятий важное историческое значение имеют также и параллели, которые указывают на существование общего проблемного поля эстетики в разные времена.

Параллели и лакуны

Понимание того, что история эстетики пребывает в незавершенном процессе становления, требует осознания более тонкой диалектики преемственности и развития через анализ исторической логики взаимодействия различия и повторения. Историческая память имеет дело с явлениями в их глубине и структуре, а не в их последовательности во времени. В периоды разрыва культурных парадигм сначала происходят процессы критической деконструкции оснований интеллектуальной традиции с позиции новых горизонтов миропонимания, что неоднократно наблюдалось в истории культуры. Так, например, христианское мировоззрение противопоставляло себя античности, а вслед за тем ренессансный гуманизм частично преодолевал основоположения христианской теологии, романтизм оспаривал рационализм классицизма, а авангард XX века противопоставлял себя классической традиции. Лакунарный разрыв между метафизической и критической эстетикой субъекта в дальнейшем преодолевается диалогом классической – неклассической – пост-неклассической эстетики; но и внутри метафизической модели происходит такая же творческая трансформация классики в классицизм, классицизма XVII в. в классицизм эпохи Просвещения, а затем в неоклассицизм XX в.; романтизм преображался в неоромантический символизм, символизм – в Ар-Нуво. Каждый переход содержит в себе критику предыдущей модели, но вместе с тем вбирает ее ценные содержания, что дает новый импульс к развитию. Такая диалектика развития описана еще Гегелем, как процесс «снятия» (*Aufhebung*).

Следует также иметь в виду, что между периодами вертикального разрыва парадигм культуры располагается горизонтальное поле, на котором переплетаются прошлые и нарождающиеся тенденции, создавая многополярную картину сосуществования разных моделей. Ярким примером такого параллелизма является культура XVII в., представленная во взаимодействии двух альтернативных моделей, выраженных художественными стилями классицизма и барокко. Но их противоположности «являются двумя полюсами одного магнита, поскольку принадлежат к одной эпохе осмысления

и переживания крушения старой картины мира. Только барокко выражало драматическое переживание разрыва времен и интуицию новой неопределенности, а классицизм – сопротивление разрушению выстраиванием новой рациональной конструкции». Но главное и общее мироощущение того времени – это утрата чувства гармонии между человеком и реальной действительностью, и потребность в новых основаниях идентификации человека в мире, основы которого оказались поколеблены. (Ustiugova, 2011, 153)

Если рассматривать эстетику в горизонтах истории культуры, то можно обнаружить также явный параллелизм барочной и постмодернистской эстетики, как исторически различных вариантов *эстетики неопределенности*, дающей интерпретацию плюрального мировосприятия, в котором отсутствует точка отсчета в выстраивании и восприятии картины мира, а это указывает на то, что модель неопределенности вовсе не является изобретением постмодернизма. Не удивительно, что барочная эстетика вызвала интерес такого теоретика постмодернизма, как Жиль Делез, который представил своеобразие барочного эстетического мироощущения в образе *складки*: «...у каждого свой Мир, он свернут или сложен в каждой душе, но всякий раз по-разному, т. к. есть только очень небольшая сторона складки, которая является освещенной». (Deleuze, 2004, 204) С обнаружением переклички мироощущений столь далеких друг от друга эпох открывается новая оптика прочтения некоторых старых теоретических текстов, например, Эмануэля Тезауро или Бальтазара Грациана, прежде редко попадавших в поле внимания современных исследователей. Дальнейшее движение проблематики *эстетики неопределенности* открывается через сопоставление этих текстов с работами таких теоретиков постмодернизма, как например, Жан-Франсуа Лиотар или Жак Лакан, который замечал, что в трактовке субъекта «мое место...», скорее всего, на стороне барокко». (Chiesa, 2020). О чем говорит нам такая перекличка? О том, что генеалогия эстетических концепций исходит из экзистенциальных вопросов бытия и самоощущения человека в мире, заложенных в его природе и присущих его судьбе.

В разных философских текстах Ж. Делеза: «Различие и повторение», «Логика смысла», «Анти-Эдип» неоднократно звучала мысль, что любой сложной системе свойственно одновременное движение как к сохранению (*территориализации*), так и к рассеянию (*детерриториализации*), когда происходит переупорядочивание моделей ради создания новой идейной конструкции, но она открывается только в горизонте исторической панорамы развития мировоззрения. Вальтер Беньямин говорил, что в культуре ничего не возникает вдруг, а *происходит* из взаимосвязи того, что было, что есть и что будет. Т.е. *происхождение* – категория историческая. (Benjamin, 2002, 27-28) Сам факт обнаружения в истории эстетики ряда параллелей требует исторической интерпретации и теоретического осмысления. Вопрос в том – почему вновь стало возможно такое видение? За обнаружением таких параллелей должен следовать историко-культурный анализ диалога теоретических концепций, при котором предметом исследования становится не внешнее подобие, а именно диалектика различий и повторений.

Подобные параллели обнаруживаются и в рассмотрении проблематики эстетики жизнотворчества в разнообразных исторических трактовках «*искусства существования*» в античности, ренессансе, культуре Просвещения, в романтизме, в русском авангарде или современном неопрагматизме Р. Рорти и Р. Шустермана. При их сравнительном анализе выявляются черты как сходства, так и различия, что позволяет осмыслить динамику данной проблематики в контексте истории эстетических идей и истории культуры. Для исторического самосознания эстетики было бы очень продуктивно рассмотреть историческую эволюцию этого проекта в разных культурных парадигмах.

Перечисленные, но и немалое количество других параллелей, которые можно обнаружить в истории эстетической мысли, говорят о том, что научная модель истории эстетики нуждается в теоретическом анализе диалектики преемственности и различий сквозных проблемных узлов в историческом развитии эстетического и художественного сознания.

Не менее важным направлением историко-эстетических исследований является и анализ лакун, который многое объясняет в логике изменений понимания предмета эстетики,

и позволяет навести своеобразные мосты между лакунами в истории эстетики и показать ее в развитии. Например, всем известна полемика «природников» и «общественников» в советской эстетике 1960-х гг. Нельзя не видеть за теоретической конфронтацией тех лет остроты мировоззренческих расхождений консервативной и новаторской позиций ученых. Если первые стояли за сохранение традиционного гносеологического понимания эстетического сознания как отражения реальности, то вторые отстаивали позиции *аксиологической эстетики*, утверждавшей творческую активность социокультурного субъекта, что соответствовало общей устремленности культуры «оттепели» к духовному обновлению. Но оценивая теоретическую значимость аксиологической концепции эстетического в те годы, все же нельзя не видеть и ее определенную односторонность. Сосредоточившись на ценностно-смысловой составляющей эстетического освоения, «общественники» в основном строили эстетику как философско-эстетический анализ искусства, практически обходя вниманием онтологическую и чувственную составляющую эстетического освоения. Такой теоретический пробел стал одной из причин кардинального разворота отечественной эстетики XXI в. в сторону чувственного опыта. Радикализм уже этой концепции, в свою очередь, проявляется в сведении к нему всего предмета эстетики, в отказе от аксиологического содержания эстетического и от эстетической проблематики искусства. Одна из конференций в Санкт-Петербургском университете в 2009 г. так и называлась «Эстетика без искусства?», правда, с вопросительным знаком. Вследствие образовавшейся лакуны современные отечественные эстетики почти не проявляют интереса к исследованиям шестидесятников, что указывает на новый крен в понимании целостности предмета эстетики.

Еще одна лакуна наметилась в противопоставлении «*вертикального*» и «*горизонтального*» векторов эстетической коммуникации. В основе этих позиций лежат ее различные трактовки: как смыслового диалога, названного Юргеном Хабермасом «*коммуникативным разумом*», и как функциональной коммуникации в языке эстетического дискурса,

который В. В. Прозерский назвал *микроэстетикой*. Продолжая мысль Бахтина о диалогическом общении культур по поводу смысла человеческой жизни, как главной ценности культуры, он подчеркивал, что нескончаемость смыслового диалога культур обусловлена тем, что он одновременно имманентен и трансцендентен жизни, в то время как горизонтальная коммуникация базируется на инструментальных ценностях и находится в ситуационных рамках. (Prozerskij, 2012, 266) В двух этих различных системах координат вырабатываются соответствующие категории и методологии: в первой модели – это эстетическое отношение, художественное произведение, образ, символ, автор, творчество; во второй – событие, интенсивность воздействия, коммуникативная ситуация, языковая игра, креативность. Возможно, появится еще немало аспектов современной коммуникативной эстетической практики. Но важно видеть, что эмпирическая, ситуационная модель эстетической коммуникации не снимает вопроса о фундаментальных проблемах онтологии эстетического объекта и о способах бытия эстетического субъекта. Многообразие эмпирических свойств эстетического опыта требует соотнесения с базовой системой эстетических категорий, иначе трудно выйти за пределы описательности. Значит ли это, что кардинально изменился сам предмет эстетики? Или, что *«вертикальная»* и *«горизонтальная»* эстетики всего лишь его различные уровни или ракурсы?

Расщепление предмета эстетики возникло не впервые, ведь нечто подобное происходило и в середине XIX в., когда метафизической эстетике, которую стали называть спекулятивной *«эстетикой сверху»*, была противопоставлена *«эстетика снизу»*, опиравшаяся на различные аспекты позитивистского эмпиризма и на их эклектическое соединение. Однако актуальное для середины XIX в. противопоставление дедуктивной и эмпирической эстетики со временем обнаружило свою теоретическую ограниченность по мере постепенного формирования новой культурной парадигмы в первой четверти XX в., когда вновь возникла потребность вернуться от функциональных характеристик к переосмыслению соотношения объективных и субъективных оснований эстетического сознания

и искусства ради обретения целостной картины мира. На этой волне появились разнообразные эстетические проекты авангарда.

Модель истории эстетики в дискуссиях о том, что такое «современность»

Практическое исчезновение предмета истории эстетики из современного поля эстетических обсуждений указывает на неспособность вырваться за пределы нарратива *модерна*, задающего принципы периодизации культуры от начала XIX в. и до наших дней: модерн, модернизм, постмодернизм, метамодернизм. Модерн, по словам Юргена Хабермаса, противопоставил прошлое и настоящее, вышел за границы художественного сознания и превратился в универсальное мировидение. Все изменения картины мира и вытекающие из нее модели теоретической, практической эстетики и искусства стали трактоваться, исходя из безусловного приоритета новизны и ценностного релятивизма проекта модерна. Анализируя этот замкнутый круг, Хабермас солидаризируется с Арнольдом Геленом, считавшим культуру модерна «кристаллизированной», поскольку «заложенные в ней возможности в порядке их принципов – все развиты. Поэтому прощание с модерном относится...к оболочке устаревшего, как может показаться, культурного самопонимания модерна». (Habermas, 2008, 9) Все изменения картины мира и вытекающие из нее модели теоретической, практической эстетики и искусства трактуются, исходя из безусловного приоритета новизны и ценностного релятивизма. Хотя сам проект модерна можно считать уже исчерпавшим свои потенциальные креативные перспективы, он продолжает воспроизводиться в разных обликах, но каждый новый этап его преобразований оказывается только одной из его дополнительных вариаций. Все это приводит к нарастанию дискурса размывания границ и в конечном счете к хаотизации, как нарастанию все новых и новых различий внутри этой парадигмы. Из этого замкнутого круга не может выйти и метамодерн, заявляющий о преодолении постмодернистского дискурса «*распри*» оппозиций (по Лиотару). В манифесте метамодернизма его суть определяется как вечное колебание,

«переменчивое состояние *между*,... в поисках множественности несоизмеримых и неуловимых горизонтов». (Tuner, 2011) Таким образом, парадигма *плюрализма без берегов* сохраняется по сути, переходя лишь в очередную фазу.

Проблемы методологии истории эстетики.

Любая фундаментальная наука имеет свой предмет, определенное проблемное поле, сложившуюся систему категорий, раскрывающую содержание основных понятий. Каждая наука развивается, открывая новые проблемы и законы, но при этом физика остается физикой, биология – биологией, этика – этикой. Но эстетика в процессе самоопределения своего предмета словно стремится выйти к абсолютному нулю, отмежёвываясь от прошлых определений, и назначает все новые точки сборки своего предмета. Однако всё никак не может выйти за пределы модели «или – или»: онтология или аксиология, аксиология или чувственный опыт? На мой взгляд, коллизия распада предмета эстетики на взаимоисключающие системы понимания не может считаться нормальной.

Между тем, эстетика, как одна из старейших отраслей гуманитарного знания все же имеет свой собственный предмет, представления о котором развиваются и расширяются, но при этом сохраняется и некое единое проблемно-категориальное ядро. Может быть, дело в амбивалентности самого предмета эстетики? В чувственно-сверхчувственной природе эстетического? Состояние эстетики неоднократно характеризовалось как кризисное из-за очевидного разрыва амбивалентного единства: объективного и субъективного, чувственного и духовно-смыслового, всеобщего и индивидуального, исторического и актуального.

Кстати, были в истории эстетики фигуры, обойтись без которых не может даже самый суперсовременный концептуальный новатор – это Платон и Кант – родоначальники двух глобальных и будто бы противоположных эстетических концептов: метафизического и критического. Но следует заметить, что оба философа, обосновывая свою главную концептуальную идею, показывали ее внутреннюю сложность и неоднозначность: Платон избрал форму диалога, чтобы выявить диалектическую

противоречивость сущности красоты и соотношения духовно-рационального, чувственного и практического начал искусства, и не опасался заключить диалог «Гиппий Большой» выводом *«прекрасное трудно»*. А Кант строил свою аналитику эстетического в форме антиномий: *«субъективная всеобщность вкуса»* или *«целесообразность без цели»*, так же углубляя, а не уплощая проблему. Почему же способ мышления этих великих философов не служит для нас примером?

По-видимому, главная причина внутреннего раскола в понимании предмета эстетики лежит в отсутствии методологии исторического анализа развития этой науки. А это особо актуальная задача в период смены культурных парадигм, когда обостряется потребность в целостном взгляде на историю для идентификации современной эстетической картины мира.

М. Фуко считал, что методология исторического анализа знания должна включать в себя два основных вектора: генеалогический подход, исследующий каким образом формируются дискурсы, почему они появляются и исчезают, и критический анализ перегруппировки и унификации дискурсов, как форму *«дискурсивного контроля»*. Обе эти процедуры *«должны чередоваться, друг на друга опираясь и взаимно друг друга дополняя»*. Генеалогический анализ *«пытается ухватить дискурс в его способности к утверждению»*, а *«критическая часть анализа связана с системами, оформляющими дискурс; она пытается выявить, очертить принципы упорядочивания, исключения, разреживания дискурса»*. (Foucault, 1996, 90) На основе *«определенного типа теоретического горизонта»* формируется представление о той или иной научной дисциплине как целого. (Ibid., 67) Таким образом, речь должна идти об аналитическом исследовании, открывающем путь к продуктивному взаимодействию позиций, которое раскрывает потенциальные возможности развития эстетического сознания в разных историко-культурных контекстах.

Итоги

Эстетика – одна из важнейших наук в системе гуманитарного знания, а, следовательно, главным ее предметом является человек в его отношении к миру. В историческом бытии

человека в культуре и обществе связь времен и осознание своей идентичности осуществляется благодаря смысловой связи времен. Концептуальный доступ к языковой интерсубъективности взаимопонимания лежит в преемственности традиций, но через критический анализ процесса как воспроизводства культурных ценностей, так и исторических перипетий их трансформации. А это и составляет собственный предмет истории эстетики, как важнейшей части эстетики, дающей картину становления и определения ее предмета через диалектику преемственности и различия в процессе развития. При этом ни современный этап, ни любой другой, не могут считаться точкой отсчета в историческом анализе.

REFERENCES

- Benjamin, W. (2002). *The Origin of German Baroque Drama*. (S. Romashko, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Agraf Publ. (In Russian)
- Deleuze, J. (2004). *Negotiations. 1972-1990*. (V. Yu. Bystrov, Trans.). Rus. Ed. Saint Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
- Chiesa, L. (2025). Sublime Obscenity and God's Advocate: Lacan, Deleuze and the Baroque. In V. Mazin, Olelush (Eds.), *Desire and Enjoyment* (pp. 176-208). (O. Gulyaeva, Trans.). St. Petersburg: Skifiya Publ. Rus. Ed. (In Russian)
- Foucault, M. (1996). The Order of Discourse. In *The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power and Sexuality. Works from Different Years* (pp. 47-96). (S. Tabachnikova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Castel Publ. (In Russian)
- Habermas, J. (2008). *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures (2nd ed.)*. (M. M. Belyaev, Trans.). Moscow: Izdatel'stvo Ves' mir Publ. (In Russian)
- Turner, L. (2011). The Metamodernist Manifesto. Retrieved May 20, 2025, from <http://www.metamodernism.org/>
- Prozersky, V. V. (2012) The Communicative Model of Culture. In N. V. Golik (Ed.), *Almanac of the Department of Aesthetics and Philosophy of Culture of St. Petersburg State University* (pp. 262-273). (Vol. 3). St. Petersburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo filosofskogo obshchestva. (In Russian)
- Ustyugova, E. N. (2011). The Art between Imagination and Reason. Aesthetics of the 17th Century. In V. V. Prozersky, N. V. Golik (Ed.), *History of Aesthetics: The Training Manual* (pp. 151-177). St. Petersburg: Izdatelstvo Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii. (In Russian)

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА КАК БОЛЬШАЯ И ДОСАДНАЯ ЛАКУНА В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

АРТЕМ РАДЕЕВ

Артем Евгеньевич Радеев – д. филос. н., доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

E-mail: artem_radeew@mail.ru

В статье ставится вопрос о месте практики эстетики в свете истории и теории эстетики. Обосновывается, что практика эстетики была в центре внимания первых исследователей эстетической проблематики. Дается обзор связи теории и практики эстетики в работах А. Г. Баумгартена, К. Г. Мюллера, И. А. Эберхарда. Однако с определенного момента, эстетика стала восприниматься исключительно как теоретическая (созерцательная) дисциплина в двух ее модификациях – история и теория. И возникшие на основе этого истории эстетики (Р. Циммерманн, Б. Бозанкет и другие) также свели последнюю лишь к ее теории. Ряд же современных тенденций возвращается к практической составляющей эстетики. При этом предлагается обратить внимание на само понятие практики и способы его осмысления. Делается вывод, что история эстетики – это не только история ее теории, но также и история ее практики.

Ключевые слова: практическая эстетика, история эстетики, А. Г. Баумгартен, Р. Циммерманн, современная эстетика.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-00685 «Принципы и стратегия развития практической эстетики», <https://rscf.ru/project/25-28-00685/>

PRACTICAL AESTHETICS AS A BIG AND ANNOYING GAP IN THE HISTORY OF AESTHETICS

Artem E. Radeev – Dr. Sci. (Philosophy), Associate Professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: artem_radeew@mail.ru

The purpose of this article is to raise the question of the place of aesthetic practice in the light of the history and theory of aesthetics. The author discusses «practical aesthetics» in the focus of attention of the first philosophers of aesthetic issues. An overview of the relationship between the theory and practice of aesthetics in the works of A. G. Baumgarten, K. G. Muller, I. A. Eberhard is given. The author underlines that from a certain moment aesthetics began to be perceived exclusively as a theoretical (contemplative) discipline in two of its modifications – history and theory. And the history of aesthetics that arose on the basis of this (R. Zimmerman, B. Bosanquet and others) also reduced the aesthetics only to its theory. A number of contemporary trends are returning to the practical component of aesthetics. At the same time, it is proposed to pay attention to the very concept of practice and ways of understanding it. Author concludes that the history of aesthetics is not only the history of its theory, but also the history of its practice.

Key words: practical aesthetics, history of aesthetics, A. G. Baumgarten, R. Zimmermann, contemporary aesthetics

Вопрос о многоголосице и история эстетики

Существуют два вида трудностей – проблемы и препятствия. В первом случае имеет место порядок развития проблемной ситуации: само развитие ставит новые проблемы, в отношении которых появляются задачи, решение которых позволяет преодолеть проблему и обнаружить за ней новую. Проблема – это антихрупкое состояние, внутреннее для самого состояния. В случае же с препятствием имеют место внешние факторы, мешающие развиваться проблеме. Проблема подобна колесу, стремящемуся катиться дальше, препятствие подобно палке в колесе, лишь косвенно связанной с движением. Так, к проблемам философии следует отнести вопрос о соотношении ментального и физического, к препятствию же философии можно отнести недостаточную артикуляцию этого вопроса, отсутствие возможностей для собственно философского изучения этого вопроса.

Безусловно, различие проблемы и препятствия не является абсолютным. Вполне возможно, что проблема обрастает своими препятствиями, но также и возможно, что препятствия возникают сами собой в ходе развития проблемной ситуации. Тем не менее иногда полезно выдерживать это различие, чтобы понимать, с внутренней проблемой ли мы имеем дело или с внешним препятствием.

Одним из препятствий в развитии современных эстетических исследований является препятствие языка, точнее – препятствие относительно терминологии, которую мы используем, говоря о проблемах эстетики. Возможно, когда-то многообразие терминологии было признаком развития. Но сегодня в эстетике существует столько много разных терминов и слов, что зачастую приходится тратить время просто на то, чтобы понять, что вообще имеется в виду, не говоря уже о какой-то более тонкой проблемной работе со смыслом. Как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях по эстетике, стоит только немного окунуться в них, вокруг читателя выстраивается большая орда из «эстетического восприятия», «эстетического переживания», «эстетического качества», «эстетической категории», «эстетической оценки», «эстетического опыта», «эстетического события», «эстетического состояния», «эстетической рефлексии», «эстетического сознания», «эстетического объекта», «эстетического предмета», «эстетического эффекта» и прочее. Для одних что-то из перечисленного «эстетического...» как-то связано между собою, для других часть из названного вообще не имеет никакого смысла, для третьих одно «эстетическое...» синонимично другому.

И парадокс в том, что ни одно из перечисленных понятий не обладает устойчивым смыслом – невозможно указать из этого списка хотя бы на одно «эстетическое...», в отношении которого была бы предварительная убежденность в том, что все понимают под ним одно и то же. И потому нет надежды на развитие и решение проблемы. Есть ли смысл ставить вопрос, например, о строении эстетического опыта, когда для многих само понятие этого опыта настолько чуждо, что все, что в нем слышат – это отголоски позитивизма?

Почему и как так случилось, что в эстетике стало столько много «эстетического...» – предмет отдельного исторического исследования. Но можно предположить, что одна из причин этого – бурное развитие эстетики за последние 40-50 лет, активное обращение к ее проблемам – с одной стороны, и активное же расширение ее проблемного поля – с другой. Возможно, когда-нибудь еще будет написана история этого нового витка эстетики, который она пережила (и, возможно, продолжает переживать) с 1970-1980-х гг. XX в., но все же одним из негативных ее эффектов стала многоголосица «эстетического...».

Казалось бы, существует два очевидных варианта преодоления этого препятствия.

Один из них – это создание единого терминологического аппарата. Но эта задача – изначально провальная: такой условный словарь будет в любом случае отражать лишь позицию его авторов. Иначе говоря, это будет еще один учебник или трактат по эстетике, переведенный в словарную форму, еще один голос в многоголосице «эстетического...», не преодолевающий это препятствие, а лишь усиливающий ее.

Другой вариант – введение общего «зонтичного» понятия, которое давало бы возможность подвести все многообразие «эстетического...» под одно основание. Зачастую в качестве такого понятия предлагается «эстетическое». Однако и это предприятие представляется провальным: введение «эстетического» никак не проясняет само многообразие «эстетического...», это настолько общее понятие, что оно неизбежно становится пустым. Зададимся простым вопросом: почему другим отраслям знания столь общее понятие не нужно? Почему химия легко обходится без понятия «химическое»? Ответ очевиден: потому что химия спокойно изучает химические вещества, химические элементы, химические реакции и химические законы. Заметим, что для развития химии нет никакой надобности вводить общее понятие «химическое». И где была бы химия, если бы она строилась вокруг того, что такое «химическое»? Где была бы история, если бы она оперировала понятием «историческое». Да и философия была бы очень грустным предприятием, если бы она строилась вокруг вопроса о том, что такое «философское». Когда встречаешь

рассуждения о том, что такое «эстетическое», как оно связано с «этическим», «политическим» или еще чем-то – приходится вспоминать грустные рассуждения Р. Карнапа о том, что в философии, к сожалению, бывают случаи, когда вводятся понятия, никакого смысла за собой не несущие. Как известно, в качестве примера сам же Карнап приводил понятие бибика: некоторые философы с радостью готовы порассуждать о том, чем же бибик отличается от не-бибика, какие вещи бибичны, а какие нет, насколько бибичность проявляет себя в истории мысли. Абсурдность «бибика» очевидна, но почему-то в случае с другими обще-пустыми понятиями эта абсурдность исчезает. Как бы то ни было, приходится признать, что в большинстве случаев «эстетическое» – это очередной «бибик». (При этом нельзя не признать иронию истории: во времена Карнапа «бибик» действительно было пустым понятием, сегодня же у «бибика» появилось устойчивое значение: бибиком, согласно историческому словарю галлицизмов русского языка, называют инфантильного мужчину.)

Видимо, схожая судьба ожидает и другие «зонтичные» понятия, ибо сама идея «зонтичности» выглядит крайне сомнительной и не выводящей на уровень решения проблемы.

Как же ставить и как решать проблемы в эстетике, если препятствие многоголосицы «эстетического...» нельзя отложить в сторону, но в то же время и нельзя никак с ним совладать?

Существует как минимум три варианта, с разной степенью убедительности предлагающих преодолеть это препятствие.

Первый из них – это продолжение *диалога* об эстетических вопросах в режиме «несмотря ни на что» и «во что бы то ни стало». Этот вариант строится на слабой надежде, что когда-нибудь недопонимание вопросов и проблем в эстетике перестанет быть определяющим, что когда-нибудь именно в диалоге пустые и никчемные понятия уйдут в прошлое, освободив место для чего-то действительно проблемного и стоящего. Впрочем, качественный диалог – крайне редкое явление и он почти всегда рискует стать монологом.

Другой, противоположный вариант – это ориентация на *действенность* предложенного подхода или среза проблемы. Для этого варианта свойственна не просто «борьба идей», а имен-

но победа одних и поражение других с точки зрения того, какие идеи смогли настоять на своей действительности, на своей большей обоснованности или большей убедительности. Этот вариант легко понять, если вспомнить концепцию исторических нарративов Н. Кэрролла: различные нарративы обосновывают свою значимость с точки зрения истории или теории, и одни нарративы остаются значимыми до тех пор, пока не сменяются другими (то ли в силу своей большей внутренней убедительности и обоснованности, то ли в силу внешних причин, приведших к успеху данного нарратива). Впрочем, действительность крайне условное явление: то, что одним представляется действительным, другим – пустым.

Однако существует и третий вариант выхода из тупика многоголосицы, совмещающий в себе два противоположных – это обращение к *истории* эстетики. Безусловно, история во многом – это продолжение ее теории, и ровно то находится в истории эстетики, что было прежде сформулировано в ее теории. Так, многие понимают историю эстетики как историю понимания красоты ровно потому, что существует (пусть и странное с современной точки зрения) убеждение, что предмет эстетики – исключительно красота во всем ее многообразии. В этом смысле обращение к истории эстетики – это еще одна борьба нарративов с неизменной победой одного из них.

Но есть в этом обращении и диалогическая составляющая: история эстетики может выступать важным элементом диалога, с помощью которого находят новые (как хорошо забытые) ракурсы, что, в свою очередь, порождает продолжение диалога дальше. Еще одним преимуществом этого подхода является внимание не только к тому, о чем ставились вопросы, но и к тому, как они ставились, и, возможно, с этой точки зрения также могут быть преодолены различные сполохи многоголосья. Иначе говоря, возможно обращать внимание не только на то, как рассматривался какой-то либо предмет с точки зрения его истории, но и на то, внутри какого контекста ставился этот вопрос, на то, какие методологические схемы для постановки проблемы предлагались в истории эстетики. Концептуальные рамки, которые задают ракурс на проблемы, иногда показывают больше, чем изучение самой проблемы.

История – теория – практика в эстетике

Классический взгляд на гуманитарные дисциплины исходит из того, что они предлагают различные модели истолкования, порождают, говоря словами Дж. Ваттимо «еще немножечко смысла» в их истории и теории. Однако если схематично представить одну из концептуальных рамок в отношении эстетики, то можно заметить, что в ряду гуманитарных дисциплин эстетику отличает то, что она существует в тесной связи не только истории и теории, но также и практики. Иначе говоря, в отношении эстетики существует триада «история – теория – практика», и именно внимание ко всем трем моментам этой триады и дает полноту рассматриваемого предмета.

Раскрыть эту тесную связь во всей полноте возможно, используя ресурсы всех трех элементов этой триады. Иначе говоря, рассмотреть тесный клубок истории, теории и практики эстетики возможно с точки зрения *истории эстетики*, уделив внимание тому, как практика эстетики рассматривалась в ее неразрывности с теорией. Также возможно провести *теоретическое обоснование* этой тесной связи, рассмотрев, как проблемы эстетики – не только прикладные, но и фундаментальные – связаны с практикой. Наконец, возможно раскрыть эту связь и через обращение к самой же *практике*, показав, что она функционирует в том числе и под прямым воздействием истории и теории.

Но прежде, чем раскрыть эту тесную связь с одной из сторон (отложив на будущее две другие), следует задать концептуальные рамки самого понятия практики.

Во-первых, под практикой понимаются любые активные (прямые или косвенные) воздействия, то, что Х. Арендт назвала *vita activa* в ее противоположности *vita contemplativa*. (Arendt, 2017) В самом широком смысле слова практика – это любые инотеоретические паттерны, т. е. любые формы деятельности, которые подразумевают нечто иное в теории. К практике могут относиться эксперименты (не только мыслительные), эмпирические исследования, различные модели совершенствования и воспитания. При этом крайне важно, что противоположность *vita activa* и *vita contemplativa* принципиально не иерархична. Как подчеркивает Арендт, «когда

я говорю о *vita activa*, то исхожу из предпосылки, что включаемые ею виды деятельности не поддаются редукции к некоей неизменной основной задаче „человека вообще“ и что, далее, они не выше и не ниже основных задач, какие ставит себе *vita contemplativa*». (Arendt, 2017, 26-27)

Во-вторых, для практики свойственны отсутствие дистанции и необратимость собственных форм, практика связана со временем как длительностью, подразумевающей включенность. О том, что практика «творится во времени, что от времени она получает свою форму как порядок следования, а тем самым и свой смысл и направленность» (Bourdieu, 2001, 192) много говорил П. Бурдьё. Он особо подчеркивал, что практика свершается «в условиях, исключающих дистанцию, взгляд со стороны, общий обзор, отсрочку решения, отрешенность мысли» (Ibid., 159), что неизбежно приводит ко фрагментарному характеру практики. Режим теории и режим практики с точки зрения необратимости разные: в теории мы можем «вернуться назад», пересмотреть, переоценить, заново произвести теоретические ходы, в практике же движения назад нет, для нее важно свершение в настоящем, а не ориентация на вечность, зажатую между прошлым и будущим.

В-третьих, теория и практика существуют в череде нелинейных отношений друг с другом: большое заблуждение представлять практику как простое «применение» теории. Одним из последних, кто настаивал на нелинейных отношениях теории и практики, был Т. Адорно. (Adorno, 1969) В своем небольшом эссе про отношение теории и практики он подчеркивает, что особенность этого отношения куда сложнее, чем приложение одного к другому: «Если теория и практика не являются ни непосредственно едиными, ни абсолютно различными, то их отношения носят прерывистый характер. От практики к теории не ведёт непрерывный путь... Отношения между теорией и практикой, после того как они отошли друг от друга, – это качественный скачок, а не переход и уж тем более не подчинение». (Ibid.) Иначе говоря, отношение между теорией и практикой требуют прояснения в каждом конкретном случае: как теория не живет в Касталии Г. Гессе, дожидаясь, когда же кто-то применит ее за пределами провинции,

так и практика не ходит вокруг Касталии, выискивая, что бы из мира провинции «применить».

Итак, в данном случае я хотел бы предложить раскрыть описанную триаду «история – теория – практика» лишь с точки зрения истории эстетики, надеясь, что теоретическое ее обоснование и практическое объяснение не заставят себя ждать. При этом следует различать практику эстетики от практической эстетики. Первая подразумевает воздействие, испытание эстетических проблем, даже если сами эти проблемы не осознаются как таковые. Вторая же подразумевает практикование на основе теории и истории эстетики. Впрочем, само это различие на практику эстетики и практическую эстетику необходимо будет учитывать лишь в тех случаях, когда последняя заявляет о себе как чем-то самостоятельным.

С точки зрения истории эстетики можно заметить три момента.

Первый: основателями эстетики зачастую учитывалась и принималась во внимание ее практическая составляющая. Она же подчеркивалась и в ранних историях эстетики.

Второй: с определенного момента эстетика стала восприниматься исключительно как теоретическая (созерцательная) дисциплина в двух ее модификациях – история и теория. И возникшие на основе этого истории эстетики также свели последнюю лишь к ее теории.

Третий: ряд современных тенденций возвращается к практической составляющей эстетики.

Краткая история практической эстетики и ее забвения

Как в отечественной, так и в зарубежной истории эстетики уже давно принято деление на ту ее часть, при которой ее проблемы еще не воспринимались как предмет отдельной отрасли философии (прото-эстетика или имплицитная эстетика) и ту, при которой сформировалось представление о существовании отдельной отрасли философии, специально изучающей эти проблемы (эксплицитная эстетика). При всей важности, но также и неоднозначности этого деления, в данном случае хотелось бы обратить внимание только на вторую ее часть. И удивительно: в первые десятилетия

своего существования эстетика представлялась не только как теоретическая, но также и как практическая дисциплина, а первые историки эстетики также подчеркивали ее теоретический и практический характер.

Это легко видно по трем примерам.

Уже в «Эстетике» А. Баумгартена (1750) сразу же заявляется, что существует две части эстетики – теоретическая и практическая: «Наша эстетика, § 1, как логика, ее старшая сестра, бывает I) *теоретическая*, обучающая, общая..., II) *практическая*, прикладная, специальная». (Baumgarten, 2021, 44) Собственно, из этих двух частей, по замыслу Баумгартена, и должен был состоять его труд. К сожалению, он оказался незавершенным и потому вторая часть так и осталась написанной, а в предисловии к изданной «Эстетике» Баумгартен с сожалением пишет, что по состоянию здоровья у него уже «нет надежды перейти к практической части эстетики, которую я некогда называл второй, и к отдельным пунктам, которые были намечены в записанных под диктовку лекциях, представивших удобную возможность для таких размышлений». (Ibid., 494-495) Но даже в первой, теоретической части у Баумгартена существует множество рассуждений о том, с чем связана практическая эстетика – это и объяснение того, кто такой *практический эстетик* (тот, кто «имеет наилучшее происхождение и воспитание» и не имеет «в мыслях ничего пошлого, ничего низкого» (Ibid., 167)), и раскрытие вопроса о необходимости *эстетических упражнений* и даже *эстетических испытаний* (понимая под последними упражнения, установленные для того, «чтобы проверить, достаточны ли силы данного человека и каких сил может быть достаточно для данного вида прекрасного познания». (Ibid., 66)) Кроме того, целью самой эстетики Баумгартен определял «совершенство чувственного познания как такового... А это совершенство есть красота». (Ibid., 45)

Более подробный анализ проекта практической эстетики Баумгартена – предмет отдельного анализа, но даже по этому краткому очерчанию видно, что теоретическая и практическая эстетика воспринимались как само собою разумеющиеся составные части эстетики как таковой. Безусловно, само

понимание практической эстетики у Баумгартена тесно связано, скорее, с риторикой и поэтикой, с искусством рассуждения в широком смысле слова, нежели с конкретными практическими исследованиями, которые свойственны современной эстетике. Но в данном случае важнее другое – то, что эстетика ни в коей мере не рассматривалась только как теоретическая область исследования.

Интересно, что современники и ближайшие последователи Баумгартена также придерживались неизбежности теории и практики эстетики.

Так, если обратиться к творчеству малоизвестного немецкого философа, современника А. Баумгартена *Карла Готхельфа Мюллера* (1717-1760), то практическая эстетика также будет выражена как нечто само собою разумеющееся. К сожалению, Мюллер оказался совсем забыт в истории философии, хотя в свое время он достиг поста ректора Йенского университета в летнем семестре 1758 г. (по сложившейся традиции, прерванной в 1931 году, ректор Йенского университета избирался на один семестр). Его перу принадлежат изданные небольшими брошюрами речи и обращения, но также книги по риторике и этике. В 1759 г. он выпускает книгу «Логика и эстетика», основная идея которой – параллель между логикой и эстетикой. Мюллер утверждает, что существует искусство правильного мышления, и оно выражается в искусстве оперировать, с одной стороны, логическими понятиями, суждениями и умозаключениями, а с другой – эстетическими понятиями, суждениями и умозаключениями. Более того, как для логики, так и для эстетики свойственно разделение на теоретическую ее область и практическую. В части, посвященной эстетике, Мюллер проводит идею, что эстетические понятия, суждения и умозаключения возникают благодаря воображению, поэтическому гению и другим факторам. Также он подчеркивает роль знания в формировании эстетических представлений, обсуждает, что «знание может обогатить эстетические понятия отчасти тогда, когда оно обнаруживает нечто сходное среди возникших объектов воображения и тогда оно помогает воображению расширить и сформировать представления, а отчасти тогда, когда оно укрывает сходное». (Müller, 1762,

93) Несмотря на то, что «Логика и эстетика» в довольно схематичном виде показывает роль эстетических представлений, все же важно то, что в ней дается практическая составляющая логики и эстетики как «искусства проверять и утверждать открытые нами истины», а также как «искусство расширять область истины собственными рассуждениями, или искусство размышления». (Ibid., VIII)

Схожие с Баумгартеном и Мюллером идеи развивал и немецкий философ, автор «Всеобщей истории философии» *Иоганн Август Эберхард* (1739-1809) в своем небольшом труде «Опыт составления плана практической эстетики» (1790). Эберхард рассматривает чувство и соответствующее ему удовольствие как самостоятельную силу и утверждает, что «элементами, определяющими степень удовольствия, которое мы можем получить от чувств, являются: количество, разнообразие, яркость и новизна». (Eberhard, 1791, 11) И далее Эберхард рассматривает роль чувств в изящных искусствах и как соотносится прекрасное и роль зрения в искусстве и в природе. Безусловно, в свете вышедшей в том же 1790 г. «Критики способности суждения», в которой вопросы о гении, видах изящного искусства, о соотношении красоты в природе и искусстве рассматривались значительно глубже, идеи Эберхарда ушли в прошлое, но само представление о необходимости «плана практической эстетики» (пусть и понятной как анализ элементов в различных видах искусств) показательно.

Существуют и другие примеры введения представления о теоретической и практической эстетике в учениях XVIII в. (анализ этого представления, например, в работах эстетиков XVIII в. И. Л. Шедиуса и Д. А. Сердахели см. в сборнике «Антропологическая эстетика в Центральной Европе 1750-1850»).

Нетрудно заметить две характерные особенности. Во-первых, как у Баумгартена, так и Мюллера, практическая эстетика связана с риторической деятельностью, умением пользоваться данными логики и эстетики для создания «искусства правильно мыслить», для Эберхарда же практическая эстетика связывалась с конкретными элементами в изящных искусствах. Во-вторых, у Мюллера и Баумгартена эстетика мыслится не только в ее разделении на теоретическую

и практическую, но также и в связи с логикой (в цитированном выше фрагменте из Баумгартена он называет логику «старшей сестрой» эстетики).

В этой связи нельзя не заметить важный историко-философский аспект. Дело в том, что к моменту открытия эстетики господствующей философской традицией (по крайней мере, в Германии) была традиция Х. Вольфа. У Вольфа уже в 1735 вышла «Логика», в которой он различал «logica docens» и «logica utens» (Wolff, 1735, 75-76), что во многом схоже с тем, что позже стали именовать теоретической и практической логикой. Само различие на logica docens и logica utens восходит к схоластике XIV века (подробнее об этом см.: Dragalina-Chernaya, 2014), но именно благодаря Вольфу и его популярности в философских кругах сформировалось устойчивое представление о существовании теоретической и практической логики. Иначе говоря, эстетика в положении «младшей сестры» во многом ориентировалась на свою старшую родственницу, и потому неизбежным оказалось и само разделение на теоретическую и практическую эстетику.

Таким образом, само введение практической эстетики в философское поле было связано у ее основателей как с внутренними причинами (открытие эстетики как особой области, в пределах которой теория и практика тесно связаны друг с другом), так и с внешними (параллель эстетики с логикой, которая к моменту открытия уже мыслилась как теоретическая и практическая).

Следы практической эстетики возможно найти и у Канта (в его понятиях «культура вкуса» и «культура душевных сил»), однако все же у Канта практическая философия закрепляется исключительно за философией морали. В послекантовской же эстетике мы наблюдаем на протяжении как минимум XIX и первой половины XX вв. устойчивое ее понимание как философия красоты и искусства.

Если же кратко излагать историю самой истории эстетики, то интересно обратить внимание на то, что здесь постепенно подчеркивается теоретический характер эстетики, со временем же практический посыл оказался совершенно забыт.

Вероятней всего, первая попытка создать историю эстетики принадлежит *Бенедикту Йозефу Марии фон Коллеру* (1767-1798). Коллер был драматическим поэтом, историки разнятся в точных датах его жизни, но в любом случае это вторая половина XVIII – начало XIX вв. В 1799 посмертно выходит его небольшой труд «Очерк истории и литературы эстетики», который и стал первым исследованием по истории эстетики. «Очерки...» построены по принципу рецензий на книги по эстетике, которые выходили во второй половине XVIII в. При этом Коллер попрекает многих за неясный стиль изложения: «Некоторые писатели... считали, что, поскольку ясность несовместима с красотой, то и об изящном искусстве не следует писать ясно и определенно». (Koller, 1799, 32) И хотя здесь Коллер рассуждает в большей степени о теории эстетики и подчеркивает, что «эпоха теории, как, вероятно, никто не станет отрицать, начинается с Баумгартена, заслуга которого, по крайней мере, в том, что он первым высказал идею теории, основанной на разуме» (Ibid., 27), все же он периодически подчеркивает, что эстетика – это также и практическая дисциплина.

Труд Коллера был мало известен и потому все же важнейшей фигурой в истории эстетики является *Р. Циммерманн*, который в своем фундаментальном труде «История эстетики как философской науки» (1858) описал основные вехи ее становления. У Циммерманна уже не найти никаких следов понимания эстетики как практической дисциплины. При этом примечательно, что Циммерманн постулирует кризис в эстетике: «Благодаря сознательному отказу от объективной меры... эстетика, снова потеряла большую часть своего доверия. Раздаются голоса, отказывающие ей в праве на существование, и действительно, если после столетия существования она не может пойти дальше общепринятого мнения, что о вкусах не спорят, значит, больше не может быть сомнений в том, что она все еще заслуживает названия новой науки». (Zimmermann, 1858, X-XI) Выходом же из этого кризиса Циммерманн видит в том числе историю эстетики: «Именно в такой момент, когда результат кажется безнадежным, наступает время исторической рефлексии...», в связи с чем цель «Истории эстетики» – «зафиксировать все пути и отклонения,

по которым до сих пор пыталась пройти философская наука о красоте и искусстве». (Zimmermann, 1858, XI) Можно оставить без внимания то, почему Циммерманн понимает эстетику как философскую науку именно о красоте и искусстве, куда важнее то, что для Циммерманна история эстетики – это история теории эстетики, история теоретических представлений об искусстве и красоте.

В работах после Циммерманна этот чисто теоретический ракурс на эстетику в ее истории сохраняется: в работах М. Шаслера, П. О. Кристеллера, Б. Кроче, В. Татаркевича и других о практической эстетике ничего не говорится, а практическая философия понимается исключительно в духе Канта. Практика стала рассматриваться в ее противоположности к эстетике (особенно после Канта и понятия незаинтересованности). Так, Б. Бозанкет в своей «Истории эстетики» (1892) подчеркивает, что «эстетическая теория – это раздел философии, и она существует ради знаний, а не как руководство к практике» (Bosanquet, 1904, XI) и развитие эстетики рассматривается в том числе под углом противопоставления эстетического и практического интереса. Аналогичные выводы об истории эстетики как дистанции от ее практики можно найти и в ряде современных работ.

Предложенный обзор ранних эстетических теорий и историй эстетики предельно краток, но даже из него можно сделать вывод, что роль практики эстетики все же существовала в последней (пусть и не во всех вариантах и не всегда отчетливо). Ориентировочно же со второй половины XIX в. практика постепенно изымается из теории и истории эстетики, хотя следы ее остаются (в основном, в виде теории и практики эстетического воспитания).

Назад, к практической эстетике?

Досадно, что история эстетики забыла о ее практике. Но можно смело утверждать, что современная эстетика, отсчет которой следует вести со второй половины XX в., предлагает множество подходов, ориентированных на практику. Соматическая эстетика, эстетика окружающей среды, эстетика повседневности, а также различные направления в прикладной эстетике

и экспериментальной эстетике – вот лишь некоторые области, в которых наблюдается возвращение к пониманию эстетики в ее единстве теории и практики.

При этом следует учесть, что современное понятие практики сильно отличается от того, которое использовалось в XVIII в., и потому внимание к оттенкам практической эстетики требует деликатного философского анализа, который, увы, еще не был предложен в эстетической теории.

В этой же связи во многом меняется и роль истории эстетики. В середине XIX в. Циммерманн писал: «Среди отдельных философских наук, развитие которых развитие которых стало предметом отдельного рассмотрения, история эстетики все же сделала меньше всего шагов». (Zimmermann, 1858, V-VI) Для немецкого философа было очевидно, что история эстетики как история теории эстетики еще не достигла определенного уровня. Сегодня же, спустя почти два столетия, можно продолжить эту мысль Р. Циммерманна. Действительно, история эстетики сделала меньше всего шагов, но именно потому, что не в достаточной степени уделялось внимание практике эстетики наравне с ее теорией. Возможно, история практики эстетики в широком смысле слова – это новая область исследования. Например, история того, как люди практиковали разные формы эстетических переживаний – совершенно неизученная область как потому, что все многообразие этих переживаний сводилось к эстетическому удовольствию от красоты и искусства, так и потому, что все еще открытым является вопрос об отношении практики эстетики и практической эстетики.

Совершенно точно, что перед историей, теорией и практикой эстетики открываются новые дали и глубины и потому будем с трепетом ожидать новых эстетических открытий и свершений. Новая история эстетики еще не написана.

REFERENCES

Adorno, T. W. (1969). *Marginalia to Theory and Praxis*. Retrieved May 21, 2025, from <https://liberadio.noblogs.org/?p=3255>. (In Russian)

- Arendt, H. (2017). *Vita Activa or On Human Condition* (V. V. Bibikhin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Izdatel'stvo Ad Marginem. (In Russian)
- Baumgarten, A. (2021). *Aesthetics* (G. S. Belikova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Izdatel'stvo Universiteta Dmitriya Pozharskogo. (In Russian)
- Bourdieu, P. (2001). *Practical Sense* (A. T. Bikbov, K. D. Voznesenskaya, S. N. Zenkin, N. A. Shmatko, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Aleteya. (In Russian)
- Bosanquet, B. (1904). *A History of Aesthetic*. Swan Sonnenschein & Co.: The Macmillan Company.
- Csuka, B. (Ed.) (2018). *Anthropological Aesthetics in Central Europe*. Hannover: Wehrhahn Verlag. (In German)
- Dragalina-Chernaya, E. G. (2014). Logica Docent VS Logika Utens: The Case of Zhengming. In D. M. Nosov (Ed.), *Philosophy at the University. A View from Moscow and Shanghai* (pp. 123-136). St. Petersburg: Aleteya Publ. (In Russian)
- Eberhard, J. A. (1791). *An Attempt at a Practical Aesthetic*. In J. A. Eberhard (Ed.), *Philosophical Magazine* (pp. 1-54). (Vol. 3). Halle: Waisenhaus. (In German)
- Koller, B. J. M. von (1799). *A Draft on the History and Literature of Aesthetics*. Regensburg: Montag und Weiß.
- Müller, C. G. (1762). *Logic and Aesthetics*. Jena: bey Joh. Rudolph Crökers seel. Wittwe. (In German)
- Wolff, C. F. von (1735). *Philosophia Rationalis sive Logica: Methodo Scientifica Pertractata Et Ad Usum Scientiarum Atque Vitae Aptata. Praemittitur Discursus Praeliminaris De Philosophia In Genere* [Rational or Logical Philosophy: The Scientific Method Studied and Adapted to the Use of the Sciences and Life. Preliminary Discourse on Philosophy in General]. Francofurti & Lipsiæ Frankfurt a. M., Leipzig: Veronae. (In Latin)
- Zimmermann, R. (1858). *History of Aesthetics as a Philosophical Science*. Wien: Wilhelm Braumüller. (In German)

СЛАВЯНСКИЙ СТРУКТУРАЛИЗМ: ЭСТЕЗИС И АНТРОПО-ЛОГОС

АЛЕКСЕЙ ГРЯКАЛОВ

Алексей Алексеевич Грякалов – доктор философских наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Руководитель научно-образовательного центра «Философия современности и стратегии гуманитарной экспертизы». Член Союза писателей России.

E-mail: alexalgr@mail.ru

В статье рассмотрены генетические позиции и становление идей славянского структурализма. Показаны близость и различия русского формализма и структурализма, определена значимость идей структурализма для актуальной философии культуры и эстетики. Исследован философско-антропологический смысл славянского структурализма с выходом к темам смыслов существования человека и творчества. В исследовании восстанавливается объективная картина становления эстетического знания современности. Особое внимание уделено семиотическим идеям структурализма и анализу внутренней энергетики концепций. Представлена герменевтика вхождения славянского структурализма в научный контекст гуманитарного знания XX и XXI вв.

Ключевые слова: славянский структурализм, формализм, семиотика, антропологическая константа, Ян Мукаржовский, Роман Якобсон, интерпретация, поэтический язык, дискурс, письмо, событие.

SLAVIC STRUCTURALISM: AESTHESIS AND ANTHROPO-LOGOS

Alexey A. Gryakalov – Doctor of Philosophy, Professor of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen. Head of the scientific and educational center “Philosophy of modernity and strategies of humanitarian expertise.” Member of the Union of Writers of Russia.

E-mail: alexalgr@mail.ru

The article examines the genetic positions and the formation of the ideas of Slavic structuralism. The proximity and differences of Russian formalism and structuralism are shown, the significance of the ideas of structuralism for the current philosophy of culture and aesthetics is determined. The philosophical and anthropological meaning of Slavic structuralism was studied with access to the themes of the meanings of human existence and creativity. The study restores an objective picture of the formation of aesthetic knowledge of our time. Particular attention is paid to semiotic ideas of structuralism and analysis of internal energy concepts. The hermeneutics of the entry of Slavic structuralism into the scientific context of humanitarian knowledge of the 20th and 21st centuries is presented.

Keywords: slavic structuralism, formalism, semiotica, anthropological constant, Jan Mukarzhovsky, Roman Jakobson, interpretation, poetic language, discourse, the letter, event.

Экспозиция

Активно обсуждаемые до настоящего времени вопросы структурной методологии в отечественной эстетической «картине мира» во времена их возникновения были обращены преимущественно к темам соотношения методов и универсализирующей теории знаков.

Дискуссии в советской эстетике, в которых активно участвовали М. С. Каган, В. А. Зарецкий, В. В. Иванов, Ю. М. Лотман, П. В. Палиевский, М. А. Сапаров были преимущественно ориентированы на обсуждение идеологической допустимости и конструктивности структурной методологии в гуманитарных науках. Сегодня же в соответствии с теориями онтологической ориентации, интереса к телесности и предметности, актуализации искренности и чувственного опыта в метаподернизме имеет смысл более внимательно обратиться к структурализму как методу и эстетической теории.

Вывод о том, что в метафоре и любом другом эстетическом опыте субъект становится эстетическим объектом последовательно коррелирует с идеями структуралистов о значимости воспринимающего сознания в отношении к надличностной структуре. Во взглядах спекулятивного реализма актуализирована тема автономности и независимости художественного произведения, к которому нужно подходить в режиме незаинтересованного созерцания. (Harman, 2019, 357)

Речь о славянском изводе структурализма, именно о понимании в нем субъектности и субъективности человека. Теоретическое наследие выдающегося чешского гуманитария-структуралиста Яна Мукаржовского (1891-1975) актуально востребовано не только в контексте эстетики и философии искусства XX-XXI вв., но содержит в себе значимые для современности онтологические и философско-антропологические идеи. Его интересы сближаются с аналитической эстетикой, эстетическим функционализмом и философско-антропологическим взглядом на мир.

Особенность *славянского структурализма* в том, что темы *упорядоченности* и *соотнесенности* обращены к предметности и *органичности*. По ряду позиций славянский структурализм принципиально близок к идеям евразийцев. «Они (евразийцы – А.Г.) склонны были считать реальным то, что скорее было проектом, желанием, утопией. Из этого в свою очередь вытекали определенные представления о целях и способах познания, о доказательствах его результатов и проч. Вследствие этого теории евразийцев – культурологические, а отчасти и лингвистические – предстают как некий натуралистический холизм, романтический натурализм, в лучшем случае – своеобразный «онтологический структурализм». ...Трактовка «построенного» объекта как «реального» сочетается у евразийцев с его идеализацией – но не как идеального объекта, а как своего рода воплощенного идеала». (Avtonomova, 2001, 21-22)

Именно в связи с пониманием особенностей нужно актуализировать тему *славянского структурализма*, где структура, что особенно важно для понимания истоков и становления топологической субъективности, понята как «живая традиция».

Истоки и становление

Определяя истоки и содержание своей теории, Ян Мукаржовский писал, что она с самого начала позиционирует себя как *междисциплинарное образование*:

«Научное направление, представляемое Пражской школой, исходит как из отечественных традиций, так и из достижений русского формализма, и определяет себя как структурализм, основным понятием которого является структура, осмысляемая как динамическое целое». (Mukařovský, 1936, 190)

Говоря о методологической ориентации структурализма, важно иметь в виду, что все его направления, равно как и русский формализм, были предельно внимательны к деятельности *эстетического авангарда*, проникнутого пафосом переустройства мира – в структурализме изначально соединены доминанты *мысли* и авангардного социального *переживания*.

Роман Яacobson, обосновывая структурализм, призывал славистов опираться на методологические принципы «русской науки» (поиск отношений и акцент на функциях) и *телеологизм* (вопрос не «почему?», а «зачем?»). (Avtonomova, 2004, 95)

Таким образом, можно говорить об изначальном наличии диалога в структуральной эстетике, что характерно также для Ю. М. Лотмана, высоко оценивающего идеи славянского структурализма. И сегодня, признавая поворот «от текста к произведению», следует отметить, что представители славянского структурализма, задавая стратегию исследования *формы, структуры и функции* были предельно внимательны не только к *тексту*, но к *произведению*.

Нужно иметь в виду тот факт, что идеи Мукаржовского о норме, функции и ценности соотносимы с «антропологическим поворотом» в гуманитаристике XX-XXI вв. – этот ход утверждает эстетику не столько в ее метафизическом статусе *философии искусства*, сколько в образе особенной *философии человека*. Именно эстетические и соотнесенные с ними этические и антропологические сюжеты в гуманитарных науках дают возможность вернуться к человеку и заново «оволшебствовать» мир и жизнь.

В *славянский структурализм* Виктор Эрлих включил *русскую формальную школу, чешский структурализм и феноменологическую методологию* исследований литературы, связанную с именами Романа Ингардена и Манфреда Кридля:

«Научная перспектива, разрабатываемая чешским структурализмом, – одновременно потенциально всеохватная и сосредоточенная на чисто литературных вопросах – вряд ли открылась бы лидерам Пражского лингвистического кружка, если бы не было у них за плечами вычурной бесшабашности и вдохновенного творческого буйства русских формалистов» – написал в предисловии к русскому изданию своей книги Эрлих в 1980 году. (Erlich, 1996, 16)

Корни структурализма уходят в дискуссии номиналистов и реалистов конца XIV-начала XV столетия, в исследования языковой культуры барокко, пражскую деятельность Больцано и его учеников, работы Масарика, в которых было положено начало подчинения языковой диахронии синхроническому анализу и обосновано телеологическое понимание языка. (Jakobson, 1971, 547) Следует подчеркнуть: именно возвышение *национального контекста* философии формы может быть понято как актуализация *топологии* культуры.

На объемном культурном фоне структурализм с самого начала позиционировал себя как *междисциплинарное* образование: «Научное направление, представляемое Пражской школой, – подчеркнул Мукаржовский, – исходит как из отечественных традиций, так и из достижений русского формализма, и определяет себя как структурализм, основным понятием которого является структура, осмысляемая как динамическое целое». (Mukařovský, 1966, 190) Структурализм – явление *sui generis* – представляет именно соотнесенность позиций: восприятие идей русских формалистов шло как сознательное установление сходств и как порождающая модель структуралистского мышления. Сама организация *Пражского лингвистического кружка* (ПЛК) была во многом аналогична организации *Московского лингвистического кружка*, а некоторые представители последнего активно сотрудничали впоследствии в Пражском кружке. Теория ПЛК предстает как *симбиоз* чешской и русской мысли, в которой использованы достижения западноевропейской науки: очевид-

ное многообразие источников Роман Якобсон объясняет положением Чехословакии на *перепутьи* различных культур.

Для словацкого структурализма в большей степени, чем для чешского, характерно стремление быть *методологией науки*, являясь в то же время ориентиром лингвистики, эстетики, литературоведения, театроведения, теории живописи. (Роровић, 1970) Выступая с программой научного синтеза, словацкий структурализм реализовал тезис о единстве науки и создавал общий *метаязык* гуманитарного знания.

Исторический опыт складывания славянского структурализма показателен для топологической мысли. Структура удерживает противоречия в состоянии активной соотносительности – энергетически наполнена соотношением составляющих, каждая из которых может стремиться к доминированию. Именно такова, отметим, субъективность современных *сообществ* – противостояние позиций выстроено по принципу доминанты.

Но если в сообществах действие доминанты может быть стихийно и спонтанно, то в структурализме действие всегда оформлено: речь не столько о генетически устанавливаемом источнике силы, но о ее перераспределении и оформленности. Энергия доминанты удерживает поведение или смысл в состоянии захваченности одной мыслью или желанием – все остальные побуждения, способные противодействовать одному из множества побуждений или хотя бы ослаблять его в *нормальном* состоянии, доминанту активно усиливают. Поведение и переживание субъекта развернуто к собственному автономному пребыванию в структуре – с осознанием своей включенности и реакциями на мир символических форм. Субъективность определяется имманентно-структурно, где субъект трансцендирует из доведенного до *предела* переживания и осознания существования.

Поэтому цели и задачи эстетического анализа, согласно Мукаржовскому, заключаются в выделении свойств, вызывающих эстетическую действенность произведений:

«В центр исследования должно быть поставлено само произведение как явление *sui generis*, освобожденное от всех отношений, связывающих его с другими рядами явлений. Причину эстетической эффективности произведений нужно усматривать исключительно в них самих». (Мукашовский, 1948, 9)

Мукаржовский отказался от традиционного деления произведения на *форму* и *содержание*, отметив, что сами содержательные элементы имеют формальный характер. Он ввел понятия «материал» (элементы произведения) и «форма» (способ организации материала) – тема оформленности манифестирована как структурность.

Вслед за русскими исследователями Мукаржовский выделил два центральных признака формы: *организацию* и *деформацию*. *Деформация*, взятая сама по себе, не является достаточной для художественной формы, так как есть виды *деформаций*, не связанные с эстетическими качествами. Поэтому *деформация* немыслима без *организации*, что делает характер деформации *системным*, т. е. последовательно проявленным как в отдельных частях произведения, так и в его целом. Соответственно устойчивые варианты деформаций определяются как «художественные средства». Более высокой возможностью организации целого в сравнении с деформацией, обладает *корреспонденция* («проявление взаимного влияния одной системы художественных средств на другую»). Взаимное объединение обеих ступеней организации произведения создает его *композицию*. Тут может быть соотнесено понимание внутренней динамики структуры с гораздо более поздним представлением о «книге без органов» в концепции Жюлья Делеза и Феликса Гваттари.

В эстетике Яна Мукаржовского структура предстает как взаимное уравнивание разностремляющихся *энергий* – это *силы, качества и способы проживания*. Именно подвижность структуры объясняется ее «диалектической идентичностью с самим бытием, ибо структура в любой момент является и одновременно не является самой собой». То есть структурация *некоторым образом* постоянно подрывается собственным становлением – она событийна. И это требует *иного* субъекта в культуре. Ведь структурно организованными являются не только произведения – структурно поняты многообразные отношения ко всему, что находится *вне* произведений, но вступает с ними в контакт. Автономность художественного ряда проявляется лишь в том, что один *ряд* (чешская поэзия, например) диалектически приспособливает внешние побуждения к своему характеру и современному состоянию.

Структурой является *живая традиция* данного искусства, та инвариантная «формула», на основе которой возникает конкретное произведение. Когда деревенская женщина делает на земляном полу узоры из песка, которые через короткое время исчезнут – приводит пример Мукаржовский, то ее интересует не продолжительность существования «творения», а ее собственная способность к творчеству на основе традиции. Структурной сущностью искусства является не индивидуальное произведение, а совокупная целостность художественных традиций и норм.

Структура приобретает надличностный характер и уподобляется функциональной системности языка.

Это не значит, уточнял Мукаржовский, что возможна некая «общая» внутренне единая структура искусства, например, «структура поэзии вообще». Подобное представление было бы абстрактной фикцией, хотя в совсем скором будущем, заметим, будут настойчивые – *предельные* – стремления представить произведение в его «чистой форме». Таковы «Черный квадрат» Казимира Малевича или звучание несыгранной музыки, представленной в рассказе Сигизмунда Кржижановского. Тема звучания может быть передана совершенно странным свидетелем-исполнителем – в голодной немоте времени любители музыки доверяют звучание «железным голосам» – проводят «Конкурс поющих чайников». Структура искусства создается совокупностью подструктур, отношения между которыми носят противоречивый и взаимодополнительный характер. Поэтому важнейшей проблемой структуралистской эстетики становится проблема отношения *структуры* и *функции* – переход от статического имманентизма к динамической позиции связан с пониманием функционального единства ценностей искусства и общества.

Это не значит, однако, что искусство утрачивает свои уникальные свидетельствующие свойства. Произведение может быть проанализировано с точки зрения любой содержащейся в нем ценности (политической, моральной, религиозной, идеологической), но единственно адекватным подходом к нему как факту искусства является тот, который ставит в центр анализа *эстетическую* ценность. Это положение близко к мысли

М. С. Кагана об особой природе художественной функции. В отличие от всех остальных эстетическая функция объявляется не имеющей никакой конкретной цели, она не направлена на решение никакой практической задачи – «эстетическая функция скорее исключает вещь или действие из практических взаимосвязей, чем является к ним присоединенной». (Мукаёvsky, 1971, 192-193) Достоинством эстетической функции является ее *неоднозначное* отношение к реальности – она становится *прозрачной*, словно бы свидетельствующей обо всех других действиях и проявлениях. Эстетическая функция не стремится занять доминирующее положение в целом функциональном единстве – она полифункциональна. Именно идеи «многозначности», «прозрачности», «необозначенности», «мерцающей не/определенности» эстетической функции имеют для эстетики структурализма принципиальное значение – *эстетическое* приобретает *антропологическое* значение.

И это предполагает конституирование *субъекта-свидетеля*, который в эстетической функции способен открывать *видение* мира – человек восстанавливает свою изначальную целостность, творческий интерес к жизни и ответственность за поступки. Следовательно, все структурные отношения могут рассматриваться как функциональные связи одной целостности с другой. Структура искусства определена, с одной стороны, совокупностью функциональных отношений к обществу, а с другой – своими собственными подструктурами. Мукаржовский говорил об изменении функций искусства во времени («функции творят структуру») – структура становится моментом «игры функций», точнее, *игры* эстетической функции с ан-эстетическими.

В такой панфункциональности словно бы вовсе смещены произведение и автор, но это так только в отношении к романтическому представлению поэта и воспринимающего субъекта сотворчества. Мукаржовский, правда, признает, что художник «вкладывает субъективность в произведение» и тем самым *приспособляет* структуру к определенной функции. В целом же происходит *смещение* художника с его традиционного положения – он словно бы *растворяется* в функциональных взаимодействиях. Эта тема структурализма непосредственно

предшествует идеям «смерти автора» (Ролан Барт) и трактовке идеи «функция-автор» (Мишель Фуко). Но именно создаваемая функциональной синергией структура делает принципиально значимым *место* действия – актуализированы *топо-графия* и *топо-логика*. И это же означает, что творческая *фигура* автора должна быть восстановлена каким-то *иным* образом. Необходима, следовательно, особая аналитическая топография творчества – актуален анализ отношений, в пространстве которых действует автор. Именно в эстетической функции *высвечивается* фигура автора – он не просто «творит по традиции», поддерживая структуру-память, но актуализирует *эстетическое* – именно *эстезис* как перво-поименование явленной предметности встречи или переживания. Так, словно бы каждый раз заново пересоздается экзистенциальный образ человека – антропо-логос и эстезис в соотнесенности.

Эстетическая функция и онтология творчества

Обосновывая эстетический функционализм, Мукаржовский не ограничивался сферой искусства – эстетическая функция проникает во все сферы человеческой деятельности.

Но каково значение эстетической ценности в практической жизни, если она лишена традиционной содержательности и является *прозрачной*? Ответ однозначен: именно отсутствие собственной цели позволяет эстетической ценности не *отвращать* человека от вещи-носителя ценности, а напротив, *привязывать* его к ней («вещь стремится к своему месту»).

Это значит, что если в какой-либо вещи преобладает эстетическая функция, то вещь исключается из практического использования и становится целью для самой себя. В эстетической ситуации внимание максимально сконцентрировано на предмете или вещи, человек освобождается от непосредственного давления практических потребностей и целостно реагирует на действительность. (Günther, 1987, 63) Не имея собственного качества, эстетическая функция легко принимает на себя качества тех функций, которые она сопровождает.

В искусстве эстетическая функция *окрашивает* ан-эстетические до такой степени, что они, по мнению Мукаржовского, становятся лишь факторами художественной

структуры, утрачивая практический смысл. Но за пределами искусства эстетическая функция приобретает некоторую практическую *окраску* в соответствии с целью, которая определяет функциональность вещи. В результате эстетическое оказывается функционально соотношенным с антропологическим началом каждого человека, причем обращено не только к *антропологической константе*, но включает функциональные связи социальной реальности.

В этом плане открытия Мукаржовского 20-30-х гг. очевидно превосходят исследования гораздо более поздних лет, – например, в теории рецептивной эстетики Х. Р. Яусса повторяется положение о самопредставлении эстетического, при котором эстетическое соотносено с темой общего антропологического строения человека как определенной константы. Но главное в том, что структура приобретает особую феноменологическую значимость – перестает быть выражением чего-то иного, *за ней* ничего не стоит, структурация в эстетической ситуации становится самодостаточной и принципиально соотносена с герменевтикой жизни как усилением понимания. И если понимание становится онтологической данностью, то и структурация приобретает онтологические характеристики – становится эстетическим обустройством *мест* существования, аналитика становится эстетической топографией и топологией. (Gryakalov, 2004; Badiou, 2003; Nancy, 1991)

Речь не только о *со-бытии* встречи, но и об онтологическом статусе произведения. Функции в структурализме – эстетическая в том числе – определяются целями, которые ставит перед собой субъект. Тут, можно сказать, осуществляется выход в смысловую ауру мета-модернизма и топо-модернизма. (Gryakalov, 2002, 12-28)

Именно субъект – держатель функций, они же, в свою очередь, лишь условия его существования. Эстетическая функция способствует экзистенциальному самоосуществлению человека.

Но если рассмотрение функции только с позиций субъекта предполагает множественность возможных системо-техник субъективности – одни и те же акты деятельности могут соответствовать различным целям, то субъект в эстетическом отношении к действительности имеет дело преимущественно

со своей человеческой природой. Тут можно вспомнить об идеях «этики человеческого вида» Юргена Хабермаса. Однако субъект не растворяется полностью в процессах функциональности: актуализированная во французском структурализме идея *смерти человека* не действует в славянском структурализме именно в силу того, что антропологическая константа удерживает логику функциональности и структуры в человеческом измерении, не давая операциональной логике становиться самодостаточной.

В структурализме эстетическое отношение парадоксально: оно словно бы не имеет собственной содержательности. Его назначение в том, чтобы открывать мир *иного*. Цель искусства как раз и состоит в создании *нового видения*, освобождении от подавляющих человека социальных схем. В эстетической ситуации человек преодолевает автоматизированное отношение к миру и сохраняет по отношению к нему позицию *иностранца*, который приходит с другой земли и постоянно по-новому осознает самого себя. Именно идея де-автоматизации более всего соединяет идеи Пражской школы с позицией деконструкции. (Doležel, 1995, 457)

Таким образом, субъект представляет свое будущее: эстетическое, ввиду его прозрачности, превращается в своеобразное фундаментальное *остранение*. Следовательно, в структурализме понимание полифункциональности энергично напряжено: то признается «логика функции», то всесильный субъект («держатель функций»).

Но как свести воедино субъективное – авангардное – целеполагание и надличностность структуры?

Каковы критерии истинности знания структуралиста-аналитика, определяющего тип функции и одновременно определяемого логикой функциональности?

Тут встает важнейшая проблема не только автора, но и человека. Как художник, «выражающий» функцию, может создать и понять собственный путь в творчестве? Чем определяются его возможности выйти за логику функциональности?

В формализме *прием* представлял собой соединение логики и творчества: с одной стороны, он понят как структурная единица искусства, с другой – как составляющая неповторимого

творческого процесса. И в структурализме, повторяющем поздний формализм, рассмотрено общество как определенное множество *рядов*, соотносящихся друг с другом, или как множество взаимосоотнесенных структур. Произведение стало рассматриваться в *двойной* зависимости: от художественной структуры и от социальных связей. Отношения между отдельными социальными рядами и структурами (классовые антагонизмы, «высокое» и «низкое» в культуре, противоречия в морали) были поняты по аналогии с бытием произведения, его «внутренней напряженностью».

Развитие искусства понято во взаимосвязи с развитием всех остальных рядов или структур. На основании этого Мукаржовский делает вывод о том, что структурализму доступно и поле деятельности социологии.

Это словно бы особый независимый взгляд – носителем и обладателем может быть незаинтересованный субъект не в смысле его *силы суждения*, а в силу того, что он обладает особой возможностью свидетельствовать. Даже из фрустрированного и уже потому *остраненного* существования свидетель способен представлять *иной* опыт сознания – в пределе таков радикальный жест обэриутов. В. А. Подорога обратил внимание: «Скорей всего обэриуты правы: чтобы увидеть мир так, как он есть сам по себе, не нужен живой глаз, активный, избирательный, «точный», обеспеченный божественными гарантиями, нужен «мертвый глаз», глаз абсолютно открытый, «не закрывающийся веками» к темноте и свету мира. Глаз-кристалл, глаз-кость, глаз-дерево, глаз-вода...». (Podoroga, 1993, 144)

У структуралистов анализ истории не сводится, как это может казаться, к статическому описанию состояний *предшествования* и *предварения* будущего настоящим. Диахроническое описание исторических состояний строится как серия последовательных актуализаций структуры. Пражские структуралисты не рассматривали синхронию и диахронию как независимые позиции анализа. Якобсон указывал, что наряду с существованием статических состояний, протяженных во времени, динамические состояния проявляются на уровне синхронии как взаимодействующая целостность.

Однако хотя Мукаржовский постоянно подчеркивал напряженность между структурами, неясно, какие именно факторы детерминируют ее развитие – конкретность противоречий культуры во многом утрачивается из-за неопределенности самого понятия *напряженность*. Но есть утверждающие жесты – именно *эстетическое*, удерживая сознание в состоянии интенсивного восприятия мира, определенным образом организует топо-логику в целом. Не требуется никакой другой «высший принцип». Актуально все то, что создает и удерживает в себе интенсивное открытие жизни – все, что *утверждает* жизнь. Оно концентрировано представляет и выражает субъективность – во многом и задает логику ее формирования. Поскольку же искусство понято в сфере социальных отношений, то актуализированы *сообщества* – понимание эстетического и методико-аналитическая позиция в эстетике становится моделью субъективности.

В предельной степени это может быть отнесено именно к славянскому структурализму: не только органическое понятие *жизнь*, но и методология с необходимостью соотносены с антропо-логикой и аксио-логикой как стратегиями (пере)распределения субъективности. Эстетическая *функции, норма и ценность* выступают именно как «социальные факты» (Ян Мукаржовский), а искусство в его семиологическом понимании включено в предельно объемный социокультурный контекст. Здесь речь, следовательно, о формировании субъективности *по аналогии* с поэтическим и эстетическим. Понятия субъекта и субъективности формируются в пространстве эстетического как определенные конституируемые концепты.

Как произрастает субъективность? Это не проекция идеи и не фактичность исторического содержания – это именно *значение, ценность, антропологический смысл*. Наряду с этим в концепции *литературности* русских формалистов Жак Деррида определил особые заслуги движения к *деконструкции*: «Решающий прогресс последнего полувека состоял, по-моему, именно в эксплицитной формулировке вопроса о литературности, особенно начиная с русских формалистов... Возникновение этого вопроса о литературности позволило избежать определенного числа редуций и недопониманий, которые

всегда будут иметь тенденцию к рецидивам (тематизм, социологизм, историцизм, психологизм под самыми замаскированными формами). Отсюда необходимость формальной и синтаксической проработки». (Derrida, 1996. 127)

Введенное формалистами различие языков оказалось весьма значимым в последующем философском истолковании деконструкции: идея *разнесения* или *различения* может быть поставлена в соответствие с формалистским противопоставлением *коммуникативного* и *поэтического*. Различение или разнесение, соотносимое Деррида с позициями Ницше, Фрейда и Хайдеггера, основывается на том, что *differance* как разность-оттяжка именно про-изводит и продуцирует эти различия, поэтому *differance* – не просто один из концептов, а концепт, продуцирующий концепты. Это своеобразный концепт-генератор, который задает самую возможность продуцирующей деятельности.

Речь, стало быть, может идти об исходном продуцировании различий – в таком контексте дифференциация поэтического и практического сразу же выходит за границы поэтики и приобретает философско-антропологический характер. Можно сказать, что в различенности поэтического и практического было сформулировано принципиальное против(со)поставление бытия и сущего – онтически-онтологическая разница. Именно в славянском структурализме топо-логика выйдет за пределы аналитики формы и внимание будет обращено к *местам*.

Вспоминая истоки футуристского движения, Роман Якобсон говорил о совместности

«единстве переживания и мысли», где «ясно рисовался единый фронт науки, искусства, литературы, богатый новыми, еще не изведенными ценностями будущего. Казалось, творится новозаконная наука, наука как таковая, открывающая бездонные перспективы и вводящая в обиход новые понятия – понятия, о которых тогда говорилось, что они не укладываются в привычные рамки здравого смысла». (Yangfeldt, 1992, 11)

При этом Якобсон вспоминал о значимости для авангарда открытий ученых в области атомной физики в понимании пространства и времени. Со своим анализом конструктивных

принципов эволюции, Ю. Н. Тынянов занял особое место – зачинатель особого отдела науки, чего-то вроде теоретической физики». (Eichenbaum, 1969, 390) Актуализирована именно соотносительность – Тынянов в творчестве Хлебникова определил предельное сближение науки и искусства («только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии»). Такой опыт чрезвычайно значим для философии.

Что в первую очередь интересно в заумном поэтическом языке? – спрашивал Виктор Шкловский спустя семь десятилетий после первых выступлений формалистов. И отвечал: заумный язык – это именно *умный* язык. (Shklovsky, 1990, 254)

Умный свидетель, хотя и *странный*.

Язык, следует добавить, действующий *не* миметически, свидетельствующий иным образом об ином представлении человека. Таким образом, актуализация *эстетики* формы предстает как эпоха *философии* формы – не случайно авангард первоначально мало интересовался прозой, а «вслушивался» в поэтический опыт, сближаясь с идеей «вслушивания в бытие» (Мартин Хайдеггер). Якобсон писал в воспоминаниях: «Для нас не было границы между Хлебниковым-поэтом и Хлебниковым-математическим мистиком», – обновитель поэтического слова выступал как создатель нового представления о мире, открывающегося в поэтическом языке. Ориентированные на форму опыты футуристов сближали их творчество с «магическими формулами гностиков». (Jacobson, 1992, 73) В письме к Алексею Крученых Якобсон говорил о поэтах как особенных существах – «иррациональных бродягах». Этот не совсем проясненный в философском плане жест в будущем сближен с фигурами *нового гностика, диагноста, свидетеля* и даже радикально отвертывающегося от мира «ушельца в щель» (Сигизмунд Кржижановский). Необходимо, следовательно, проникать в *неведомое и невидимое*: живопись в понимании кубистов именно *проникающая – структурирующая* – деятельность специфической формы. Гийом Аполлинер, порицая импрессионистов, писал о доминировании у них восприятия над мышлением, что делало их заложниками чувственности – «пленниками собственной сетчатки». Живопись

в таком *проекте* становилась «поспешной и неразумной», ибо порождалась «сумасбродным буйством темпераментов, более или менее невежественных». (Piwocki, 1962, 16) Естественно, что понимающий произведения кубизма человек должен обладать философским умением смотреть – *структурировать* – кубисты, как и структуралисты, как раз и говорили о новом типе художника, стремящегося проникнуть *в-нутрь* объекта. Призыв к творчеству «интеллектуально чистых элементов» прямо соединяется с требованиями феноменологии. Морис Мерло-Понти: «Живопись одна наделена правом смотреть на все вещи без какой бы то ни было обязанности их оценивать». (Merleau-Ponty, 1992, 12) Тезис «чувство деформирует – разум формирует», имевший широкое распространение в среде художников-кубистов, является живописным аналогом требования анализировать «чистый смысл» сознания. Так феноменология выступала своеобразным ферментом, соединяющим отдельные этапы и школы структурализма.

Кубизм дает многообразные варианты соединения «аналитики» и «воображения», «чистой геометрии» и «фантазии» – оппозиций, которые соотнесены в теме события. Феноменология же способствовала созданию целостности с помощью идеи, организующей пространство восприятия интенциональности: «Индивидуальность более не существует как центр и мерило ценностей. На место «классической» определенности должна прийти неопределенность и многозначность, отождествление действительности и вымысла, бытия и «бытия сна», реальности и «символической реальности». Целью становится *чистая* художественная деятельность, разного рода акции, действия, спектакли типа хеппинга или «искусства исполнения», главным в которых являются возникающие «здесь и сейчас» эмоционально-экспрессивные структуры переживаний. (Chvatik, 1970, 13) Происходит своеобразная «символическая редукция» сознания и самого статуса субъекта.

Чтобы воспринимать и переживать новую «актуальную форму», субъект, прежде всего, должен стать *смотрителем* символических архивов. Антропологическая константа соотнесена не со случайной *психологичностью*, а с эйдосом эстетического – субъективность тематизирована «эйдологически».

Исторический субъект мог быть сведен к «посвященному меньшинству – к автору, к творцу, к герою». (Mathauser, 1973, 56)

Для новой метафизики формы устранение оппозиции *воображаемого* и *действительного* оказывается продуктивным – эстетические ценности становятся феноменами в собственном смысле слова. И теперь в ретроспективе понятно, что сближение эстетического опыта, рефлексии формы и философии человека выступает как одно из последних усилий синтетического понимания мира. (Роровиќ, 1970, 9) Это усилие удержать классическую идею целостности неклассическими способами *сборки*. Усилия художника и ученого были поняты как взаимодополняющие, более того, как проявления универсальных закономерностей постижения реальности.

В событии *эстетического* сыгрываются *эстезис* и *логос* – постоянно вызывая друг друга, они представляют сознание формирующегося произведения современности. Ведь именно у романтиков структуралисты находят понимание поэзии как «самостоятельной силы культурного развития – поэтического дискурса». *Материал* (элементы произведения) оформливается: *форма* – «способ организации материала». Как в отдельном произведении, так и в культуре в целом, происходит постоянная перегруппировка, иерархизация и дифференциация составляющих. Важнейший признак структуры – ее постоянное движение, изменение внутреннего равновесия: «понятие структуры основано на внутреннем объединении целого через взаимные отношения его составляющих, отношений не только положительных – равновесия и гармонии, но и отрицательных – противоречия и противопоставления; связано, таким образом, понимание структуры с диалектическим мышлением. Связи между элементами именно в силу своей диалектичности не могут быть выведены из понятия целого, которое является по отношению к ним не *a priori*, но *a posteriori*, и их обнаружение требует не абстрактной спекуляции, а эмпирии. Структура органически фундирована – она не только заверщенное произведение, но и постоянное воспроизведение *жизни*, которое не может быть завершено.

Ценность эстетического оказывается в результате функционально соотнесенной с антропологическим началом каждого субъекта. В этом плане открытия славянского структурализма 20-30-х гг. прошлого века предвосхищают исследования гораздо более поздних лет, – например, в теории рецептивной эстетики Х. Р. Яусса положение о самопредставлении эстетического соотнесено с темой общего антропологического строения человека как определенной константы. Но самое главное в том, что структуризация становится способом *сборки* субъективности и принципиально соотнесена с пониманием. И структуризация приобретает онтологические характеристики – становится обустройством места, которое уже набрасывает себя в герменевтическом *предпонимании*. Именно *антропологическая константа* удерживает логику функциональности в бытийном измерении, не давая этой логике становиться самодостаточной. И более того: антропологическая константа как архетип субъективности всегда пребывает в определенном измерении символического: мысль о человеческом имеет свою окрестность.

Эстетика и семиология

В славянском структурализме семиология понята как *новая синтетическая форма* знания. Эстетика определена как составная часть науки о знаках – *семиологии*:

«Единая семиологическая точка зрения позволит теоретикам признать автономное существование и сущностный динамизм художественной структуры и в то же время постичь развитие искусства как имманентное движение, которое находится в постоянной диалектической связи с развитием остальных сфер культуры». (Mukařovsky, 1966, 87)

Это социально-онтологическая сторона дела.

Другая сторона связана именно с субъективностью, но значение выведено за пределы психологического *восприятия*. Свой интерес к знакам Мукаржовский основывал на том, что индивидуальное сознание и поведение определяются содержанием «коллективного сознания»: любая актуализация индивидуального сознания, переходя границы восприятия, приобретает характер значения. Семиология, по мнению

Мукаржовского, преодолевает гедонистическое отношение к искусству.

Прообразом семиологии искусства можно считать семантику и фонологию, создатель которой Н. С. Трубецкой рассматривал слово как «целостность» и «структуру». (Trubetskoy, 1960, 42) А Мукаржовский свой интерес к знакам основывал на том, что индивидуальное сознание и поведение определяются содержанием коллективного сознания, из чего следует необходимость обращения к семиологической проблематике: любое содержание индивидуального сознания, переходя границы непосредственной индивидуальности, приобретает характер *знака*. Поэтому в «науках о духе» Ян Мукаржовский особо выделял эстетику, которая обладает ярко выраженным знаковым характером благодаря двойственности существования феноменов искусства: в чувственно воспринимаемом предметном универсуме и в коллективном («идеальном») сознании. Продолжена традиция, идущая от Вильгельма Гумбольдта, согласно которой язык можно сравнивать с искусством, поскольку то и другое стремятся в чувственной форме изобразить *невидимое*.

«Произведение-знак» не может быть приравнено к «душевному состоянию» автора или воспринимающего субъекта, как предписывала психологическая эстетика, ибо индивидуальное переживание «несообщаемо» в своей целостности, в то время как произведение предназначено для того, чтобы быть посредником между автором и коллективом. Кроме того, произведение не может быть сведено к чувственно воспринимаемой данности (*произведение-вещь*) уже потому, что его *вещный* вид способен существенно изменяться во времени и пространстве. Значение произведения нельзя сводить к общему значению («ассоциативному фактору»), формирующемуся в отдельных актах восприятия.

Центральным структурным звеном произведения искусства как знака является *эстетический объект*, существующий в коллективном сознании. Именно об этом смысловом единстве свидетельствует произведение-знак. В отношении к эстетическому объекту произведение как чувственно воспринимаемая данность («произведение-вещь») выступает в роли аттрактирующего внешнего символа. Таким образом,

каждое произведение представляет собой «автономный знак», который слагается из: 1) произведения-вещи, функционирующего как чувственно воспринимаемый символ; 2) эстетического объекта, принадлежащего коллективному сознанию и функционирующего как значение; 3) отношения к обозначаемой вещи, направленного на весь целостный контекст социальных феноменов (наука, философия, вера, экономика, политика, религия и т. п.).

Рефлексии, стало быть, подвергаются отдельные восприятия и весь контекст ценностей в целом – тут субъективность становится определенной во всей ее возможной полноте. Произведение не утверждает реальное существование явлений, оно упорядочивает их, строит отношения между ними, определяет взгляд на мир – на систему жизненного опыта субъекта. (Drozda, 1982, 267)

Произведение, можно сказать, предполагает субъективность в рамках *места*. К произведению некорректно прилагать *гносеологические* критерии истинности – знак в эстетической функции является *самообозначающим*. Он представляет состояние сознания и его рефлексия не только в пространстве эстетического, но и во всем ценностном пространстве социума, включая философию.

Произведение – свидетельствует.

Ибо эстетическая функция противостоит другим как автономная («функциональность в отношении к самой себе») – как бы возвращает сознание к самому себе, но в определенном произведением месте. Соответствующая субъективность приобретает свойства продуктивного воображения («необъяснимое представление воображения») и не может быть сведена к определению в понятии. И эффект эстетического отношения («видение») в своей целостности не сводим к сущностному определению («никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным»). (Kant, 1996, 564) Таким образом, отличая эстетический знак от других знаков, Мукаржовский говорил о *процессуальном* значении, в котором реализуется целостный смысл произведения.

Процессуальность *не* является особенностью временных искусств (литературы, музыки). Мукаржовский считал, что

пространственные искусства (живопись, скульптура, архитектура) также предстают перед зрителем как значащий контекст. Архитектура *говорит* – содержит сообщение, что тесно связано с практической функцией: здание «означает» то, для чего оно предназначено, то есть действия и процессы, которые должны совершаться в ограниченном и оформленном пространстве. Так в теории Канта эстетический предмет может рассматриваться как результат «фигурации», как определенное семиотическое построение, обладающее свойствами целостности. (Wellbery, 1986, 167-171)

Новым в семиологии является изменение понимания процесса порождения смысла: значение начинает *двигаться* не только в пространстве эстетического контекста или собственного социального контекста – движение осуществляется по разным, но обязательно соотносящимся смысловым траекториям, при этом осуществляется постоянное рефлексивное усилие.

Каждое пространственное построение в живописи моделирует видение мира, свойственное определенной культуре, поэтому совершенно ошибочна фетишизация одной системы понимания пространства, требующая принижения ценности другой системы. Например, возвеличивание принципов линейной перспективы эпохи Возрождения приводит к «неправильным» оценкам других способов пространственных построений. Неприятие проистекает из того, что восприятие лишено рефлексивной компоненты. Значащими факторами живописи являются не только *линия* и *плоскость*, ограниченные *рамой*, культурно-историческая символика цвета, но все

«формальные элементы» предстают как значащие компоненты рефлексии. Эстетическая топо-графия представляет логику преемственности и разрывов внутри символического – все знаки искусства заключают в себе «потенциальную смысловую энергию, которая, изливаясь из произведения как целого, создает определенное отношение к миру действительности». (Mukarzhovsky, 1985, 106)

Все в произведении есть значение: носителями значений в словесном искусстве могут выступать звуковые и синтаксис-

ческие элементы, в живописи – линия, в музыке – тональность, мелодические и ритмические образования, тембр.

Наглядным примером контекстуального значения является, по Мукаржовскому, цвет в абстрактной живописи (пятно синего цвета в верхней части полотна «прочитывается» как небосвод, а в нижней части принимает значение «водная гладь»). Таким образом, все элементы, традиционно считающиеся формальными, предстают значащими, следовательно, являются носителями значений.

Форма, значение и субъективность сведены в одном рефлексивном усилии, но отдельные компоненты не растворяются друг в друге. Произведение является знаком в своей внутренней организации, в своем отношении к действительности, к обществу, к воспринимающему субъекту. Это именно *знак*, а не *символ*, замещающий трансцендентное («тайнопись неизреченного»). Знак-слово – символическая данность – представляет «историческую реальность», активно к ней относится, влияет на ее толкование и на социальное поведение сообществ и субъектов. Но специфика эстетического знака состоит именно в способности выражать целостный контекст эпохи и ее актуальные ценности. «Факты действительности», с которыми художественное произведение сопоставлено в сознании или подсознании воспринимающего субъекта, включены в общее интеллектуальное, эмоциональное и волевое отношение воспринимающего к действительности в целом.

Тут, можно сказать, структуральная эстетика входит во взаимодействие с темами авангардного переустройства – структуры «выходят на улицу», действуя своим свидетельствованием как способом понимания и утверждения. И как раз в этом моменте рассуждений о знаках и значениях имеет смысл переориентировать тему субъективности в полном соответствии с концептуальной логикой славянского структурализма. Изменение ориентации предполагает актуализацию *другой* стороны семиологии, можно даже сказать, *другого* в отношении к самой семиологии. Этот поворот в принципе соотнесен с движением к бытию, но идея поворота не заимствована и соответствует внутреннему становлению *топологии*. «Произведение как знак» должно быть выведено

за пределы исключительно семиологических атрибуций – в нем актуализированы *вещное* и *предметное*.

Соответственно и субъективность должна быть выведена за пределы семиотической рефлексии и должна включить в себя обращение именно к *иному*. Это особые – *невыраженные* – тенденции существования эстетического, что предполагает формирование иного *субъекта-свидетеля*. Это, если угодно, своеобразная формулировка отношений бытия и сущего, но это также и новая актуализация темы субъекта.

Непереносный смысл – о чем идет речь?

Именно о предметно-вещном компоненте значения и субъективности. Поэтому привлечено особое понятие – *семантический жест*. Он организует не только общее или только конкретное, но единое в разновременном восприятии. Ведь жестов гораздо меньше, чем значений. Жесты как бы стягивают значения – благодаря семантическому *усилию-жесту* создается единство структуры произведения. Направленность субъекта на произведение («семантическое устремление») – раскрывается значение, произведения-знака: произведение и субъект *сливаются* в семантическом жесте как интенциональном акте.

Вещность мира и *субъективность* противостоят друг другу и нуждаются друг в друге.

Семантический жест – прорыв сознания к *миру*, конкретное, но отнюдь не предопределенное устремление. Семантический жест – процесс, переживание мира – символически (семиологически) не *предопределен*. И у этого жеста должен быть *деятель*, создающий встречу субъектов. Ведь совершают и ответственны за семантический жест не только *поэт* и внутренняя организация произведения – значительная доля принадлежит *воспринимающему*. Тут *символическое* встречается с индивидуальной *монадой* существования – с неустранимым присутствием субъекта. Но сталкивается так, что в результате возможный прогнозируемый ход символического всегда подвергается сбою.

Это сопротивление *места*.

Дело в том, что произведение как *семиологический факт* «осциллирует» между «*знаковостью*» и «*вещностью*»: смысловое *преднамеренное* (*zamernost*) единство произведения связано со знаком. Основой же «реальности», «непосредствен-

ности», «вещности» в структуре восприятия является вещное в произведении – *непреднамеренное* (*nezamernost*) – все то, что всегда находится на границах символического. Непреднамеренное не подвергается знаковому кодированию, оно является воспринимающему сознанию как нечто загадочное и неопределенное, но именно благодаря этому пробуждается до-интенциональная активность воспринимающего сознания. Только непреднамеренность, следовательно, открывает путь для самых различных ассоциаций, может при соприкосновении воспринимающего с произведением привести в движение весь *жизненный опыт* субъекта, все сознательные и подсознательные тенденции его личности.

Произведение становится для человека загадочным, как загадочны для него предметы, назначение которых ему неизвестно. Сами вещи внезапно открываются как ненавистные, привлекательные, ужасные и приятные. Речь идет не только о феноменологическом восстановлении внимания к вещам – *к самим вещам* – в пределе речь о восстановлении внимания к местам и способам существования.

Это могло быть определено как топологически ориентированная философская антропология – именно особый *антропологос*.

Таким образом, в семиологии произведение предстает двойственно, существуя одновременно «как знак» (*ako znak*) и «как вещь» (*ako vec*): не являясь ни тем, ни другим произведение может воздействовать на весь *жизненный опыт* человека, в том числе и на деятельность подсознания. «Вещное» соотносится с (обще)человеческими переживаниями, «знаковое» обращено к конкретным смысловым значениям, обусловленным социальными факторами. Преднамеренность дает почувствовать произведение как знак, непреднамеренность – как вещь. Речь идет о поэтическом как субъективности – взгляд Мукаржовского на специфику эстетических знаков сближается с точкой зрения Готлоба Фреге о том, что поэтический язык не может быть ни истинным, ни ложным.

Произведение предстает как «глобальное поименование» – так сказать, *эстезис* в «чистом виде», что предполагает формирование соответствующего субъекта. И поскольку

автономный эстетический знак точно не определен – природа обозначенной реальности проявляется во взаимоотношениях понимающих друг друга субъектов общения, то и *субъект-свидетель* с трудом поддается определению. (Jankovic, Prochazka, 1981, 18) Он, можно сказать, неотделим от субъективности, которую выражает и которая в нем находит собственное персонифицированное воплощение. Субъекты эстетического отношения объединены «промежуточным миром», который складывается из значений языка и стоит *между* сознанием и миром. Таков феноменологически представленный мир ценностей. (Svidersky, 1994, 95-116)

Эстетика в таком случае приобретает статус «эстетической (формальной) онтологии» (Г. Шпет).

Феноменологическая трактовка значения как «слова» («эстетический предмет») доводит до логического завершения формалистскую идею «самоценной формы» – значения онтологизируются в «жизненном мире». Тем самым, значения располагаются в пространстве субъективности – сущностный эйдетический мир значений обращен в *предметно-вещный* и *антропологический* мир существования, а впоследствии может быть обращен к действию *дискурсивных практик*.

Субъективность в таком случае перестает быть проекцией классического субъекта или суммарной характеристикой субъективных психологических переживаний. Будучи феноменологически и топологически конституированной, она начинает действовать, если угодно, «под знаком вечности». Анализируя творчество представителей сюрреализма, Мукаржовский отмечал, что особенностью их концепции является *игра* с реальным отношением знака и действительности, дающая возможность «творить» знак так, как будто он является «непосредственной действительностью» – в семиологическом структурализме Ролан Барт будет утверждать значимость для искусства «эффекта реальности». Символическое и «реальное» совпадают в общем производстве субъективности – более значима в структуральной эстетике ориентированность не на *объект*, а на *субъект*. Соответственно, достоинство структуралистской теории функциональности усматривалось в актуализации субъектного начала, соотношенное со сферой экзистенциальных ценностей.

Сфера эстетического понята как своеобразное *прибежище* экзистенциального *концептуального персонажа*, проживающего свою неповторимую жизнь.

Выбор сферы общения людей прямо связан с их существованием: если «*знаковость как преднамеренность*» меняется в зависимости от социальной реальности, порождающей сами знаки, то «*вещность как непреднамеренность*» является неизменной и устойчивой как сама человеческая природа. Событие эстетического выходит за пределы интерсубъективности и посредством обращения к вещи намечает путь к антропологическому бытию – именно эта интенция усилит внимание структуралистского логоса к теме субъективности.

Функционализм и субъективность

В славянском структурализме формировалось новое представление субъективности – в частности, обращено внимание на принципиальную соотнесенность структурного функционализма Яна Мукаржовского с архитектурой конструктивизма: организация пространства выступила как форма сборки субъективности. Под идеи функциональности был вновь подведен эстетико-антропологический тезис: человек стал рассматриваться как «мера всех вещей» – можно говорить о природе человеческого вида с учетом идей философской *антропологии*. Согласно этой позиции природа человека («антропологическая константа») словно бы *предопределяет* собой функциональное пространство культуры и задает ему особую *сыгранность* и *размерность*. Выстраивается соотнесенность и взаимодействие антропологических данностей и функциональных начал культуры.

Именно присутствие *вещности* прерывает функциональную тотальность и *вбрасывает* в нее *непреднамеренное*. И функциональность («символическое») в таком варианте обладает особым онтологическим измерением. Но если для диалогически ориентированной субъективности значима тема *со-бытия*, то *топологическая субъективность* обращена к автономным или даже автохтонным данностям существования. Это, можно сказать, то, что не может быть символически размечено – размещено в рамках диалога – во внутреннем пространстве

взаимодействий субъектов. Субъективность производится и производит – в производство включены не только символические разметки смысла, но предметные данности различных и разнообразных мест.

Из каких мест можно действительно значить?

От искусства не требуется «документальная аутентичность» – к произведению некорректно прилагать критерии истинности и правдивости. Обращая это положение к теме свидетельствования – *антропо-логика*, можно сказать, что действие свидетеля не должно быть обращено к очевидному, что может быть непосредственно подтверждено. Напротив, свидетельствование автономного знака искусства обращено к тому, что только энергично нарождается, может произойти и происходит. Это близко к тому, что понимает под событием Жиль Делёз. И при этом происходящее понуждает изменять отношение ко всему окружающему – по-иному осваивать место, из которого исходит зов обживания. Близкие идеи высказывает и Людвиг Витгенштейн:

«Мы говорим» Из характера вытекает поведение и по аналогии с этим: из значения вытекает употребление. Это показывает, можно сказать, как прочно связаны определенные жесты, образы, реакции с постоянно практикуемым их употреблением». (Wittgenstein, 1994, 9)

В концепции Мукаржовского сосуществование *автономной* и *коммуникативной* функций представляет одну из основных диалектических антиномий искусства, так как качества каждой из них проявляются в постоянных изменениях отношения искусства к действительности – в обживающем усилии искусства.

Как определяется *знак* искусства?

Мукаржовский исходил из классификации знаков, предложенной Карлом Бюлером, согласно которой они различаются по функциям. Знак в эстетической функции является как бы *самообозначающим*, ибо эстетическая функция противопоставит другим как автономная («функциональность в отношении к самой себе»). И в искусстве эстетическая функция является доминирующей, хотя в нем могут присутствовать и быть реализованы все остальные. Это толкование знака во многом сходно с кантовской трактовкой эстетической *идеи* и свидетельствует

именно о росте автономности *символического*: эстетическое переживание приобретает свойства и особенности продуктивного воображения («необъяснимое представление воображения») и не может быть сведено к изначальному определению в понятии. Автономное эстетическое не переводится на язык коммуникации и эффект эстетического отношения («видение») в своей целостности не сводим к сущностному определению («никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным»). (Kant, 1996, 363) Более того, и в теории Канта эстетический предмет может рассматриваться как результат «фигурации», как определенное семиотическое построение, обладающее свойствами целостности. И семиологический взгляд был распространен на весь процесс рождения смысла в искусстве. Наряду с Мукаржовским концепцию семиологии искусства разрабатывали также Р. Якобсон, П. Богатырев, И. Гонзл, Ф. Водичка, А. Зухра.

Художественный знак имеет ряд особенностей, которые не могут быть объяснены социальной реальностью. Это означает, что на место *произведения*, идея которого ограничена содержательно, должен быть поставлен *семантический жест*, организующий общее в разновременном восприятии – именно благодаря семантическому жесту создается единство структуры произведения. Направленность субъекта на произведение («семантическое устремление») имеет динамический характер: произведение и субъект как бы сливаются в семантическом жесте – интенциональном акте. Вещность мира и субъективность воспринимающего противостоят друг другу и нуждаются друг в друге.

Семантический жест и антропологическая константа

Семантический жест – это прорыв сознания к миру, конкретное, но качественно отнюдь не predetermined семантическое устремление. Ответственны за семантический жест не только поэт и внутренняя организация, внесенная им в произведение: значительная доля принадлежит здесь и воспринимающему. Таким образом, семантический жест призван служить организатором и объяснением вневременного (общечеловеческого) «неперенесенного» смысла произведения.

В отличие от темы или идеи, имеющих качественную определенность («идеологема») семантический жест приобретает особый смысл – он наполняется содержанием в самом процессе восприятия. Семантический жест предполагает такое состояние сознания, которое способно событийствовать со сферой эстетического опыта. (Zuska, 1994, 78) Это особая эстетическая рациональность: семантический жест создает такую событийность, где произведение, творчество и восприятие даны в противоречивом единстве эстезиса и антропо-логоса.

Произведение как семиологический факт, еще раз следует отметить, «осциллирует» между *знаковостью* и *вещностью*. Это значит, что смысловое («преднамеренное») единство произведения связано со знаком, основой же «реальности», «непосредственности», «вещности» является вещное в произведении («непреднамеренное») – все то, что лежит на границе символического («вне знаковости»).

«Непреднамеренное не подвергается знаковому кодированию, оно является воспринимающему сознанию как нечто загадочное и неопределенное, благодаря чему пробуждается активность воспринимающего сознания. Только непреднамеренность, которая благодаря отсутствию строгой направленности открывает путь для самых различных ассоциаций, может при соприкосновении воспринимающего с произведением привести в движение весь жизненный опыт субъекта, все сознательные и подсознательные тенденции его личности». (Mukarzhovsky, 1985, 168)

Непреднамеренность в восприятии – это «ускользание» от точно фиксированного взгляда современности. Произведение становится для человека загадочным, как загадочны для него предметы, назначение которых ему неизвестно. Сами вещи внезапно открываются как ненавистные, привлекательные, ужасные и приятные.

Следовательно, в семиологии произведение предстает двойственно, существуя одновременно «как знак» и «как вещь», и не являясь ни тем, ни другим. Благодаря этому оно может воздействовать на весь жизненный опыт человека, в том числе и на деятельность подсознания. «Вещное» в произведении соотносится с общечеловеческими переживаниями, «знаковое» же обращено к конкретным смысловым значениям,

обусловленным социальными факторами и эпохой. Преднамеренность дает почувствовать произведение как знак, непреднамеренность – как вещь.

Однако Мукаржовский до конца не высвобождает эстетический знак из коммуникативных отношений, в структурализме ставится вопрос о природе обозначаемой реальности. В структурализме произведение выступает как «глобальное наименование», обозначающее комплекс социально-ценностных явлений, хотя эстетическое в нем противостоит практическому отношению к миру.

Автономный эстетический знак в структурализме точно *не* определен природа обозначенной реальности проявляется во взаимоотношениях понимающих друг друга субъектов общения. (Jankovic, Prochazka, 1981, 18) Восприятие имеет интерсубъективный характер: субъекты эстетического отношения объединены «промежуточным миром», который складывается из значений языка и стоит *между* сознанием и миром.

Именно тут складывается субъективность определенного *места* – выбор сферы общения людей прямо связан с их экзистенциальным поведением: если «*знаковость как преднамеренность*» меняется в зависимости от социальной реальности, порождающей знаки, то «*вещность как непреднамеренность*» является неизменной и устойчивой как сама человеческая природа. Событие эстетического выходит за пределы интерсубъективности и посредством обращения к *вещности* намечает путь к антропологическому бытию – эта интенция усилит внимание структуралистского логоса к темам герменевтики, психоанализа и диалога.

Структурализм, таким образом, создает специфическую антропо-логику: речь идет о том понимании человека, которое *не* определяет его природу в универсальных понятиях, а постигает человека в динамической взаимосотнесенности с другими людьми. *Другой* воспринимается в его неповторимой инаковости и не сводится ни к какому внешнему опыту.

Утверждение происходит в этой взаимной обращенности. Эффект *встречи*, кроме всего прочего, оказывается подобным психоаналитической сублимации, поскольку ведет к преобразованию личности в общении.

Но если для диалогически ориентированной философии значима прежде всего тема со-бытия («другой»), то структурализм обращен к феномену *антропологической константы* как особому образу существования. Это, можно сказать, некое ускользающее начало, которое противится конечности и завершению, оно производится и производит. Телесный космос сопротивляется насилию символического на всем протяжении его окультуривающего действия, хотя не может без него существовать.

Ян Мукаржовский писал о большой роли в культуре нематериальных, но при этом реально влияющих на жизнь *значений*, посредствующих между человеком и предметами. Идеи структурной лингвистики соединились со взглядом Эдмунда Гуссерля и «теорией значений» Вильгельма Дильтея (Sus, 1966, 418) – в центр семиологических исследований полагается онтологизированный «эстетический объект», помещенный в «коллективное сознание» как в субстанцию всех потенциальных значений.

Это возможно потому, что под теорию функциональности подведен эстетико-антропологический тезис: укорененный в эстезис человек стал рассматриваться как «мера всех вещей». Согласно этой позиции природа человека («антропологическая константа») как бы пред-определяет собой функциональное пространство культуры и задает ему особую сыгранность и размерность (Kalivoda, 1986, 104-105) – выстраивается соответственность и взаимодействие антропологических и функциональных начал культуры.

Присутствие *вещности места* прерывает функциональную тотальность и вбрасывает в нее события («непреднамеренное»), которые после своего введения в функциональную систему могут быть интерпретированы и объяснены как функциональные данности. Но и функциональность («символическое») в таком варианте начинает обладать особым онтологическим измерением.

В конечном счете, актуализирована тема существования.

Таким образом, проблематика структуры оказывается существенно связанной с социально-антропологическими исследованиями – это *надпарадигматический* выход славянской теории

в контекст современности, где структурно-семиотическая проблематика соотнесена с антропологической и экзистенциальной мыслью. Именно *поэтическое* или *эстетическое* удерживает сознание в состоянии интенсивного восприятия мира. Не требуется никакой другой «высший принцип» – актуально то, что утверждает жизнь.

REFERENCES

- Autonomova, N. S. (2001). Current Past: Structuralism and Eurasianism. In *Structure and Integrity. On the Intellectual Origins of Structuralism in Central and Eastern Europe 1920-1930* (pp. 9-30). (Autonomova, N. S., Trans.). Moscow: Yaziki Slavyanskoi Kulturi Publ. (In Russian).
- Autonomova, N. S. (2004). The Journal "Slavic Review" is a Form of Self-affirmation of "Russian Theory?" In S. Zenkin (Ed.), *Russian Theory. 1920s-1930s. Materials of the 10th Lotman Readings* (pp. 6-29). Moscow: Rossiiskii gosudarstvennii gumanitarnii universitet Publ. (In Russian)
- Badiou, A. (2003). *Manifesto for Philosophy* (V. Lapitsky, Trans.). Rus. Ed. Saint Petersburg: Machina Publ. (In Russian)
- Derrida, J. (1996). *Positions: Conversations with Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta* (V. V. Bibikhin, Trans.). Rus. Ed. Kyiv: D. L. Publ. (In Russian)
- Doležel, L. (1982). Mukarovsky and the Idea of Poetic Truth. *Russian Literature*, 5, 47-59. (In Czech)
- Doležel, L. (1995). The Prague School of Post-Structuralism. *Česka literature*, 43 (5), 58-69. (In Czech)
- Drozda, M. (1982). Narrative Masks in Russian Fiction. *Russian Literature*. 12-13, 10-23. (In Russian)
- Eichenbaum, B. M. (1986). Creativity of Yu. Tyunyanov. In O. B. Eichenbaum (Ed.), *About Prose; About Poetry. Collection of Articles* (pp. 186-223). Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russian)
- Erlich, V. (1996). *Russian Formalism: History and Theory* (A. V. Glebovskaya, Trans.). Rus. Ed. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)
- Gasparov, M. L. (2003). Lotman's Dialectic. In Kim Soo Kwan (Ed.). *The Main Aspects of the Creative Evolution of Yu. M. Lotman: "Iconicity", "Spatiality", "Mythology", "Personality"* (pp. 92-112). Moscow: Novoe Literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)

- Gryakalov, A. A. (2002). Dialogue, Event, and Subject-Witness – Topo-Modern? In O. N. Nogovitsin (Ed.), *Byzantium, Europe, Russia: Social Practices and the Relationship of Spiritual Traditions* (pp. 11-30). St. Petersburg: Izdatelstvo RKhGA. (In Russian)
- Gryakalov, A. A. (2004). *Letter and Event. Aesthetic Topography of Modernity*. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
- Harman, G. (2019). *Speculative Realism: Introduction* (A. A. Pisarev, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Ripol-Klassik Publ. (In Russian)
- Jacobson, R. (1992). Letter by A. E. Kruchenykh. In B. Yangfeldt (Ed.), *Yakobson-Budetyanin. Collection of Materials* (p. 118-128). Rus. Ed. Stockholm: Almgvist & Wiksell intern Publ. (In Russian)
- Jacobson, R. (1985). *Selected Writings* (V. A. Zvegintsev, Ed.). Moscow: Progress. (In Russian)
- Jankovic, M., Prochazka, M. (1981). Preliminary Report on the Literary Estate of Jan Mukařovský. *Wiener Slawistischer Almanach*, 8, 9-12. (In German)
- Kant, I. (1966). *Collected Works in Six Volumes* (Vol 5). (V. F. Asmus, Ed.). Moscow: Mysl Publishing House. (In Russian)
- Kim Soo Kwan. (2003). *The Main Aspects of the Creative Evolution of Yu. M. Lotman: "Iconicity", "Spatiality", "Mythology", "Personality"*. Moscow: Novoe Literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Mathauser, Z. (1973). Image Theory and Noetics of Structuralism. *Estetika*, 4, 38-49. (In Czech)
- Günther, H. (1987). Function. *Russian Literature*, 1, 59-69. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (1992). *Eye and Spirit* (A. Gustyr, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Mukarzhovskiy, J. (1985). Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts. In Z. Matgauzer (Ed.), *Czech and Slovak Aesthetics of the 19th-20th Centuries* (Vol. 2). (pp. 125-178). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Mukařovský, J. (1948). *Chapters from Czech poetics. D. 3: Macho studies*. Praha: Svoboda Publ. (In Czech)
- Mukařovský, J. (1966). *Studies in Aesthetics*. Praha: Odeon Publ. (In Czech)
- Nancy, J.-L. (1991). About Co-being. In N. V. Motroshilova (Ed.), *Philosophy of Martin Heidegger and Modernity* (pp. 91-102). Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Piwocki, K. (1962). Picasso and Husserl. *Estetyka*, 3, 57-69. (In Polish)
- Podoroga, V. A. (1993). On the Question of the Flicker of the World. *Logos*, 4, 139-150. (In Russian)

- Svidersky, E. (1994). Between Meaning and Value: R. Ingarden's Problem of Cultural Unity. *Logos*, 6, 95-116. (In Russian)
- Trubetsky, N. S. (1960). *Fundamentals of Phonology* (A. A. Kholodovich, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Izdatelstvo inostranoi literaturi. (In Russian)
- Shklovsky, V. (1990). On Abstruse Language. 70 Years Later. In M. Artsaduri, D. Rizzi, M. Evblina (Eds.), *Russian Literary Avant-Garde. Materials and Research* (pp. 253-259). Trento: Departament istorii yevropeiskoi tsivili-zatsii, Universitet Trento Publ. (In Russian)
- Shpet, G. G. (1923). *Problems of Modern Aesthetics*. Moscow: Rossiiskaya akademiya khudozhestvennikh nauk Publ. (In Russian)
- Shpet, G. G. (1989). Aesthetic Fragments. In Ye. V. Antonova (Ed.), *The Essays* (pp. 345-472). Moscow: Pravda Publ. (In Russian)
- Sus, O. (1966). Semantics of Art in Czech Structuralism and Problems of Its Evaluation. *Slovak Philosophical Journal*, 15(4), 416-430. (In Czech)
- Yangfeldt, B. (Ed.). (1992). *Yakobson-Budetlyanin: Collection of Materials*. Rus. Ed. Stockholm: Almqvist & Wiksell Intern Publ. (In Russian)
- Wittgenstein, L. (1994). *Philosophical Works* (Vol. 2). (M. S. Kozlova, Yu. A. Aseev, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Gnozis Publ. (In Russian)
- Wellbery, D. E. (1986). Mukařovsky and Kant: On the Status of Aesthetic Signs. In H. Günther (Ed.), *Signs and Function. Contributions to the Aesthetic Conception of Jan Mukařovsky* (pp. 92-122). München: Sagner. (In German).
- Zuska, V. K. (1994). The Ontology of Art. *Estetika*, 3/4. (In Czech).

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ОБРАЗА

НИКОЛАЙ СУВОРОВ

Николай Николаевич Суворов – доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: suvorovnik@mail.ru

Исследование природы и особенностей образа является одним из важнейших вопросов эстетической теории. Человеческая ментальность оперирует образами во всех сферах деятельности. Специфическая природа образности выступает характеристикой искусства, являясь характеристикой образного мира художественного творчества, но также преображаясь в различных видах искусства и существуя в процессах исторического существования и преломления произведений искусства, сохраняющих и порождающих художественные образы. Исследование образной природы предполагает рассмотрение проблемы в различных аспектах взаимодействия с иными элементами культурного содержания: со смыслами, ценностями, текстами и телами, наделяющих возникающие структуры особыми формами проявления. Также представляется важным исследование существования образов на поверхности, когда восприятие схватывает лишь внешний слой, является результатом первого ознакомления или типичным характером восприятия в массовой культуре. Но существует также глубинное существование образов, характерное для вни-

матерного эстетического схватывания образной природы, наделённой исторической преемственностью или влиянием естественных для искусства конфликтов. Исследование обращено также на связи образов с символами, переводящими образную природу на иной уровень восприятия и существования.

Ключевые слова: образ, смысл, ценность, текст, тело, символ, глубина, поверхность, собирать, рассеивать.

THE WORK OF THE IMAGE

Nikolai N. Suvorov – Doctor of Philosophy, Professor, Department of Theory and History of Culture, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia.

E-mail: suvorovnik@mail.ru

The study of the nature and features of the image is one of the most important issues of aesthetic theory. Human mentality operates with images in all areas of activity. The specific nature of imagery is a characteristic of art, being a characteristic of the figurative world of artistic creativity, but also refracting in various types of art and existing in the processes of historical existence and refraction of works of art that preserve and generate artistic images. The study of figurative nature involves the consideration of the problem in various aspects related in interaction with other elements of cultural content: with meanings, values, texts and bodies, endowing the emerging structures with special forms of manifestation. It also seems important to study the existence of images on the surface, when perception captures only the outer layer, is the result of the first acquaintance or the typical nature of perception in popular culture. But there is also a deep existence of images, characteristic of a careful aesthetic grasp of figurative nature, endowed with historical continuity or being an arena of natural conflicts for art. The study also focuses on the relationship of images with symbols that transfer the figurative nature to a different level of perception and existence.

Keywords: image, meaning, value, text, body, symbol, depth, surface, collect, scatter.

Образы, заполняющие культурное пространство, движутся в интенции собирания и рассеивания, соединяясь по близости смыслов и ценностей или разлетаясь, в стремлении заполнить пространство. Образный фон окружает артефакты. Образы

имеют качества поверхности и глубины, отражая внешние признаки тел и предметов, но также захватывая историю происхождения и выделяя сущностную природу. Знаки, символы, тексты и тела, наполняющие культурное пространство, окружаются отражённой образностью, создающей текстуальную структурность и смысловую целесообразность. Образное выражение выступает также способом существования и формой субъективного освоения текстов. Любое информационное сообщение сопровождается образами, несущими частицы смыслов и тел, окрашиваются ценностями. Даже сухой канцелярский документ содержит фрагменты отвлекающих образов, вызывающих ассоциации и помогающих осмыслить и сохранить смыслы. Очевидно, что основным содержанием текстов являются заключённые в них смыслы и значения, но процесс понимания осуществляется в соединении с образами, сопровождающими смысловые тексты. Чтение текстов, как и слышимая речь, наполняются смысловым, ценностным и образным содержанием. Искусство каллиграфии превратило текст в художественный образ, включая его также в орнаментальное оформление архитектуры. Арабские тексты на минаретах превращают архитектуру в говорящие смысловые образы. Текст опирается на образ, который обозначает, а прочитывается и понимается с опорой на образ.

Происхождение письма указывает на близость видимого образа и изображения, а древние петроглифы (рисуночное письмо) подтверждают возникновение письменности из образов, сначала перцептивных, а затем изображённых на камне или поверхности стены. В практике письма и в культурном обращении смыслов петроглифы превратились в условные знаки, но сохранилась образная основа понимания текстов: «Истина не пришла в мир обнажённой, но она пришла в облачении символов и образов». (Gospel from Philip, 1989, 284)

По словам Р. Барта, слово *image* (образ) происходит от глагола *imitari* (подражать), что даёт право усматривать прямую связь образности с интеллектуальными процессами имитации реальности, воображаемого и знакового запечатления предметов и животных. Но процесс подражания изменчив, как и изменчиво означающее – текст, который соответствует

означаемому образу, поскольку имитировать можно как существующую, так и воображаемую реальность.

Психологическая теория разделяет психические образы по ряду признаков. Так, образы отличаются между собой «различной степенью обобщённости, не только в общей совокупности образов, но в структуре каждого отдельно взятого образа». (Vekker, 1976, 244) Различия в образных структурах позволяют активно взаимодействовать с иными структурами интеллекта, равно как и элементами культурного пространства, входить в их природу – в тексты, смыслы и ценности, создавая в них различную степень обобщённости и ясности. Понятийные или воображаемые конструкции выстраиваются с использованием символических форм различной степени общности и качественной специфики. Можно представить существенные различия: в образе – «человек», в смысле – «человек», в ценности – «человек», в теле – «человек». В этих представлениях одна и та же сущность представлена совершенно в различных аспектах, имеет разную степень образного обобщения, способность осуществлять качественный синтез и отбор, как по горизонтали, так и по вертикали, двигаясь по плоскости – от одного к другому или «нырять» в глубину – сопоставлять глубину и поверхность образа, смысла, ценности и тела.

Культурное пространство выступает «интегратором» содержательных элементов, соотносит их друг с другом в различной степени обобщения или выделяет один из них. По-видимому, в глубинном измерении происходит взаимодействие с нижележащими культурными пластами, взятыми во временном или иерархическом измерении. Взаимодействие осуществляется в интенции культурного освоения от видимости к сущности, направленной «сверху вниз», но также в интенции культурной памяти, направленной «снизу вверх». Культурное освоение движется от современной актуальности к содержанию, сохранённому в культуре, а культурная память, напротив, – от прошлого к настоящему. Такой характер взаимодействия объясняет активное освоение культурных пластов, исходя из современной актуальности или из использования материала культурной памяти, приносящей исторические ценности

и смыслы из глубин исторического прошлого. Освоение двух направленных потоков формирования культурных образов концентрируется в точках сбора – в интеллектуальной сосредоточенности субъекта, в соединении складок взаимных направлений, соотношенного с мерой их упорядоченности и организации. Так, Х. Ортега-и-Гассет, исследуя творчество Веласкеса, назвал его живопись

«сжатой пружиной, готовой прорваться сквозь немоту, побуждая к познанию невыразимого...содержит в себе важнейшее противоречие между явным и наглядным, то есть знаками, и скрытым и потаённым, то есть смыслом». (Ortega-y-Gasset, 1997, 53-54)

Глубинное содержание произведения искусства выталкивается на поверхность современности внутренней активностью и заключённой в нём энергией. Далее, оно растекается по складчатой поверхности, преобразуя её или забываясь.

Объединение текстуальности и образности происходит при участии символических форм. Символ раскрывается во множестве смыслов – «трепете смыслов», соединяющих размышления, высказывания и тексты с заключённой в них ценностью. Изменчивость смыслов, их зависимость от «поворота» и положения тел, придаёт символам бесконечность, но также возможную верификацию в зависимости от отдельных телесных нюансов – реальных, закреплённых в тексте и в образе. Подвижность тел рассеивает смыслы, ценности и образы по складкам телесных движений, создавая комплексное представление.

В пространстве культуры образы активно связаны с порождающими их телами и существуют во взаимной дополнительности. Тела окружены порождённой образностью, а образы привязаны к телам, окружая их своей изменчивой атмосферой. Образы существуют как образы тел и их положения, наполняют психическую реальность, сохраняя либо предметную точность и конкретность, либо растекаясь в воображаемом пространстве и принимая форму обобщённых представлений. Ж. Делёз различал несколько типов образов, имеющих связи с возможным изображением – это *образ-перцепция*, *образ-действие* и *образ-эмоция*. *Образ-перцепция* и *образ-действие* побуждают к движению, активизируют энергию субъекта,

образ-эмоция располагает к переживанию, но не побуждает к действию, остаётся как субъективное чувство. По-видимому, типология образов значительно шире, образуется в различных типах деятельности и даже не деятельности, может иметь синтетический характер. Образы обладают различной степенью устойчивости и растянутости, конкретности и абстрактности, они могут расплываться и концентрироваться в точке. Но их определённости обозначается смыслами, ценностями, текстами и телами.

Отвлечённый характер образов возникает как отображение телесного следа – тела в покое или тела, застигнутого в движении. Образ принимает вид движущегося предмета, «успокаивает» его, а порой, сохраняет только чистое цветовое следование и отмирание наглядности – оставляет только обобщённую память тела. Границы изображения телесности размываются, превращаясь в цветное пятно, в интенцию движения. Так В. Кандинский переходил от фигуративной живописи к неизобразительным формам, оставляя в работах лишь намёк на подвижное тело. Многие его абстрактные произведения наполнены движением отвлечённых образов, утративших былую конкретность, но сохранившим запечатлённую энергию и возможность свободной или напряжённой подвижности – утрачивая конкретность, образ находит движение.

Изменчивое взаимодействие образов и тел раскрывается в воображаемом пространстве, в котором мера взаимосвязи постоянно сдвигается: либо к образам, в которых делается упор на невещественности и абстрактности – на отборе отдельных телесных черт и выделении значений образности, либо к телам, акцентируя телесность и вещественность. Способность воображения, создающая образы, сочетает их последовательность, длительность и одновременность. (Vekker, 1981, 266-267) Гибкость воображения особенно наглядно проявляется в способности преобразовывать структуры, а также, вступая в союз с образами памяти, становится условием и необходимым компонентом мыслительных процессов. Образы претендуют на целостность, но всегда отражают выделенную частичность тел, в то время как тела, сохраняют в себе потенциальную бесконечность, которая выражается в возможности

любого образного воплощения и свободной трансформации. Тела порождают образы, а образы помечают тела субъективными акцентами, наделяя ценностями и смыслами, которые сразу придают образу устойчивость, возможную привязку к телу. Каждое тело обнаруживает удивительную плодовитость в бесконечном производстве образов, стремится занять больше места, заполнить пространство, вытесняя другие тела в воображаемое, претендует на лидерство.

Заполнение культурного пространства образами, придает ему свободу и подвижность. Возникает иллюзия универсальности образного мира, его самостоятельного существования, активного влияния на телесность и даже – формирования её. Естественно, что производство образов происходит в сфере рецепции, но, несмотря на это, образ стремится к самодостаточности и независимости от тела, к автономии. Зависимость образа от тела первична, но затем, происходит преобразование образной реальности, которая переходит в пространство воображаемого – создаётся новая реальность с собственной независимой онтологией. Логика смыслов и ценностей, соединяя образы, создает воображаемую реальность, которая способна опредметиться и воплотиться в словах и текстах, технических конструкциях и художественных произведениях – «отведённых местах», наполняющих поверхность культуры или остающихся в пределах воображённого пространства. Тела, созданные на основе воображаемого, продолжают находиться в зависимости от порождающих образов, сосуществовать с ними. Так, образная реальность или образное присутствие, корректирует изначальное бытие. По мысли Л. М. Веккера, благодаря интегративной функции воображения и способности гибко соотносить мыслительный материал, осуществляется перевод языка символов на язык образов, равно как и возможность обратной операции. Этот перевод, по мнению учёного, осуществляется благодаря психическому единству временно-пространственного континуума. Концептуально утверждается первичность воображаемых моделей, закреплённых во вновь созданных телах. На уровне субъекта – его поведение и облик подстраиваются под образ, созданный в воображении, ранее порождённый телом и закреплённый

в телесном поведении. Веккер замечает, и его замечание остаётся актуальным, что не удаётся чётко развести образное мышление и продуктивное воображение, а, следовательно, образы, как содержание культурного пространства, органично соединяются с продуктами воображаемого – смыслы направляют образы, а образы управляют смыслами. Этим единством подтверждается свобода и субъективность в природе образов и способность вольно управлять смыслами. Созданный воображаемый образ телесной и интеллектуальной деятельности, способен опредметиться в текстах или телах, превратиться в креативный символ, а, возможно, стать примером для подражания в процессах мышления и поведения.

Различия в природе символа и образа соединяются в фокусе телесности и порождают в культуре микро- или макро-взрывы. Так, образное снятие телесных качеств побуждает к воображаемому дополнению и оживлению – свободному конструированию изменённого тела. Образ наделяется движением, присущим живому телу, но движению ускоренному – со скоростью мысли. Телесность и её черты «подсмотрены» творческим субъектом и перенесены в строение образа. Образ наделяется, по словам В. Бенямина, «застывшим беспокойством», направляющим его в «погоню за телом», а также к собственному выражению и закреплению в произведении. Произведения искусства содержат «насыщенную жизнь», побуждающую к «энергетическому сопереживанию» и воображаемому амбивалентному перемещению телесного и образного. Театральное и изобразительное искусство существуют в постоянной вибрации и взаимозамещении тел и образов, в дополнительной чувственной поверхности и воображаемой глубины.

Процессы возникновения символа, многообразии проявлений знака и значения, образов тел и вещей могут иметь множество интерпретаций, расширять и дополнять понимание материальности, разворачивать содержание символа до бесконечности. (Losev, 1982, 244-245) Символизация существует в просторе смыслов и ценностей, в достаточно свободном выборе, поскольку «каждый символ окружён некоторым ореолом неопределённости». (Bunge, 1967, 99) В сферах, где нет чёткой границы между материальным, чувственным миром и сферой

воображаемого, символизация имеет особое значение – она подчиняет изображение, направляет создание «иконических текстов» и образность символических тел. В пространстве воображаемого возникает практическая азбука символов, из которой создаются фантазмы. Вкус и привычка к видению, пониманию и созданию символического являются основой поэтического творчества, создания и интерпретации мифов. Следует отметить, что в психологических исследованиях существует утверждение, что память и воображение способны функционировать внутри действий друг друга. Это подтверждается существованием взаимосвязанных культурных форм, таких как культурная традиция (память) и творческое проектирование, находящихся во взаимной поддержке и дополнении – воображаемое запоминается и входит в традицию.

Символизация в культурном пространстве организует телесность, ею управляет и создаёт образное окружение. Символизация тела осуществляется в процессах добавления к природным особенностям дополнительных смыслов и ценностей, создающих условия для преодоления ограничений телесного, а точнее – выводит тело из природной среды и переводит его в семиотическое обращение. Такой приоритет символа над телом в согласии с общим смысловым контекстом наблюдается, например, в геральдике и эмблематике, где изображения вещей и тел демонстрируют природное начало лишь в начальном моменте восприятия, но затем включается понимание скрытых значений, в которых преобладают ведущие символические смыслы. Результатом этих процессов становится мифологизация тела, перевод его на иной уровень реальности. Мифология отделяется от реального мира «пунктирной линией», которая в любой момент может быть преодолена. Миф становится реальностью, а реальность – мифом. Так, Ю. Лотман по этому поводу с иронией замечал, что примитивное массовое сознание, склонное к бытовому мифотворчеству, осваивает, например, «газетный материал», осмысляя его в категориях сказки или мифа, наделяет воображаемой образностью и ценностью. (Lotman, 2000, 246) Точно так же происходят процессы мифологизации болезней и эпидемий, войн и социальных бедствий.

Для произведений искусства символизация и её формы являются основным утверждением художественности. Натурный рисунок выступает только демонстрацией технического мастерства. Исключением являются рисунки великих мастеров, обладающие высокой художественностью и содержащие скрытую символизацию, как это происходило, по свидетельству Б. Р. Виппера, у основателя тонального рисунка – Пармиджанино. Его рисунки «ценны сами по себе оригинальностью композиции, особой структурой образа, может быть, даже своей незаконченностью». (Vipper, 1985, 22) Подобная характеристика относится к рисункам многих великих художников.

Изображение тела животного или человека способно выражать символическое значение, быть оправданным найденным образом и проявляться текстуально. Именно в соединении содержания текста с телесным образом может возникнуть символ, который выглядит загадочным знаком божественного, осенённого образом. Символ всегда наполнен энергией, которая исходит из потенциальной бесконечности значений, поэтому он устойчив в культурном тексте, способен быть активным вдохновителем деятельности, призывом к социальной и политической борьбе. Символ невозможно ограничить конечным числом смыслов и образов, не имеет границ, его всегда возможно дополнить новыми значениями и смыслами. Символизация – это бросок в бесконечность смыслов, меняющихся в зависимости от контекста, нагружённых аллегориями и нарративами. Так, изображения победы у финикийцев выражались фаллическими символами, в Древнем Египте – монументальными обелисками, в классической Греции – лавровым венком, в Риме символом победы были богиня Ника и триумфальная арка, как принимающее и очистительное материнское лоно, в европейском средневековье – рука с указующим перстом или пальмой. На Руси символическим образом победы был образ св. Георгия Победоносца (Змееборца). Каждый из этих символов имел множество вариантов изображений и интерпретаций, порой выходящих за границы изначальных смыслов, и расширял образные поля. Так, памятник Петру Первому («Медный всадник») в Санкт-Петербурге, имеет некоторые черты, близкие с образом св. Георгия – змееборчество.

Так в символику северной столицы вплеталась московская эмблематика.

Светская и религиозная живопись используют принцип подражания вещественности и её художественную символизацию. В средневековой иконографии различные вещи и тела представлялись в виде символов, поскольку символ выглядит убедительно, ведёт процесс восприятия в область наглядных смыслов. Вещественная образность в символе становится ведущей: «О способности «вещей» нести символический смысл знал Леонардо, когда изображал Младенца-Христа с веретеном, формой, напоминающей крест». (Gombrich, 2017, 48) Наполнение произведений искусства миром вещей, имеющих дополнительные смыслы, расширяет пространство произведения, вносит допустимую нарративность и закрепляется в символе. Тексты и их интерпретации направляли образные смыслы, формировали ценности, придавали телам символические значения. Известно, что в христианской традиции по поводу понимания и изображения образа Христа возникали острые дискуссии. Телесная и не-телесная природа Спасителя трактовались как двойственность человеческого и божественного. Примат одного из этих начал приводил к появлению многочисленных толкований и ересей, делающих акценты на приоритете в природе Христа телесного или образного, или различных форм их соединения. Представители религиозных сект и направлений вели между собой, как и с канонической религиозной традицией, непримиримую борьбу.

Помимо споров внутри христианского учения о соотношении человеческого и божественного, возникла проблема самой возможности изображения образа святого. Идея соотношения образа и его вещественного носителя проявилась в ожесточённой борьбе в византийской культуре в VIII-IX вв. иконоборцев и иконопочитателей, в которой раскрылись возможности и ограничения изображать невидимый, но умопостигаемый мир. (Вучков, 1989)

Изображённая телесность окружена образами с более широким содержанием, чем смыслы текстов – в результате возникает «открытость символа», его способность к бесконечному дополнению или изменению содержания. Соотношение образности

и телесности было проблемой не только богословия. Символика произведения искусства создаётся в союзе текстов, ценностей, смыслов, тел и образов. Простор и многообразие символической реальности утверждается в процессах восприятия и интерпретаций смыслов в итоговом понимании, но с оговоркой, что понимание и интерпретация также выступают как незаконченные процессы, направленные к новизне, допускают бесконечное обновление. Процесс понимания символического движется как «расширение и углубление» знания. Ограниченное понимание всегда искусственно, упирается в предел «дозволенного» и остановленного. Понимание основано на собирании сведений и углублении смыслов. Так, знаковая структура текста, дополненная телесной образностью, открывается как символическая интерпретация, расширяет существование образа. Однако абстрагирование смысла понуждает к ограничению и исключительному следованию за наглядными образами. Но и излишняя образность способна препятствовать процессу обобщения и формирования понятий.

Культурное пространство в соединении с существующими в нём телами наполняется образами, создаёт атмосферу предметного пребывания. Воображаемое распределяет образность по телесным признакам и интенциям, основывается на рассеивании смыслов и ценностей. Образный фон необходим телу, как продолжение своего пребывания в культурном пространстве – раскрытию складок телесных интенций в возможных воплощениях. При помощи образов тело «ощупывает» среду, помечает его своим бытием в пространстве, находит простор для движения и возможного броска. В рисунке складок, оставленном телом и связывающем с другими телами, раскрываются связи тел и их природные связи. Прихотливость и подвижность складок показывает и направляет процессы собирания и рассеивания – меру активности. Складки тянутся ко всем феноменам и связывают их сетью взаимодействий, оставляют следы прямого или опосредованного влияния.

В культурном пространстве тело порождает *образную дымку*, окружается пространством воображаемого – разрастается в интерпретациях и многообразии смыслов. Прорваться к «чистому» телу не просто, следует преодолеть образное

поле – «телесное одеяние», снять покровы внешних ценностей и смыслов, добраться до природной телесности. Позы и жесты направляют восприятие тела, вносят в него потенциальную энергию движения, раскрывают закономерности пребывания. Даже мёртвое тело сохраняет выразительность, что нашло широкое распространение в европейской средневековой ритуальной скульптуре. Но именно тело с его «образной дымкой» остаётся выражением души, настроения и характера. Рой ассоциаций и сравнений встает стеной, заслоняя собой природные смыслы телесного, переходя к воображаемому. Образность *прилипает* к телу при помощи смыслов: «Поэтому тело осмыслено, а смысл – телесен». (Tulchinski, 2006, 310) Соотношение тела и образа несимметрично: тело высвечивается в направленном на него *луче интенции*, наделяется образной отмеченностью, возможно, символичностью и, вследствие этого, наполняется бесконечными смыслами. Примером выступает обнажённое человеческое тело, имеющее множество интерпретаций в культурном контексте. В то время как образ, «запущенный» телом, наделяется воображаемыми качествами – новыми смыслами и ценностями – снятой телесностью – образ организован смыслом. Если тело нейтрально и оценивается в *паутине точек зрения*, то образ всегда выбран и избран, несёт в себе ценностный и смысловой выбор.

Художественный образ, благодаря особой природе, выделяется в культурном пространстве и существует автономно. Он – перцептивен, возникает в воображении художника и воспринимающего произведение искусства, но также претендует на собственную онтологию. Образ исследуется в мысленной остановке произведения искусства, в поиске «плодотворного момента» (Лессинг) и способен превратиться в символ, который, возникая из знака, тянется за идеей. Телесность в символе пребывает в снятом виде и сопровождается образностью. В иконографическом подходе, предложенном А. Варбургом, символизация образов становится способом их исторической жизни, возможных сопоставлений и «перекличек» в различных эпистемах. Символические образы остаются в культурной памяти и всплывают в произведениях искусства, превращаются в историческое цитирование, но также создают основу для

новых художественных моделей. При изучении художественных образов «символ всегда функционировал в качестве энергетического переключателя». (Folgraff, 2024, 261) Вследствие его поворотов происходит изменение образных смыслов и ценностных установок, наполнение энергией, а также стремление к иным телам и образам. Развитие теории иконографии получило продолжение в исследованиях Э. Гомбриха. Так, в живописи С. Боттичелли, в частности, в его «Весне» учёный находит различные образные нюансы, направляемые ситуативными трактовками античных сюжетов: «Гуманистическая аллегория часто колеблется между поиском орфической тайны, граничащим с первобытной магией, и утончённым умонастроением, граничащим с салонной игрой». (Gombrich, 2017, 106) Художник изменил средневековую религиозную иконографию, благодаря использованию и трансформации античных образов в их соединении с идеями неоплатонизма.

Символ способен направлять движение образа, заряжать его бесконечным количеством смыслов, *вливать* активность. Но символ также имеет способность прятаться в образе, заманивая разгадкой, требующей внимательного разыскания. В процессе символизации образов участвуют смыслы и ценности, отмечая их и выделяя из общего множества. Особенно ясно это проявляется в религиозном символизме, обладающем способностью подчинять своей энергии тексты, открывать сокровенные смыслы в телесной образности. Телесность, в свою очередь, окружённая смыслами и ценностями, способна превратиться в образный символ, притягиваться свободой и подвижностью, но также направляться вещественной нацеленностью. Так, кораблик на Адмиралтействе несёт конкретный образ парусного судна, но превратился в один из символов города.

Амбивалентные отношения символизации и образности порождают энергию, возникающую в быстроте смысловых переходов и взаимной дополнительности. Символ, *открывая* смысл, делает его подвижным и способным к креативным пробегам/броскам, активно вторгается в производство мифов, а образ добавляет телесную убедительность. Символы окружаются возможными толкованиями, при которых происходит

перевод символов в понятия с использованием определённых правил и раскрытием полноты образности.

Произведение искусства существует в подвижном состоянии в культурном пространстве – осуществляется его «оживление» в процессах сотворчества и восприятия. Художественный образ открывается в процессах постоянной миграции, в которых могут происходить существенные изменения: в движении от воображения художника к замыслу (первоначальному плану, эскизу), к различным стадиям создания произведения, к окончанию произведения, а затем – к перципиенту, критику или коллекционеру. Но этот процесс может двигаться в обратном направлении: от перципиента, критика или коллекционера – к произведению и к художнику. В каждый момент движения образ изменяется в субъективном ментальном пространстве, сохраняя при этом качественные особенности данного произведения. Художественный образ в процессе обращения испытывает постоянные влияния и воздействия, изменяясь в воображаемом, наполняется иными смыслами, подкрепляется новыми ценностями. Природа художественной образности обычно объясняется единством отражения и преобразования действительности, но сам процесс отражения действительного мира в субъективном менталитете также преобразуется и потому остаётся неясным – на каком этапе преобразования возникает художественный образ. Теория отражения ставила своей задачей объяснить прямую зависимость содержание сознания от принадлежности к классовому происхождению, примитивно объясняла влияние окружающей среды на ментальные процессы субъекта, но в силу социальных причин приобрела авторитетность. Художественный образ всегда является принципиальным процессом преобразования той реальности, которая оказывается в поле искусства. Природа художественной образности объясняется М. С. Каганом: «Художественно-образные модели в отличие от моделей научных не просто объясняют мир, но *становятся рядом с ним и воспринимаются как некая иллюзорная «художественная реальность»*. (Kagan, 1997, 270)

Т. Адорно, исследуя произведения современного искусства, отмечал уникальность и новизну образов, никогда раньше

не бывшую, связанную с нарушением традиций следования реальной жизни. Произведения обнажают суть художественного образа, который способен вызывать «ощущение шока», порождённого «взрывом»:

При ближайшем рассмотрении и спокойные, уравновешенные образы предстают как взрывы – не столько жаждущих выхода эмоций их автора, сколько борющихся внутри них сил...ни один образ не существует без воображаемого; свою реальность они обретают в своём историческом содержании. (Adorno, 2001, 126-127)

Автор отмечал возникающую установку на непреходящую актуальность современного искусства, на демонстрацию принципиальной новизны и неповторимости, которые должны шокировать даже подготовленное восприятие. Взрывной характер принципиальной новизны образов как волна прокатывается в культурном пространстве, изменяя смыслы и ценности, проявляется в текстах и телах. По словам Б. Тейлора, современный зритель ищет в актуальном искусстве «такие виды интеллектуального риска, которые не имеют предсказуемого результата». (Tailor, 2006, 9) Зритель хочет быть удивлён небывалой новизной произведений, которая, возможно, станет основой для появления обновлённых смыслов и образов. Актуальность в современном искусстве выглядит как неожиданность и небывалая новизна.

Возникновение художественного образа связано с взрывом «оболочки внешности ради внутреннего содержания», а специфика его природы объясняется через особый «дух» – «это дух самой сущности произведения, проявляющийся посредством явления»... «дух – это источник света, которым загорается феномен, становясь вообще феноменом в точном смысле этого слова». (Adorno, 2001, 130) Дух произведения, по мысли Адорно, – это «напряжение, существующее между элементами произведения искусства», это «процесс». Возможно, присутствие «духа» художественного произведения, который отмечает состояние образа, близок понятию «ауры», также исходящей от значительного произведения, и исследованной в концепции В. Бенямина. «Дух»/«аура» пребывают и исходят

от произведения искусства и его образов в случае совпадения двух условий: когда произведение действительно высокого художественного качества, является «шедевром», и когда зритель, (читатель, слушатель) является достаточно подготовленным и чутким, чтобы ощутить «дух»/«ауру» произведения. Точнее, эти свойства возникают в процессе восприятия и характеризуют произведение. Способность окружаться «аурой» или содержать «дух» отсутствуют у репродукции и среднего, неталантливого произведения. Но они не затрагивают восприятие неподготовленного перцепиента, который может оставаться равнодушным при созерцании признанного шедевра. Они совершенно отсутствуют в массовой культуре, заменяясь недолгим восторгом от приятного ощущения поверхностных образов, созвучных массовому сознанию.

Образы в искусстве всегда двойственны – они состоят из внешней и внутренней формы, которые находятся в состоянии взаимной дополнительности, но могут содержать конфликт. Несоответствие двух форм зависит от слабости, ложности образов или несовершенства художественного исполнения. Внутреннюю форму составляет система образов, «населяющих сотворённую в данном произведении художественную реальность». (Kagan, 1997, 274) Внешняя форма – «конструкция» произведения создаёт условия для раскрытия внутренней формы – возможность «прозвучать», проявиться в процессе показа или исполнения. Образы современного искусства, порой, строятся на внешней конфликтности и противоречивости формальных и содержательных аспектов произведений. Но образы искусства будут недоступными, если останутся только в созерцании, которое должно в них преобразиться – выйти за свои пределы и стать воображаемым предметом фантазии, открывающей мир возможностей. Художественный образ является раскрытием этого многообразия, заключённого в едином теле произведения.

Образ телесен, поскольку порождается телами, несёт в себе влияние телесности, отдельные выделенные фрагменты, а порой – телесную целостность. Образ свободен, с лёгкостью соединяет разнокачественные формы и свойства, создаёт из них воображаемые модели различных тел и текстов,

а также, возможно, – грозные химеры – прихотливые соединения телесных свойств, порождающие новые образы, способные превратиться в символы. Так, образ кентавра, соединяя природу коня и человека, возникает из практики верховой езды, но воплощает символические смыслы звериной быстроты, страсти и человеческого разума, т. е. превратился в символ единства бессознательного и сознательного в человеческом интеллекте.

Неизобразительный образ фиксируется в месте, оставленном телом, его следом в складках прошлого пребывания. Абстрактный образ пронизан «запахом» исчезнувшего тела, сохраняет телесные вибрации и цвета, имеющие эмоциональное соответствие. Исчезнувшее или ожидаемое тело сохраняет след своего исчезновения или наполняет воображаемое предчувствием и ожиданием – отмеченное и оставленное место ждёт предназначенное для него тело. Тело пропадает, но складки в культурном пространстве остаются – они помечают телесный след – абстрактный образ. В абстрактном искусстве натурные истоки порой угадываются в цветовых пятнах и линиях, оставленных как напоминание о «занятом месте». Неизобразительный след реальности подхватывают образы, наполняющие ментальность воспоминаниями и предчувствиями.

Образ, отдаляясь от тела, способен выступить двойником или идеальным, свободным заместителем, направленным произвольным движением. Относительная самостоятельность образа «соблазняет» его превратиться во властелина тела, подчинить своим прихотливым интенциям. Изобразительная телесность в искусстве ведётся первичными образами, которые окружены символическими значениями.

REFERENCES

- Adorno, V. T. (2001). *Aesthetic Theory* (A. V. Dranov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
- Bunge, M. (1967). *Intuition and Science*. Rus. Ed. (E. I. Palsky, Trans.). Moscow: Progress Publ. (In Russian)

- Bychkov, V. V. (1989). Aesthetics. In Z. Udaltsova, G. Litavrin, S. Averintsev (Eds.), *Culture of Byzantium in the Second Half of the VII-XII Century*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Folgraff, M. (2024). "Dynamic Polarization through Recovered Memory": Abi Warburg's Energetic Psychohistory. In Yu. Murashov, I. Kalinin (Eds.), *Energy: Force Transformation, Concept Metamorphosis* (pp. 240-262). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Gombrich, E. (2017). *Symbolic Images. Essays on Renaissance Art* (V. P. Shestakov, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Aleteya Publ. (In Russian)
- Kagan, M. S. (1997). *Aesthetics as a Philosophical Science*. St. Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian)
- Losev, A. F. (1982). *A Sign, a Symbol, a Myth. Works on Linguistics*. Moscow: Izdatelstvo MGU. (In Russian)
- Lotman, J. (2000). On the Problem of Typology of Texts. In *The Semiosphere* (pp. 443-447). St. Petersburg: Iskustvo Publ. (In Russian)
- Ortega-y-Gasset, C. (1997). *Velasquez. Goya* (I. V. Ershova, M. B. Smirnova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
- Taylor, B. (2006). *Art Today. 1970-2005* (E. D. Melenevskaya, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Slovo Publ. (In Russian)
- The Gospel of Philip (Library of Gnostic Apocrypha) (1989). In I. S. Svetsitskaya, M. K. Trofimova (Eds.), *Apocrypha of Ancient Christians: Research, Texts, Commentaries* (pp. 274-296). Moscow: Misl Publ. (In Russian)
- Tulchinsky, G. L., Epstein, M. N. (2006). *Philosophy of the Body. The Body of Freedom*. St. Petersburg: Aleteya Publ. (In Russian)
- Vekker, L. M. (1981). *Mental Processes. The Subject. An Experience. Action. Conscience* (Vol. 3). Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. (In Russian)
- Vipper, B. R. (1985). *An Introduction to the Historical Study of Art*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ. (In Russian)

МЕТАФОРА КАК «ТЕАТР» ОНТОЛОГИИ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ВОСПОЛНЕНИЯ ФИЛОСОФСКИХ ПРОБЕЛОВ В ОБЪЕКТНО- ОРИЕНТИРОВАННОЙ ОНТОЛОГИИ ГРЭМА ХАРМАНА

ВАЛЕРИЯ МОКРУШИНА

Валерия Леонидовна Мокрушина – магистр кафедры эстетики Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

E-mail: valeria_mokrushina@bk.ru

Статья исследует трансформацию кантовского корреляционизма в объектно-ориентированную онтологию (ООО) Грэма Хармана, акцентируя роль эстетики как «первой философии». На основе историко-философского анализа демонстрируется, как Харман переосмысливает кантовскую вещь-в-себе в универсальную онтологическую лауну, где объекты взаимодействуют через эстетические стратегии, сохраняя свою автономию. Исследуются примеры из искусства (абстрактный экспрессионизм Поллока, метафизический ужас Лавкрафта), раскрывающие механизмы посредничества между реальными и чувственными объектами. Критический анализ концепции выявляет парадоксы объектной автономии, однако подтверждает её значимость для междисциплинарных исследований на стыке философии, нейробиологии и цифровых гуманитарных наук. Результаты работы подчеркивают эвристический потенциал ООО в преодолении эпистемологических ограничений через эстетический опыт.

Ключевые слова: объектно-ориентированная онтология, эстетика, Грэм Харман, лауна, театральность.

METAPHOR AS THE “THEATER” OF ONTOLOGY: AESTHETIC STRATEGIES FOR FILLING PHILOSOPHICAL GAPS IN GRAHAM HARMAN’S OBJECT-ORIENTED ONTOLOGY

Valeriia L. Mokrushina – Master’s student at the Department of Aesthetics, Lomonosov Moscow State University

E-mail: valeria_mokrushina@bk.ru

The article explores the transformation of Kantian correlationism into Graham Harman’s object-oriented ontology (OOO), emphasizing the role of aesthetics as the “first philosophy”. Drawing on historical and philosophical analysis, it is demonstrated how Harman reframes the Kantian thing-in-itself into a universal ontological lacuna where objects interact through aesthetic strategies while maintaining their autonomy. Examples from art (Pollock’s abstract expressionism, Lovecraft’s metaphysical horror) are explored, revealing mechanisms of mediation between real and sensual objects. A critical analysis of the concept reveals the paradoxes of object autonomy, but confirms its relevance for interdisciplinary research at the intersection of philosophy, neurobiology, and digital humanities. The results of the paper emphasize the heuristic potential of OOO in overcoming epistemological limitations through aesthetic experience.

Keywords: object-oriented ontology, aesthetics, Graham Harman, lacuna, theatricality.

Предпосылки формирования объектно-ориентированной онтологии (ООО) Грэма Хармана

Докантовская философская традиция, охватывающая рационализм (Декарт, Спиноза, Лейбниц) и эмпиризм (Локк, Беркли, Юм), базировалась на принципиальной уверенности в способности человеческого разума постичь абсолютную сущность реальности. Как отмечал Декарт, *cogito ergo sum* утверждало разум в качестве незыблемого основания для конструирования метафизических систем. (Dekart, 1989-1994, 23) Эмпирики, в свою очередь, акцентировали роль опыта: Локк отвергал врождённые идеи, но сохранял веру в репрезентативность чувственных данных. (Locke, 1690) Даже скептицизм Юма, подвергший сомнению каузальность и субстанцию, не ставил под вопрос саму возможность познания, ограничиваясь ревизией

его границ. (Hume, 1985) Ключевым признаком догматизма, по Канту, являлась некритическая вера в соответствие между структурами реальности и познавательными способностями субъекта. Метафизика докантовской эпохи, как писал философ в предисловии ко второму изданию «Критики чистого разума», напоминала поле битвы, где противоречивые учения о Боге, свободе и бессмертии души сражались за статус абсолютной истины, не рефлексируя над условиями собственной возможности. (Kant, 2003)

Кант радикализирует вопрос, смещая фокус с «что познаётся» на «как возможно познание». В рамках трансцендентальной философии объект не дан субъекту пассивно – он конституируется через априорные формы чувственности (пространство и время) и категории рассудка (причина, субстанция и др.). Как подчёркивается в «Пролегоменах ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки», рассудок предписывает законы природе, но никак не пытается их описывать. (Kant, 1997) Это не отрицает существования вещей-в-себе (ноуменов), но утверждает их принципиальную непознаваемость: человек имеет дело исключительно с феноменами – объектами, уже структурированными его когнитивным аппаратом. Антиномии чистого разума, подробно разобранные в «Критике чистого разума», демонстрируют парадоксальность попыток метафизики выйти за пределы возможного опыта. (Kant, 2003) Например, тезис о конечности мира и антитезис о его бесконечности равно доказуемы, что, по Канту, указывает на необходимость ограничить разум сферой феноменов.

Спекулятивные реалисты, в частности *коллега по цеху* Грэма Хармана, Квентин Мейясу, интерпретирует кантовскую философию как классический пример корреляционизма – установки, полагающей неразрывную связь между мышлением и бытием. Для корреляциониста, утверждает Мейясу, «мы не имеем подступа к объекту или субъекту самим по себе, но лишь к их корреляции». (Meillassoux, 2006) Это, однако, исключает возможность говорить о реальности, независимой от человеческого восприятия, что, по мнению Мейясу, приводит к «философскому затворничеству», отрицающему

абсолютное. Кант, безусловно, не отрицал существование ноуменального мира, но настаивал на его эпистемической недоступности.

Как отмечал Хайдеггер, трансцендентальный субъект у Канта – не пассивный наблюдатель, а «законодатель природы», чья активность обуславливает саму возможность объективности. (Heidegger, 1929, 50) Кантовский переворот ознаменовал переход от онтологии к эпистемологии: метафизика более не могла претендовать на статус науки о сверхчувственном, но становилась критическим исследованием границ разума. Последующие дискуссии о корреляционизме, как показывает Мейясу, – прямое следствие кантовской проблематизации отношения субъекта и объекта. Если докритическая философия искала истину в мире, то посткантовская мысль, от Фихте до Хабермаса, смещает акцент на условия человеческого существования в мире.

Онтологический разрыв как условие эстетики

Кантовское разделение на ноумен и феномен получает неожиданное развитие в философии Грэма Хармана, основателя *объектно-ориентированной онтологии*. Если у Канта вещь-в-себе остаётся эпистемически недоступной из-за ограничений человеческого познания, то Харман радикализирует этот разрыв, утверждая его как универсальный онтологический закон: «Любой объект превышает сумму своих проявлений, будь то в восприятии субъекта или во взаимодействии с другими объектами». (Harman, 2011, 42) Эта лакуна становится не недостатком познания, но сущностным свойством бытия.

Харман обращается к образам Говарда Лавкрафта как парадигмальным примерам онтологической лакуны. (Harman, 2012) Описание Ктулху – «голова с щупальцами, гротескно-чешуйчатого тела с рудиментарными крыльями» – намеренно фрагментарно: каждая деталь отсылает к знакомым формам (осьминог, дракон), но их комбинация создаёт эффект «карикатурной несовместимости», обнажая принципиальную нередуцируемость объекта к его манифестациям. Лавкрафтовский страх, по Харману, рождается не из угрозы физической опасности, а из «метафизического ужаса перед реальностью, которая

существует независимо от нас, но всегда ускользает». Этот тезис перекликается с кантовскими антиномиями: если у Канта разум сталкивается с собственными пределами, то у Лавкрафта – с онтологической непрозрачностью мира. Хармановская онтология преодолевает кантовский корреляционизм, расширяя лакуну за пределы человеческого восприятия. В отличие от Канта, для которого *вещь-в-себе* – пассивный полюс познания, Харман наделяет все объекты (от электронов до галактик) способностью «уходить в отставку» от отношений. Этот подход позволяет переосмыслить кантовского субъекта: если трансцендентальное Его у Канта структурирует реальность через категории, то в объектно-ориентированной онтологии каждый объект конституирует собственную реальность в взаимодействии с другими объектами. Лавкрафтовские монстры, таким образом, – не аллегии человеческих страхов, а онтологические реалии, чье существование не зависит от наблюдателя.

Хармановская интерпретация Лавкрафта демонстрирует, как кантовская проблематика получает новое измерение в пост-корреляционистской философии. Если докритическая метафизика искала абсолютную истину, а Кант ограничил познание сферой феноменов, то объектно-ориентированная онтология превращает саму непознаваемость в онтологический принцип (конечно, с оговоркой на то, что Харман продолжает в данном случае основную мысль Хайдеггера). Лавкрафтовские «невыразимые» сущности становятся символами реальности, которая сопротивляется не только репрезентации, но и редукции – квантовой или философской. Аналогично, лавкрафтовские образы, как отмечает Харман в «Weird-реализме», используют «каталогизацию неудач описания»: чем подробнее автор перечисляет черты Ктулху, тем очевиднее становится пропасть между языком и реальностью. Этот принцип восходит к кантовскому *возвышенному*: искусство, сталкивая нас с безобразным или несоизмеримым (бурный океан, космические бездны), оно обнажает ограниченность чувственного восприятия, но одновременно пробуждает идею бесконечности – негативную презентацию. (Liotard, 1979) Уникальность эстетики как дисциплины, в отличие

от искусствоведения, заключается в её ориентации не на анализ форм, а на герменевтику лакуны. Если культурология изучает контексты, а история искусства – стили, то эстетика задаётся вопросом: как возможно, что молчание Мунка («Крик») или диссонансы Шёнберга («Лунный Пьеро») говорят о мире больше, чем дискурсивные системы?

Ответ, вслед за Хайдеггером, лежит в понятии «алетейи» (ἀλήθεια) – истины как *не-сокрытости*. (Heidegger, 1935) Искусство не описывает объекты, но раскрывает бытие вещи в её конфликте с небытием. Для Хармана это соответствует трансляционной функции искусства: произведение – не репрезентация, а медиатор между реальными объектами, которые никогда не встречаются напрямую. Лакуна, делающая невозможной исчерпывающую философскую систему, становится условием возможности искусства. В этом – диалектика кантовского наследия: если «Критика чистого разума» (Kant, 2003) ограничила метафизику, то «Критика способности суждения» (Kant, 2001) открыла пространство для эстетики как «философии предела». Современные теории, от спекулятивного реализма до объектно-ориентированной онтологии, переводят этот предел из гносеологической в онтологическую плоскость: лакуна – не ошибка восприятия, но атрибут самого бытия.

Концепция лакуны как онтологического разрыва (Харман) и эпистемического предела (Кант) находит отражение в фундаментальной дихотомии эстетической теории. Александр Готлиб Баумгартен провозгласил чувственное познание (*cognitio sensitiva*) автономной формой постижения истины, противопоставив его рациональной логике. (Baumgarten, 2020) Для него искусство – совершенство чувственного восприятия, способное репрезентировать гармонию мира через символы. Этот оптимизм унаследовали феноменологи: Мерло-Понти утверждал, что «мир дан нам целиком в дорефлексивном опыте», а искусство раскрывает «плоть мира» через телесную вовлечённость. (Merlo-Ponti, 2013) Однако скептическая традиция, восходящая к кантовскому учению о феноменах, оспаривает репрезентативность чувств. Вольфганг Вельш подчёркивает, что искусство не отражает реальность, но экспонирует саму невозможность её адекватного отражения.

(Welsch, 2017) Кант ограничивает эстетическое суждение сферой субъективного: прекрасное – это целесообразность без цели, форма гармонии, которую мы проецируем на объект, не претендуя на его познание. (Kant, 2001) Парадокс эстетического опыта, по Харману, заключается в его способности одновременно показывать и скрывать.

Эстетика как первая философия

Когда Грэм Харман говорит об эстетике, он понимает её не в узком смысле, как теорию прекрасного или искусствоведческую дисциплину, а в гораздо более широком и фундаментальном философском ключе. Он понимает эстетику как философский метод, позволяющий косвенно постигать реальность объектов через метафору, художественный образ и символическое мышление. (Harman, 2020) В этом смысле эстетика становится первой философией, потому что она фиксирует первичный способ бытия объектов и их взаимодействий – не через полное слияние или тотальное объяснение, а через частичное раскрытие, через метафору, через чувственное восприятие, которое всегда оставляет за объектом его тайну: «Эстетика является первой философией ... потому что ключевым вопросом метафизики стало как именно индивидуальные субстанции взаимодействуют» (Naked Punch). Именно эстетика позволяет сохранить множественность скрытых существований и наполнить реальность отдельными индивидуальностями, не растворяя их в унифицированных теориях или бесформенном хаосе. *Театральность* становится, по Харману, ключевым принципом не только эстетики, но и мира в целом, где феноменальность мира раскрывается через *показывание себя*. В контексте искусства, по Харману, *театральность* проявляется как необходимость человеческого участия в восприятии объекта. Произведение искусства требует зрителя, чтобы раскрыть свою глубину, но не сводится к буквальному присутствию объекта или к его чисто внешним свойствам (что он называет подрывом и разрывом). Именно *театральность* позволяет сохранить тайну объекта, его недоступность для полного понимания, что делает эстетический опыт фундаментальным.

Тем не менее, важно отметить, что Харман преимущественно сосредоточен на определённых направлениях в искусстве. Особое внимание он уделяет работам искусствоведов Клементя Гринберга и Майкла Фрида, которые сами занимались анализом живописи XIX-XX веков. В собственных исследованиях Хармана наибольший интерес вызывает модернизм, а также такие направления современного искусства, как сюрреализм и дадаизм. Например, он берет понятие плоскостности у Гринберга и посвящает ей отдельную главу в работе «Объект и искусство». (Ibid.) Харман заимствует понятие плоскостности у Клементя Гринберга, однако придает ему новое звучание в рамках своей объектно-ориентированной онтологии. Для Гринберга плоскостность холста была прежде всего инструментом очищения живописи от литературности и иллюзионизма, тогда как Харман видит в ней выражение онтологической автономии объекта. В главе своей работы «Объект и искусство» (Ibid.) философ подробно разбирает этот концепт, показывая, что плоскость как фон – это не просто техническая особенность медиума, а своеобразная метафора изъятости реального объекта, который всегда остается за пределами своих поверхностных проявлений. Таким образом, Харман переосмысливает плоскостность как модель независимости объекта от внешних отношений и восприятия. Это перекликается с его критикой редукционизма: подобно тому, как Гринберг отвергал сведение живописи к нарративу, Харман выступает против сведения объектов к их отношениям или восприятию, используя для этого термины «undermining» и «overmining». В отличие от Гринберга, который настаивал на примате фоновой плоскости над «анекдотичным» содержанием, Харман подчеркивает взаимозависимость формы и содержания, утверждая, что даже при всей важности плоскости холста, ей требуется взаимодействие с видимым слоем, чтобы обрести смысл. Такой подход органично вписывается в основной корпус работ Хармана по объектно-ориентированной онтологии, где главной идеей является независимость объектов от сетей отношений (flat ontology), а эстетический опыт рассматривается как частичный доступ к изъятому объекту через его чувственные

качества (аллюзия). Критика модернистского акцента на «чистой форме» у Хармана коррелирует с его философским отвержением корреляционизма. В итоге, анализ плоскостности у Гринберга служит Харману для иллюстрации ключевого тезиса ОО: объекты искусства, как и любые другие объекты, сопротивляются полной репрезентации и сохраняют «странность» своего бытия за пределами человеческого восприятия

Харман также обращается к Поллоку, который радикально изменил представление о живописи, превратив её в перформанс. Он отказался от мольберта и классических инструментов, расстилая огромные холсты на полу, ходя вокруг них, чтобы наносить краску каплями, брызгами, размазывая её палками, ножами и собственными руками. Этот метод получил название «*капельная живопись*» (или «дриппинг») и стал символом абстрактного экспрессионизма. В работах Поллока отсутствуют узнаваемые объекты, сюжеты или мотивы. Он сознательно избегает названий, чтобы не навязывать зрителю определённую интерпретацию. Сама плоскостность холста становится *медирующим* объектом.

Нельзя ожидать от исследователя, чтобы он досконально изучил всю историю живописи, литературы или музыки – да это и не является его задачей. Грэм Харман обращается к искусству не для того, чтобы анализировать его с точки зрения искусствоведения, а чтобы использовать искусство как поле для философских размышлений об устройстве реальности. Харман критикует такие направления искусства, как буквализм и минимализм, где произведение сводится к предельно простой форме и теряет пространство для метафоры, а также реализм, где всё слишком «прямо» и буквально. Искусство ценно именно тем, что позволяет объектам оставаться загадочными и недоступными для полного понимания, создавая напряжение между зрителем и произведением. Харман рассматривает искусство не как предмет для исторического или стилистического анализа, а как лабораторию для развития собственной онтологии. Его эстетика – это не просто разговор о чувственном восприятии, а радикальный пересмотр самой цели философии: в центре оказывается взаимодействие

между объектами, которое всегда ускользает от полного познания, и именно это взаимодействие становится главным предметом философского исследования.

Напряжение между гносеологией и онтологией в рамках эстетики

Введя термин «эстетика» в 1735 г., Александр Баумгартен определил её как науку о чувственном познании, где совершенство *sensory perception* тождественно красоте. (Baumgarten, 2020) Трёхчастная структура Баумгартена (эвристика, методология, семиотика) предполагала анализ содержания, формы и выражения художественных образов, оставаясь в рамках эпистемологии. Даже кантовское разделение на «прекрасное» и «возвышенное» не выходило за пределы гносеологии: эстетическое суждение, будучи «бескорыстным», служило мостом между теоретическим и практическим разумом, но не претендовало на онтологический статус. (Kant, 2001) Однако онтологическая постановка вопроса может входить в противоречие с самой спецификой инструментов философов, занимающихся эстетической проблематикой. Хайдеггер, совершивший онтологический поворот в начале XX в., в своей работе «Исток художественного творения» говорит о картине Ван Гога как о месте, в котором разворачивается определенный аспект сущего. (Heidegger, 1997) В данном случае присутствует и гносеологическая необходимость, а именно необходимость интерпретации. Грэм Харман, как последователь Хайдеггера во многих своих основных философских идеях, так же наследует эту дихотомию. Он формулирует принцип «трансляционной функции» искусства: произведения выступают посредниками между объектами, которые никогда не взаимодействуют напрямую. Картина Марка Ротко онтологически – автономный объект, вступающий в отношения с другими сущностями, и – гносеологический инструмент, обнажающий пределы человеческого восприятия. Это первая проблема, которая возникает, если рассматривать теорию Грэма Хармана в рамках эстетики, а именно – напряжение между онтологией и гносеологией.

Вторая проблема, а если быть точнее, сумма проблем, была сформулирована Кралечкиным в статье «О сургуче и капусте».

(Kralechkin, 2014) Грэм Харман ставит перед собой амбициозную задачу: преодолеть корреляционизм – традиционное представление о том, что объект конституируется только в отношении к субъекту. Вместо этого Харман предлагает модель мира, где каждый объект – от атома до международного банка – обладает равной онтологической значимостью и автономностью. Ключевая метафора статьи Кралечкина – «сургуч и капуста» – иллюстрирует радикальное уравнивание объектов, не имеющих между собой, казалось бы, ничего общего. В философском контексте Хармана это означает, что любой объект – будь то искусственный сургуч или природная капуста – существует как самостоятельная сущность, независимо от своих внутренних структур или внешних связей. Кралечкин показывает, что такая позиция ведёт к отрицанию иерархий между объектами, что делает мир «бесконечно глубоким», где каждый объект состоит из других объектов, но при этом сохраняет свою уникальность и независимость. Именно здесь позиция Хармана становится предметом критического анализа со стороны Кралечкина. Он указывает, что ООО, декларирующая абсолютную объективность и отсутствие субъекта, сталкивается с серьёзной проблемой: невозможностью объяснить механизм взаимодействия между объектами. Если каждый объект – замкнутая сущность, «центр мира», как возможно их реальное взаимодействие? Харман пытается решить этот вопрос через концепцию «интенциональности» – особой направленности объектов друг на друга, однако, сам механизм такой интенциональности остаётся неясным и не прояснённым в рамках ООО.

Кроме того, Кралечкин обращает внимание на *двойственность объекта*, введённую Харманом: каждый объект существует как «реальный» (недоступный, скрытый) и как «чувственный» (проявляющийся в опыте взаимодействия). Эта двойственность порождает парадокс: реальный объект недостижим, но он же должен быть как-то постижим, чтобы вообще существовать. Кралечкин отмечает, что ООО оказывается в логическом тупике: абсолютизируя невозможность прямого доступа к реальному объекту – она сама себе противоречит, так как не может объяснить, как такой доступ всё же возможен, пусть и частично.

Радикальное отрицание корреляционизма приводит к тому, что ООО жертвует логикой взаимодействия ради эффекта «мгновенной вспышки» – внезапного проблеска понимания, который, однако, разрушает саму возможность устойчивых связей между объектами. В результате мир оказывается совокупностью изолированных сущностей, между которыми невозможно выстроить устойчивые отношения. Кралечкин подчёркивает, что попытка Хармана преодолеть корреляционизм, опираясь на эстетику и идею «чистой искренности существования», не решает проблему, а лишь переносит её в новую плоскость. В итоге ООО оказывается неспособной ответить на вопрос, как возможно знание о мире, если объекты не даны нам непосредственно и не могут быть познаны в своей сущности.

Проблема тупика: классические онтологические вопросы в эстетике

Грэм Харман, несмотря на несовершенство формулировок и внутренние противоречия своей концепции объектно-ориентированной онтологии, действительно продолжает и развивает тенденцию, заданную Хайдеггером в начале XX в. Хайдеггер, совершив онтологический поворот, который, в частности, повлиял на эстетику, показал, что искусство – не просто объект интерпретации, но место события бытия, где раскрывается истина сущего. Харман доводит эту идею до логического предела: в его философии искусство становится автономным объектом, посредником между другими сущностями, а эстетика – не только инструментом познания, но и фундаментальным способом бытия объектов в мире. Однако, когда Харман переносит онтологические проблемы (например, вопрос о сущности объекта, его независимости от восприятия) в плоскость эстетики, это создаёт определённые трудности. Эстетика традиционно была связана с чувственным восприятием, вкусом, переживанием красоты, но Харман расширяет её до метафизического измерения. В результате возникает вопрос: не теряет ли эстетика свою специфику, становясь просто ещё одной формой онтологии? Не оказывается ли она в тупике, когда, вместо анализа чувственного опыта, начинает заниматься метафизическими спекуляциями?

В своих работах, посвящённых анализу искусствоведческих концепций, Харман не ограничивается простым продолжением идей Гринберга и Фрида – он осуществляет их философскую перезагрузку, интегрируя искусствоведческие категории в рамки объектно-ориентированной онтологии. Если их критика формировала искусство через эстетические критерии, то ООО превращает искусство в полигон для онтологических экспериментов. Это создаёт парадокс: сохраняя формалистскую риторику, Харман выводит эстетику за пределы искусства, делая её универсальным языком философии. Безусловно, для нас, исследователей эстетики, акцент на визуальности, метафоре и театральности представляет собой важный и плодотворный поворот. Поиск всеобщей необходимости – тот, что достался нам в наследство от античной философии – по-прежнему оказывает влияние на современную мысль, и потому тот факт, что эстетика теперь играет ключевую роль в философствовании, не может не радовать. Однако, если обратиться к историко-философскому контексту, подобные попытки, с одной стороны, часто сменяются скепсисом и разочарованием, а с другой – приводят к более чёткому определению границ самой философии, как это произошло, например, в случае с лингвистикой. При этом то, каким образом объектно-ориентированная онтология формулирует само определение эстетики, может вступать в противоречие с традиционными представлениями о предмете эстетики. Тем не менее, сам факт, что специалисты получают возможность активно обсуждать, критиковать и дискутировать по этим вопросам, представляется нам крайне важным и продуктивным трендом – даже несмотря на то, что Грэм Харман превращает эстетику в пространство для онтологических экспериментов.

REFERENCES

- Baumgarten, A. G. (2020). *Aesthetics*. Rus. Ed. Moscow: Kul'turnaia revoliutsiia Publ. (In Russian)
- Dekart, R. (1989-1994). *Works in 2 Volumes* (Vols. 1-2). Rus. Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)

- Harman, G. (2011). *The Quadruple Object*. Winchester, UK: Zero Books.
- Harman, G. (2012). *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Winchester, UK: Zero Books.
- Harman, G. (2020). *Art and Objects*. Cambridge: Polity Press.
- Heidegger, M. (1997). *Kant and the Problem of Metaphysics* (R. Taft, Trans.). Rus. Ed. Bloomington: Indiana University Press.
- Heidegger, M. (1997). *The Source of Artistic Creativity*. Rus. Ed. St. Petersburg: Academic Project, Culture Publ. (In Russian)
- Hume, D. (1985). *A Treatise of Human Nature* (E. C. Mossner, Ed.). London: Penguin Classics.
- Kant, I. (1997). *Prolegomena to Any Future Metaphysics That Will Be Able to Come Forward as Science* (G. Hatfield, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, I. (2001). *Critique of the Power of Judgment*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Kant, I. (2003). *The Critique of Pure Reason* (M. Weigelt, Trans.). London: Penguin Classics.
- Kralechkin, D. (2014). *On Sealing Wax and Cabbage*. Logos: Filososko-literaturnyi zhurnal. Retrieved May 15, 2025 from <https://cyberleninka.ru/article/n/o-surguche-i-kapuste> (In Russian)
- Liotard, J.-F. (1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Locke, J. (1850). *An Essay Concerning Human Understanding*. Philadelphia: T. E. Zell.
- Meillassoux, Q. (2008). *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency* (R. Brassier, Trans.). London; New York: Continuum.
- Merlo-Ponti, M. (2013). *Phenomenology of Perception*. Rus. Ed. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ. (In Russian)
- Naked Punch. (n. d.). *Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human*. Retrieved May 17, 2025, from <https://nakedpunch.com/aesthetics-as-first-philosophy-levinas-and-the-non-human/> (In English)
- Welsch, W. (2017). *Aesthetic Thinking*. Stuttgart: Reclam. (In German)

ЭСТЕТИКА В МИРЕ ГИПЕРРЕАЛЬНОСТИ

АННА БАБАЕВА

Анна Владимировна Бабаева – доктор философских наук, независимый исследователь, Воронеж, Россия.

E-mail: annabab1@yandex.ru

В статье рассматриваются проблемы эстетики в гиперреальном мире. Современная цивилизация демонстрирует радикальный онтологический, антропологический, аксиологический и когнитивно-семиотический повороты. В таких условиях существующие эстетические концепции и теории не всегда могут построить адекватные суждения и многие категории эстетики перестают работать. В гиперреальности происходят постоянные «тектонические движения», смещающие привычные перспективы. Многоликость современного эстетического знания воспринимается как кризис, который приводит к переосмыслению эстетических категорий и требует не только новой оптики, но и расширения категориального аппарата. Современные эстетические модели заявляют об отказе не только от попытки обозначения общего, но и о стремлении к полному разрыву с традиционными эстетическими принципами. В таких условиях достаточно интересным становятся процессы, протекающие в глубинных пластах эстетического. Принимая за аксиому, что мир изменился фундаментально, можно стремиться к тому, чтобы перестроить оптику эстетического. В ситуации неопределенности поворота в неизведанные

дали, успешным становится умение переключаться с одного типа восприятия (рационального) на другой (чувственный), чему предстоит учиться. Внешние изменения не могли не затронуть глубинные состояния эстетического. Вместе с тем, можно отметить, что эстетический код, как метаязык культуры, по-прежнему определяет культурно-историческую динамику, перехода в новое пространство реального. В такой ситуации эстетический код выступает точкой «различения», необходимой в процессе поиска новых смысловых полей.

Ключевые слова: кодификация, эстетика, эстетический опыт, эстетический поворот, кодификация.

AESTHETIC IN THE WORLD OF HYPERREALITY

Anna Babaeva – Dr. Sci. (Philosophy), independent researcher, Voronezh, Russia

E-mail: annabab1@yandex.ru

The article discusses the problems of aesthetics in the hyperreal world. Modern civilization demonstrates radical ontological, anthropological, axiological, and cognitive-semiotic turns. In such conditions, existing aesthetic concepts and theories cannot always make adequate judgments, and many categories of aesthetics stop working. In hyperreality, there are constant “tectonic movements” that shift familiar perspectives. The diversity of modern aesthetic knowledge is perceived as a crisis that leads to a rethinking of aesthetic categories and requires not only new optics, but also an expansion of the categorical apparatus. Modern aesthetic models declare their rejection not only of the attempt to identify commonalities, but also of the desire to completely break with traditional aesthetic principles. In such conditions, the processes taking place in the deep layers of the aesthetic become quite interesting. Taking it as an axiom that the world has changed fundamentally, one can strive to rebuild the optics of the aesthetic. In a situation of uncertainty about a turn into unknown distances, the ability to switch from one type of perception (rational) to another (sensory) becomes successful, which has to be learned. External changes could not but affect the deep states of the aesthetic. At the same time, it can be noted that the aesthetic code, as a metalanguage of culture, still determines the cultural and historical dynamics of the transition to a new space of the real. In such a situation, the aesthetic code acts as a point of “discrimination” necessary in the process of searching for new semantic fields.

Key words: codification, aesthetical, aesthetic experience, aesthetic turn

*«Искусство повсеместно размножается,
а разговоры о нем множатся еще быстрее»
Ж. Бодрийяр «Прозрачность зла»*

Введение

Разговор об эстетике и эстетическом находится в постоянном дрейфе, который то замедляется, то ускоряется по сравнению с культурными трансформациями. И этот безграничный дрейф ломает установленные границы и правила. Невозможно заставить текучее «Нечто» (не всегда осознаваемое, понимаемое) застыть в предлагаемых формах. Поэтому разговор об эстетическом не теряет свою актуальность.

Достаточно длительное время возникающие концепции стремились закрыть существующие лакуны и «белые пятна» в эстетическом, стремились выстраивать четкие границы и структуры. Такая оптика была направлена на то, чтобы сделать все прозрачным и понятным. И поставила исследователей в тупик. С одной стороны, сформировалось представление, если все прозрачно, то все понятно, с другой – прозрачность скрывает намного больше, чем «темные пятна», т. к. взгляд в такой ситуации оказывается не в состоянии охватить неохватное, «глаза разбегаются». И осознание данного положения привело к актуализации, казалось бы, давно решенных вопросов: является ли эстетика автономной теорией искусства или она всего лишь несамостоятельная часть художественных практик? Доступен ли опыт искусства вербализации и нужен ли вообще эстетический язык? Нужен ли эстетический вкус, и кто его должен воспитывать? Необходимо ли сохранять классическую эстетическую парадигму? Данные вопросы во многом выступают маркером «растерянности» исследователей.

Эстетика в мире гиперреальности или поиск новых оснований

Эстетика оказалась в современном мире в месте некоего глобального разрыва. Динамично меняющийся мир «взломал» все привычные границы и ориентиры. Можно сказать, что произошла реконфигурация всех систем координат. В таких условиях

существующие концепции и теории не в состоянии адекватно оценивать то, что вошло в жизнь современного человека, то абсолютно иное, чего не существовало в повседневном мире еще 15 лет назад. Не случайно многие исследователи отмечают, что современные эстетические подходы и концепции существуют 20-25 лет, а затем сменяются новыми. В этих представлениях мы можем увидеть интересную взаимосвязь с теорией поколений, которые сменяются каждые 20-25 лет (сейчас скорость смены поколений возрастает, и исследователи начинают говорить о смене поколений каждые 15-20 лет). И если в классической эстетике существовали устойчивые категории и представления, сегодня мы наблюдаем за процессом, когда каждое поколение стремится привнести в эстетику свое понимание и зафиксировать то новое, что появилось в жизни человека. Появляются и исчезают новые понятия: мета-эстетика, смарт-эстетика, проективная эстетика, эстетика неопределенности, эстетический интеллект и т. д. Быстрые взлеты и падения в «яму разочарования» эстетических концепций и понятий демонстрируют как быстро в современном мире происходит смена оценок от «наивной завороченности» до ускользания и отмены.

Мы оказались в ситуации эстетического поворота, т. е. в месте и времени, когда вне желаний и представлений, необходимо сделать выбор. Ведь поворот это всегда что-то неизведанное: «Что он нам несет...Ты не разберёшь. Пока не повернёшь», как пелось в известной песни рок-группы «Машина времени». И эта ситуация в академической среде ощущается как тревожная. Не случайно вновь актуальными становятся вопросы не только о месте и роли эстетики, но и о том, что можно считать искусством вообще, особенно в связи с активным использованием искусственного интеллекта. И часто начинают звучать высказывания о растворении/исчезновении творчества и искусства как такового.

В цифровом мире как-то незаметно и достаточно быстро исчезла граница между творчеством и использованием программ. Так, английский художник Дэмиен Хёрст подчеркивал: «Свобода предполагает, что художником может быть любой». (Migunov, 2001, 62) Жан Бодрийяр высказывался

о современном состоянии более резко: «Не требуется вдохновение, ни воображение, не интуиция, а нужно умение работать с программой». (Baudrillard, 2001, 154) Действительно в цифровом мире использование технологий становится нормой. Они изменяют «аполлоновскую» и «фаустовскую» душу культуры, заменяя все гиперреальностью. Она становится точкой сопряжения «нереальности реального мира». (Ibid., 25) В мире, где информация заменяется «шумом», смысл активно растворяется в «шумовой завесе». И это требует своего теоретического осмысления, в том числе и в рамках эстетики.

Одной из попыток выхода за рамки классического понимания эстетики и стремление «вписать» эстетику в мир Цифры, можно считать работу А. С. Мигунова и С. В. Ерохина «Алгоритмическая эстетика». В ней авторы предлагают варианты построения новой эстетической концепции на основе объединения математических и философских принципов. В работе отмечается, что

«особенно велика роль алгоритма в процессе современной компьютерной имитации различных художественных техник...В это же время ведутся непрекращающиеся попытки объяснить художественное творчество через порядок и энтропию, синергетику, фракталы, ряды Фибоначчи и многое другое». (Migunov, Erokhin, 2010, 6-7)

В данной работе авторы попытались найти и показать читателям гармонию между новыми технологиями и традиционными представлениями эстетики, снять страх «уничтожения» эстетического. Более того, в этом подходе можно увидеть и стремление вернуться в античную философию Пифагора, где цифра – краеугольный камень мироздания, а, следовательно, эстетика ведя разговор о гармонии и порядке, может и должна использовать математический аппарат, приближаясь к компьютерному двоичному коду.

Но эстетическое сложно укладывается в «прокрустово ложе» алгоритмов. Всегда остается что-то выходящее за... И не важно, как мы эти рамки обозначим. В гиперреальности происходят постоянные «тектонические движения», смещающие привычные перспективы. Появляются эстетические разрывы, пересечения, переходы, отторжения. В классическом

бинарном категориальном аппарате эстетики (прекрасное-безобразное; возвышенное-низменное и т. д.) появляются промежуточные состояния. Мир выходит их рамок «черно-белых» представлений. Современное эстетическое пространство становится амбивалентным. И «возникает «зазеркальность» эстетической рефлексии, которая как бы удваивает мир, переходя к анализу «второго мира», или «анти-мира» культуры». (Ustyugova, 2001) Именно в этом «зазеркалье» эстетизируются маргинальные в рамках классических представлений аспекты. Страх, боль, ужас, отвращение, уродство и т. п. начинают активно использоваться в рамках современных эстетических концепций, особенно в эстетике повседневности. Это направление можно рассматривать как еще одну попытку ухватить «ускользающую реальность». Катя Мандоки в своем труде «Эстетика повседневности» ввела термин «эстетические колебания» для того, чтобы более образно продемонстрировать все своеобразие проявления эстетического в современном мире. Эстетика в гиперреальности находится между активным восприятием и отчуждением. В результате таких «колебаний» достаточно сложно выявить критерии для построения суждения. Поэтому необходим отказ от привычных способов построения эстетических суждений, концепций, теорий.

Традиционная эстетика строилась на эстетическом опыте наблюдателя, который получал или мог получать эстетическое удовольствие. Переводя эстетику в пространство повседневности, мы исключаем наблюдателя. Теперь человек принимает непосредственное участие в эстетическом действии. Возникает феномен Homo creator, причем он находится вне привычных границ прекрасного и безобразного. Эстетика чувственности, эстетика атмосферы, эстетика повседневности ставят человека в иные условия. В условия, когда он становится не только творцом каких-то произведений, но и творцом себя, своего образа жизни. Жизнь и искусство тесным образом переплетаются. Так, например, вопросы наличия/отсутствия эстетики у тех или иных медийных или исторических и не только личностей активно обсуждаются на платформах социальных сетей и в мессенджерах. Большое внимание привлекают представители искусства предшествующих эпох и, в первую оче-

редь, эпох кризиса и смены стилей: лорд Байрон, Перси Шелли, Эдмунд Берк, Оскар Уайльд и др. Казалось бы, традиционная эстетика дала оценку и творчеству, и стилю, но современные обсуждения строятся вне привычных рамок. Здесь на первый план выходят чувства и эмоции, формируется определенная атмосфера, которая должна воздействовать на участников. Кроме этого, на платформах Интернета существует большое количество материалов по тем или иным современным эстетическим направлениям, есть и обучающие программы. В этих программах демонстрируется своеобразный опыт «творения себя». Иначе говоря, эстетический опыт провозглашается не просто важным, а основным, в процессе развития личности. В социальных сетях и мессенджерах предлагаются инструкции по тому, каким образом правильно маркировать свою внешность, одежду, аксессуары, оформлять пространство помещения, выбирая то или иное эстетическое направление. И это не только практики работы с телом, но и формирование эмоций, «правильных» реакций.

В каждой из представленных эстетических направлений на первый план выходит набор определенных чувств и эмоций, которые транслируются не только во внешнем виде, выборе *аватарок*, но и в литературных и музыкальных предпочтениях, выборе сортов кофе или чая. Так, например, избирая направление *Crunde* вы попадаете в пространство разочарования и безнадежности, а эстетика *dark academia* строится на таинственности и любопытстве, *Cottagecore* проповедует ностальгию по единению с природой, стремление в современную Аркадию в виде сада или, хотя бы цветов в пространстве жилья. Человек, выбирая то или иное направление, должен подтверждать свой выбор всеми способами своего существования, своих чувств и переживаний. В этом можно увидеть реализацию на практике высказанной Маршаллом Маклюэном идеи, рассматривать всю человеческую жизнь как произведение искусства. Или в другом ракурсе речь может идти об *living art*, то есть искусстве жизни, когда искусство и жизнь слиты воедино.

С другой стороны, такие эстетические практики выходят за рамки сомаэстетики Ричарда Шустермана. Сوماэстетика

рассматривала работу с телом, когда посредством тела старались наделить смыслом мир. Современные эстетические практики, несмотря на разницу в трактовке того, как необходимо оформить свой образ жизни, диктуя хобби и увлечения, заявляют о развитии индивидуальности и независимости. На самом деле происходит процесс стандартизации, в котором чувственное погружается в монохромную систему кем-то заданных форм, «не имеющих внятного смысла, но создающих иллюзию его наличия. На самом деле за этим стоит не что иное, как абсолютизация внеиндивидуального и внеличностного опыта единения с условным мифологизированным “мы”, демонстрируя еще раз устойчивость культурных архетипов». (Fadeeva, 2017, 144)

Изменения «внешней оболочки» эстетики не могли происходить без трансформаций на более глубинном уровне. Ж. Бодрийяр видел в этом трагедию эстетики: «Потеря рамок прекрасного и безобразного привела к нарушению тайного кода эстетики. Уйдя из искусства, развоплотив форму, линию, цвет эстетический код выразился в “операционных формах”, эстетизируя все банальное, маргинальное. Исчезло то, что отделяло искусство от простого продуцирования, искусство вступило в трансэстетическое поле симуляций». (Timchenko, 1992, 267) Это было сказано в прошлом, XX веке, когда преобразования и ощущение кризиса только начинали набирать оборот.

Можно остановиться на такой пессимистической ноте. Но кризис – это естественный этап любого развития. Именно состояние кризиса позволяет осмыслить проблемы и подготовить основание для будущих скачков. Каждый кризис выступает основой для чего-то нового. Пусть мы и не сразу это понимаем. В далеком 1908 году футуристы отмечали: «Нет ничего глупее боязни выйти за пределы искусства, которым мы занимаемся». (Boccioni, 2008, 64) В начале XX века представители авангарда атаковали общественные представления о «правильном искусстве», взрывали законы обыденного здравого смысла своей иронией и абсурдом. Во многом конец XX – начало XXI вв. продемонстрировали ту же ситуацию. Только к гротеску, парадоксам, абсурдным ситуациям прибегают в хеппенинах и перформансах. Идея «вечного возвраще-

ния» демонстрирует более глубинные связи между прошлым и настоящим. Более того, необходимо помнить, что «вечное возвращение» не тождественно повторению. И авангард начала века, и современное искусство занимаются поиском архетипических начал, которые позволят человеку пережить свое существование в мире не как трагическое, освободиться от страхов. И этот поиск сопровождается стремлением разрушить прошлое «до основания». Ведь невозможно в полную чашу добавить еще что-то.

Итоги

Поиск начала XXI века привел к смешению реального и воображаемого, стремится сформировать новый чувственный опыт переживаемого. Более того, усиливается понимание, что невозможно выстроить адекватное объяснение, исключив из суждений чувственный опыт. Да и сама структура высказываний должна измениться. В широком море информации и скоростях современной жизни перестают быть востребованными детальные описания произведений или событий (как говорят современные молодые люди «много буковок»). В ситуации, когда поколение молодых людей перестало читать, а стало просматривать по диагонали информационные ленты, выхватывая только то, что определенным способом маркировано, требуются краткие и емкие описания. И как бы ужасно это не выглядело с позиции традиционной науки и образования, необходимо понять, что «их преимущество – в сокращенной дистанции между описанием происходящего (информацией) и эмоцией, итоговым событием в искусстве». (Migunov, Erokhin, 2016, 95) Если смотреть на данные процессы с оптимизмом, то в этом можно увидеть возвращение к идеям формализма, «изыскам» футуристов, таких как «самовитая речь», «звездный язык», «речетворчество», а также «языковые игры» начала XX века.

В 1916 году В. Шкловский ввел важный для эстетики термин «остранение». В этом термине он зафиксировал интересное явление, искусство «остраняет» (то есть делает странными) привычные вещи, превращает повседневный опыт, в нечто новое и тем самым позволяет иначе увидеть реальность. Такая оптика требует нового языка эстетики. В свое время В. Шклов-

ский отметил, что язык эстетического располагается между понятийным и поэтическим языками.

Понимание того, что эстетика в современных условиях перестает адекватно «говорить» академическим языком, наблюдается и в том, что предлагается включить в эстетику множество повседневных понятий, таких как «милота», «симпатичность», «отвратительное», «мимимишество», «опрятность» и т. п. На первый взгляд, нелепость, т. к. смысловые поля данных слов настолько широки, что каждый может включать в них индивидуальное понимание. С другой стороны, это стремление к такому своеобразному расширению языка эстетики демонстрирует, что человеку не хватает слов для выражения чувств и переживаний. Академический категориальный аппарат при переносе в мир повседневности не в состоянии охватить все стороны проявления чувственного. В начале XX века Павел Александрович Флоренский писал: «Чтобы язык жил полною жизнью и осуществлял свои возможности, надо освободить индивидуальную языковую энергию и не бояться множества неудачных, уродливых и нежизненных порождений. Тогда, среди многого неудачного, осадится кое-что удачное, и безусловно нужное, – то возникнет, отсутствием чего болеет сейчас впечатлительная душа». (Florensky, 1990, 148) Если перенести данное высказывание на процессы, протекающие в современном эстетическом пространстве, мы можем посчитать весь этот «безумный» процесс тем самым важным поиском, который приведет к рождению для дальнейшего развития нового эстетического языка. Этот процесс ставит перед эстетикой еще один вопрос, на каких основаниях производить отбор в современный словарь эстетики?

К этому добавляется еще одна проблема, о чувствах надо уметь говорить. У современного человека умение выражать свои чувства вербально минимизировано. Работая над расширяемым категориальным аппаратом, эстетика должна научить разговаривать о чувствах, учить переводить свои ощущения в вербальную форму.

Необходимо признать, что после длительного периода господства четких рациональных систем, логоцентризма, маятник качнулся в другую сторону. И то, что было вычеркнуто из эстетического проблемного поля заняло там централь-

ные места. Все чаще звучат высказывания о формировании пост-человеческой онтологии, логики, эстетики: «сегодня мы уже в достаточной степени нечеловечны и стоит говорить о чем-то пост-человеческом?». (Kurtov, 2015) Такой подход ставит еще одну задачу – надо освободиться от осмысления мира только в терминах рационального. «Железный панцирь» разума в ситуации гиперреальности перестает формировать и развивать понимание, а начинает его затруднять. Возможно понимание того, что рациональность «проигрывает» в современном мире привело Ж. Бодрийяра к идее, что надо «рассматривать все наше современное искусство как ритуал, ... не высказывая никаких суждений эстетического характера». (Baudrillard, 2009, 28) Но может ли эстетика молчаливо взирать на происходящее? Думаю, что это невозможно. Необходимо искать и находить новые способы для эстетических оценок. И чтобы дать дорогу этому новому необходимо провести «переоценку всех ценностей».

Еще раз повторяю, что академическое сообщество, оказалось в ситуации растерянности. «Гиперреальность как черная дыра скрывает в себе неизведанное, «нарушает плавную, целостную прозрачность повседневного опыта». (Stopford, 2024, 435) Принимая за аксиому, что мир изменился фундаментально, можно стремиться к тому, чтобы иначе смотреть на все происходящие процессы. В ситуации неопределенности поворота в неизведанные дали, успешным становится умение переключаться с одного типа восприятия (рационального) на другой (чувственный), чему предстоит учиться.

Внешние изменения не могли не затронуть глубинные состояния эстетического. Вместе с тем, можно отметить, что эстетический код, как метаязык культуры, по-прежнему определяет культурно-историческую динамику, происходящего поворота. Можно согласиться с Х. У. Гумбрехтом, что культура в очередной раз совершает поворот – от культуры значения к культуре присутствия. (Gumbrecht, 2006) Культура присутствия, которая характеризуется текучестью, несогласованностью, перестраивает все сложившиеся классические представления: «В условиях современной культуры нам требуется особая ситуация (а именно «островное» положение и настроение «сосредоточен-

ной интенсивности»), чтобы реально переживать продуктивное напряжение, колебание между значением и присутствием, а не просто отвлекаться от всего связанного с присутствием, как мы, видимо, почти автоматически делаем в нашей сугубо картезианской повседневной жизни». (Ibid., 110)

Сегодня мы находимся во времени становления нового этапа развития эстетики, который проходит бурно и противоречиво. И сдержать или повернуть вспять данный процесс не получится. Если принять тезис Николая Буррио: «искусство – это состояние встречи» за аксиому современного мира, то эстетика становится местом, где возможен диалог и полилог, где происходит воспитание чувств, а в идеале – горизонтом, в котором образ приобретает смысл. Поэтому «Выезжайте за ворота, и не бойтесь поворота».

REFERENCES

- Baudrillard, J. (2001). *The System of Things* (2nd ed.). (S. N. Zenkin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Rudomino Publ. (In Russian)
- Baudrillard, J. (2009). *Transparency of Evil* (L. Lyubarskaya, E. Markovskaya, Trans.). (3^d ed.). Rus. Ed. Moscow: Dobrosvet Publ. (In Russian)
- Boccioni, U. (2008). The Technical Manifesto of Futuristic Sculpture. In E. Bobrinskaya (Ed.), *Futurism – Radical Revolution: Italy – Russia: On the 100th Anniversary of the Art Movement* (pp. 61-65). (V. Sirovsky, A. Yampolskaya, Trans.). Moscow: Krasnaya ploshchad' Publ. (In Russian)
- Fadeeva, I. E. (2017). The Aesthetic Code of Culture: Towards a Problem Statement. *Human. Culture. Education*, 1 (23), 138-150. (In Russian)
- Florensky, P. A. (1990). *At the Watersheds of Thought*. Moscow: Pravda Publ. (In Russian)
- Gumbrecht, H. U. (2006). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (S. Zenkin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Novoe Literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Kurtov, M. (2015). Criticism of the Cat: Zoopolitik and Artificial Intelligence. Retrieved May 18, 2025, from https://redmuseum.church/kurtov_kritikakotika.
- Migunov, A. S., Erokhin, S. V. (2010). *Algorithmic Aesthetics*. St. Petersburg: Aletheia, Istoricheskaya kniga Publ. (In Russian)

- Migunov, A. S. (2001). *Philosophy of Naivety*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. – 384 p. (In Russian)
- Migunov, A. S., Erokhin, S. V. (2016). Two Vectors of Aesthetic Renewal. *Bulletin of the Moscow University. Series 7. Philosophy*, 5, 87-107. (In Russian)
- Stopford, R. (2024). An Analytic of Eeriness. *British Journal of Aesthetics*, 64 (4), 483-504. doi: 10.1093/aesthj/ayad046.
- Timchenko, M. (Ed.). (1992). *Horizons of Culture*. St. Petersburg: Rossiiskii institut istorii iskusstv. (In Russian)
- Ustyugova, E. N. (2001). Modern Aesthetics – a Break with Tradition? In *Aesthetics in the Inter-paradigm Space: Perspectives of the New Century* (pp. 68-72). St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe Filosofskoe Obshchestvo Publ. (In Russian)

IL GRAN PECCATO: ЭСТЕТИКА БАРОККО В ОПТИКЕ БЕНЕДЕТТО КРОЧЕ

МАТВЕЙ АНУРОВ

Матвей Ильич Ануров – студент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия.

E-mail: matvey.anurov04@mail.ru

В статье рассматривается амбивалентное отношение Бенедетто Кроче к барочной эстетике. Взяв отправной точкой труд Бенедетто Кроче «История барочной эпохи в Италии», мы вначале проанализируем ту критику, которую итальянский эстетик выносит в отношении Барокко как художественного стиля и как течения эстетической мысли, затем же будут проанализированы те положительные аспекты эстетической теории Сеиченто, которые повлияют на формирование эстетики как самостоятельной философской науки. Основные новшества теоретиков эпохи Сеиченто, отмеченные Б. Кроче, могут быть суммированы в трех пунктах: инновативное понимание искусства, его роли и специфики его средств; новая артикуляция проблемы эстетического вкуса; понятие «прогресса» в искусстве. Для каждого из этих нововведений будут в деталях разобраны оригинальные сочинения XVII века, большинство из которых ранее в России не переводились. Так, новое понимание роли художественного творчества будет рассмотрено на основании спора между профессором этики Падуанского университета Ясона Де Нореса и поэтом Джамбаттиста Гварини о том, является ли трагикомедия достойным жанром. Понятие «эстетического вкуса» в эпоху Сеиченто будет реконструировано на основании диалогов Людовико Дзукколо и свидетельств сатирика Траяно Боккалини. Понятие прогресса будет проиллюстрировано

на различных литературных и художественных источниках, таких как трагедия «Кромвель» Джироламо Грациани, сочинения уже упоминавшегося Гварини и теоретических трактатов Федерико Менини и отца Секондо Ланчилотти. В выводах статьи будет суммирована оценка Кроче по отношению к такому неоднозначному с эстетической точки зрения феномену, как Итальянское Сеиченто.

Ключевые слова: Кроче, Барокко, Сеиченто, философия искусства, эстетика.

IL GRAN PECCATO: AESTHETICS OF BAROQUE AGE ACCORDING TO BENEDETTO CROCE

Matvei I. Anurov – Bachelor, Lomonosov Moscow state University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Moscow, Russia.

E-mail: matvey.anurov04@mail.ru

This article will examine Benedetto Croce's ambivalent attitude towards Baroque aesthetics. Taking as a starting point the work of Benedetto Croce "History of the Baroque Age in Italy" we will first analyze the criticism that the Italian aesthetician makes of the Baroque as an artistic style and as a current of aesthetic thought, then we will consider the positive aspects of the aesthetic theory of Seicento, which will influence the formation of aesthetics as an independent philosophical science. The main innovations of the Seicento theorists noted by B. Croce can be summarized in three points: a new understanding of art, its role and the specificity of its means; a new articulation of the problem of aesthetic taste; and the notion of "progress" in art. For each of the innovations, the original works of the seventeenth century, most of which had not previously been translated in Russia, will be examined in detail. For example, the new understanding of the role of artistic creation will be analyzed on the basis of the dispute between the professor of ethics at the University of Padua, Jason De Nores, and the poet Giambattista Guarini about whether tragicomedy is a worthy genre. The notion of "aesthetic taste" in the Seicento era will be reconstructed on the basis of dialogues by Ludovico Zuccolo and the testimony of the satirist Traiano Boccalini. The notion of progress will be illustrated on various literary and artistic sources, such as the tragedy "Cromwell" by Girolamo Graziani, the writings of the already mentioned Guarini and the theoretical treatises of Federigo Meninni and of Father Secondo Lancilotti. The conclusions of the article will summarise Croce's assessment of such an aesthetically ambiguous phenomenon as the Italian Seicento.

Keywords: Croce, Baroque, Seicento, Philosophy of art, Aesthetics.

Несмотря на то, что в критической литературе по искусствоведению и филологии трактатистика Сеиченто разобрана весьма подробно (Vipper et al., 1987), того же нельзя сказать о его философско-эстетическом наследии. Традиционно, учебные пособия либо обходят стороной, либо ограничивают общими словами вклад итальянского Сеиченто в формирование философской эстетики. (Borev, 2002; Bychkov, 2012; Krivtsun, 2000) К несчастью, схожее случается иногда и в более специфических работах: если внимательно рассмотреть «Историю эстетических категорий» А. Ф. Лосева (Losev, 1964), то можно довольно часто встретиться с необоснованными пробелами в отношении истории эстетики XVII в. Заслуженно ли столь критичное отношение к Сеиченто? Однако зарубежные эстетики не были настроены столь скептически к барочной эпохе. Виднейший философ XX в., Бенедетто Кроче, посвящает его исследованию одну из самых значимых страниц в своей библиографии. На русский язык, впрочем, эти труды до сих пор не переведены. Кроче принадлежит честь первооткрывателя в этой области – его поэтические антологии «Лирика поэтов-маринистов» (Croce, 1910) и «Различные стихи» Джамбаттиста Марино (Croce, 1913) впервые представили лирику Сеиченто итальянской публике после почти 300-летнего забвения. Также его перу принадлежит ряд теоретических работ: два сборника эссе о литературе XVII в., «Неаполитанские легенды. Неаполь Бурбонов» и, конечно же, «История барочной эпохи в Италии». (Croce, 1993)

Анализу последней и будет посвящена данная статья.

Вначале стоит обговорить отношение самого Бенедетто Кроче к барокко. Великий итальянский философ, пусть и предпринимает невиданную ранее попытку по реабилитации барокко, однако вполне ясно видит его недостатки. Более того, Кроче – один из самых жестких критиков барокко в XX в.:

Итак, Барокко – это дурное художество, и как художество, оно искусством не является, а наоборот: оно является чем-то иным, что присвоило себе имя и облик искусства, и заменило его... (Ibid., 44)

Это грех человеческий, но с тем и грех людской, вечный и всеобщий, как и другие смертные грехи, и оттого столь же соблазнительный. (Ibid., 54)

Что же отталкивает Кроче в барочном искусстве? Довольно показателен будет исторический анекдот, который он приводит во введении:

Рассказывают, что однажды, известный сопранист Фаринелли, который еще следовал музыкальному вкусу сечентистов выступал перед императором Карлом Шестым, и пел ему бравурную арию. Император, аккомпанировавший ему на клавесине, на мгновение замер, и по-отечески обратился к певцу: «эти ваши гигантские, бесконечные пассажи и виртуозные скачки поражают слушателя, даже удивляют, но сердца его не трогают. Вы бы куда легче растрогали слушателей, если бы иной раз выбирали что-нибудь полегче и повыразительней... (Ibid., 48-49)

Иначе говоря, согласно Кроче, проблема Барокко состоит в том, что, в своем стремлении удивить барочные авторы выискивают элегантные формы, утонченную лексику, экстравагантные метафоры... Но при этом их работа, пусть и блестящая со стороны формальной, остается полностью пустой содержательно. Как таковое барокко истоком своим имеет гедонизм, а не истинные художественные потребности. (Ibid., 49-50) Однако, обличительный пафос введения сменяется апологией в основной части труда. Поэзия, политическая историография, этическая мысль – ничто не ускользает от пристального взгляда Кроче. Главу пятую первой части он посвящает литературной критике, теоретическим художественным трактатам и фрагментам эстетической мысли. В этой главе весьма ясно видно амбивалентное отношение итальянского эстетика к Барокко.

Мы позволим себе выделить из множества имен и идей, описанных Кроче, три наиболее важных темы, в соответствии с которыми мы будем иллюстрировать теоретическую трактоку Сеиченто.

Раздел первый: наслаждение как цель искусства

С приходом XVII в. роль поэзии (и литературы вообще) изменяется: если ранее, в период со средних веков до конца

Ренессанса, поэзия считалась источником познания при помощи аллегории, то в эпоху Сеиченто ее целью признается наслаждение само по себе. Одним из самых значимых эпизодов этого противостояния будет полемика вокруг трагикомедии «Верный пастырь» Джамбаттиста Гварини. Верный пастырь – трагикомедия с изящным слогом, изысканными метафорами, запутанным сюжетом, музыкальным языком уже содержала в себе многие элементы барокко, хотя полностью к нему и не относилась. Неудивительно, что многие не приняли ее. Главный биограф Гварини, Викторио Росси, повествует о Падуанском профессоре морали (т. е. этики) с острова Кипр, по имени Ясоне де Норис, который одним из первых написал инвективу против нового жанра – пасторальной трагикомедии. (Rossi, 1886, 238) Основная претензия Де Нориса состояла в том, что всякий жанр поэзии обязан учить чему-то: так, эпическая поэма повествует о доблести и подвигах, трагедия предостерегает от тирании, устрашая видом бедствий, с нею связанных, комедия учит людей гражданской жизни и добродетели политической... Но в эту схему не укладывается трагикомедия. Обратимся, впрочем, к самому тексту Де Нориса: послушаем, как он выражается о цели поэзии.

Это – философия, и гражданская, и моральная; и учат её не в школе, и преподают не учителя, и усилий упорных она не требует. Изучают ее в театрах, преподают поэты, и впитывают ее с великим наслаждением. И, таким образом, кто посещает подобные спектакли, идет с целью насладиться и провести приятно время; и бывает он слегка обманут, и сверх этого получает он не последнее из благ и радостей. Так для слушателя цель поэзии не больше, чем мимолетное удовольствие, в то время как для хорошего поэта целью будет польза, согласно учениям философов и правителей республик; а наслаждение будет инструментом и средством, с помощью которого польза проникает в души слушателей. (De Nores, 1587, 31)

Как мы видим, у Де Нориса (а он отображает доминирующую в Чинквеченто позицию) поэзия выступает в подчиненной роли по отношению к этике и политике: целью поэзии объявляется наставление и воспитание слушателей.

Совсем иным будет взгляд теоретиков барокко, видевших основание, цель и средство поэзии исключительно в наслаждении. Показательным будет ответ Гварини Де Норису, в сочинении «Веррато»:

Граждане, уважаемый мессер Де Норис, либо уже воспитаны, либо нет. Если они нравственны, то старания поэтов излишни. Если же нет, то обучаться нравственности надлежит у философов, законодателей, магистратов, государей, но не у поэтов. О, несчастный город, в котором о нравственности заботятся лишь поэты! Цель у нее – не поучать, а развлекать и развлекая, услаждать. Если не так, то зачем на сцену выводят людей безнравственных? (Guarini, 1588, 10)

Или иной фрагмент:

Вы утверждаете, что законы свои она берет от этики. Я вам отвечу, что вернее сказать – от риторики, которая определяет добродетели совершенно иным способом; но, положим, что она берет начала свои из этики. Отвечу вам, что она это делает не с целью научить, но лишь для подражания, о чем мы и говорили выше. Сверх того, из этики берет она и грехи...и философ, и теолог не могут философствовать или вводить новые религии, если это противоречит законам государства. Будете ли вы выводить, что и философия, и теология берут свои начала из политики? То же самое надлежит сказать и о поэтике... (Ibid., 40)

Гварини, а вслед за ним и большая часть писателей Сеиченто утверждают, что поэзия обладает своей собственной спецификой, своими средствами и своим собственным назначением. Как подчеркивает Кроче (Croce, 1993, 217), это один из самых первых и важных этапов формирования концепции самостоятельного искусства, не подчиненного внешней необходимости, каковой является политика, философия, теология... Теперь, цель поэзии состоит в ней самой, в том особом удовольствии, которое она доставляет. В связи с этим «открытием» эстетики барокко, возникает повышенный интерес и к смежной теме: к проблеме вкуса. Именно на иллюстрации некоторых концепций, посвященных проблеме правильного вкуса и его природы, мы и сосредоточимся в следующем разделе.

Раздел второй: проблема правильного вкуса и его оснований

Как мы уже сказали ранее, цель поэзии – особого рода наслаждение. Но каким же образом это наслаждение воспринимается? При помощи особой «способности» души – вкуса. Кроче (*Ibid.*, 217-218) желает показать то, чего достигла барочная эстетика в этой области, ссылаясь на трактат Людовико Дзукколо «Рассуждение о причинах количества итальянского стиха»; мы же обратимся к его диалогу «Диодато, или о красоте». Дзукколо приводит две точки зрения о том, какова природа красоты:

1) Красота – соотношение различных частей, между собой несхожих: позицию эту передает молодой кавалер из Анконы, Франческо Диодато. Очень символично, что услышал ее он от именитых (а, следовательно, уже и немолодых) Анконских кавалеров.

2) Красотой является то, что приятно глазу; эту позицию представляет синьор Ферентц из Германии. Он оспаривает аргументы Диодато тем, что известны многие монолитные предметы, повсеместно красотой славящиеся – муранские стекла, драгоценные камни...

Разрешить этот спор берется Дзукколо. Первое разделение, которое он вводит – приятное и красивое: глазу нравятся и вкусные яства, которые эстетической ценностью не обладают. Следовательно, прекрасное познается не глазами, а интеллектом... но и тут все не так просто:

Есть в вещах совершенство двух родов: внутреннее, которое мы называем благом и внешнее, которое, по моему разумению, и соответствует тому, что мы именуем красотой. (*Zuccolo*, 1625, 62-63)

Казалось бы, Дзукколо сводит прекрасное к чувственному восприятию. Но посмотрим вначале следующий фрагмент:

Глаз видит цвета, очертания, облик, но красоты не распознает. Но для этого есть душевная сила, или способность, которая, едва услышав голоса, или увидев цвета и облик, сразу, без рассуждений уразумевает, что не лишены первые гармонии, а вторые – красоты; именно эта способность и распознает красоту. (*Zuccolo*, 1625, 67-68)

Позиция Дзукколо весьма любопытна тем, что эта «способность», которую он именует в других сочинениях «вкусом», не принадлежит полностью ни к интеллекту, ни к чувственному восприятию. Она действует в согласии с чувствами, но все равно находится в иной плоскости. В другом своем сочинении, именуемом «*Рассуждение о причинах своеобразного количества итальянского стиха*» Людовико Дзукколо выражается яснее, приводя более точное определение этой самой способности. Воспроизводим выдержку из этого труда согласно изданию Кроче:

Ум человеческий не способен постигнуть причину, побуждающую ту или иную пропорцию или консонанс слыть дурным или прекрасным. Выносить вердикт надлежит некоторой части интеллекта, которую, за ее близкое сродство с чувствами именует и саму чувством; потому и привычно нам говорить, что глаз воспринимает красоту живописи, а слух распознает музыкальную гармонию. Но, по правде, ни зрение, ни слух сами по себе не способны рассуждать: в противном же случае, и собаки с жеребцами чувствовали бы то же влечение к искусствам, что и мы. Предстоит это дело некоторой высшей способности, которая, совместно со зрением и слухом, и составляет мнение о сем. Тем лучше она познает, чем более у нее природной остроты или опыта¹ в искусствах; разумение же и рассуждение здесь нисколько не помогут. И то правда, что уму человеческому хорошо известно, что некоторые пропорции телам прекрасным более необходимы, чем иные; но отчего первая – хороша, а вторая – дурна, остается полностью на откуп этой самой способности в союзе с чувствами, коя различает не рассуждая. И потому, мы вполне можем сказать, что у правильного рта будет окружность такого размера, уголки следующего, открываться он будет на данную ширину, толщина губ будет иная, слегка выраженная вне, чтобы соответствовать носу, щекам, глазам и лбу и оттого рот Лукреции прекрасен, Камиллы же – отвратителен; но причина, отчего он должен быть именно таким, а не иным чтобы нравиться, остается всецело за этим чувством, понятным в соответствии с нами вышесказанным; искать иную причину – безумие. (Сросе, 1993, 219-220)

¹ Это понятие можно адекватно передать словом «насмотренность».

Эта промежуточная позиция вкуса (между интеллектуальным и чувственным) позволяет ему как избежать сведения красоты к строгим умозрительным правилам, по подобию того, что было изложено Франческо Диодато, так и провести различие между наслаждением эстетическим и физическим. Вкус выносит суждения, и в этом он возвышается над чувствами; но не об абстракциях, как интеллект, а о конкретных примерах. (Ibid., 221) Что это правило дает на практике? Преодоление всевозможных поэтик – жанра, столь популярного на протяжении XVI в. Обратимся к одному из самых ярких текстов социальной, политической и литературной сатиры в итальянской литературе – к «Посланиям с Парнаса» Траяно Боккалини. В трех сотнях коротких эпизодов из жизни XVII в., рассказанных от лица Аполлона, и муз пред нами предстает весь калейдоскоп личностей, идей, проблем и надежд человека эпохи Сеиченто... Мы последуем совету Кроче (Ibid., 222) и рассмотрим послание XXVIII, о том, как поэт Тассо приносит свой «Иерусалим, освобожденный» Аполлону, а Людовико Кастельветро, переводчик и комментатор поэтики Аристотеля, находит в ней немало нарушений законов поэтики:

Столь неожиданным ответом был немало поражен Тассо и, полный негодования, он направился прямо к Аполлону. Жалуясь верховному богу, он вспомнил, что в утомительных трудах и бессонных ночах, сочиняя свой «Иерусалим», он подчинялся лишь таланту, данному природой и вдохновению своей Светлейшей покровительницы, Каллиопы... (Boccalini, 1614, 98)

Аполлон принимает сторону Тассо и в гневе приказывает Аристотелю немедленно явиться и отвечать:

Задрожал от этих слов несчастный Аристотель, и стал умолять смиреннейше Аполлона, да не будет он суров к старику, и да не страдает великий философ из-за парочки идиотов; не затем он писал поэтические правила, чтоб толковали их люди бессмысленные, якобы, не соблюдая эти советы и постановления, невозможно создать совершенной поэмы. Наоборот, он

лишь указал дорогу, чтоб облегчить путь сочинителям, и этим путем шагали вследствие многие знаменитые поэты; лишь одну ошибку он совершил, за которую ныне смиренно просит прощения у Его Светлейшего Величества... (Ibid., 99)

Как мы видим из этого эпизода, правило «рассуждать о единичном» позволяет поэзии избежать строгих норм и вернуть ей свободу и самостоятельность, о чем мы и говорили в предыдущем разделе.

Раздел третий: новизна и прогресс

Вместе с освобождением поэзии от строгих норм приходит небывалый расцвет новых литературных форм, приемов и жанров. Тассони возводит ирои-комическую поэму в «пантеон» элитных литературных жанров, Кьябрера испытывает свою фантазию, изобретая все новые и новые метрические формы, Базиле экспериментирует с народными сказками, Маринисты вовсю пользуются звукоподражанием... (Vipper et al., 1987, 36-69) Одной из причин этого новаторства можно назвать уже ранее упоминавшееся стремление барочных авторов удивлять. Позволим себе привести пару строк из сатирического сборника Дж. Марино «Муртолеида»:

Поэт хороший публику сумеет удивить:
Не шутловством, а высотой таланта.
Ты не способен? Стоило б тебе возницею служить. (Marino, 1626, 33)

Одним из способов достичь этого «изумления» в глазах публики была попытка открывать новые пути, такие, по которым еще никто не ходил. Обратимся опять к апологии Гварини: «Если бы Данте не осмелился взойти на Парнас новой тропой, то мы лишились бы самой красивой поэзии, какая была написана на нашем языке». (Guarini, 1686, 13)

Новое ничуть не хуже старого: отголоски этой концепции мы слышим в бесчисленных романах и трагедиях, сочинявшихся в эпоху Сеиченто. К примеру, так звучит предисловие «от издателя» к трагедии «Кромвель» Джироламо Грациани:

Читатель, пред тобой трагедия нового образца [...] Не ожидай, что автор будет рассказывать тебе о принципах и началах трагедии, или что он начнет объяснять поступки и мотивы персонажей и прочее, чего требуют наставления Аристотелевы [...] на первое отвечу лишь, что поэмы «Неистовый Роланд» Ариосто, «Верный пастырь» Гварини и «Похищенное ведро» Тассони, хоть и не по греческим меркам скроены, однако за то их не лишили места на литературном Олимпе. (Graziani, 1673, Stampatore a chi legge)

Рассуждения, предварявшие «Спор древних и новых» были весьма частым предметом размышлений итальянских авторов Сеиченто. Если мы откроем книгу об истории поэзии «Портрет Сонета» Федерико Менинни, то увидим следующее рассуждение:

Схож сонет видом с дочерью Катона: отцу она не угождала своим легкомысленным нравом, зато понравилась мужу своей привлекательностью. Да пишут согласно обычаям века, но без увечий и прочих экстравагантных уловок..., – писал кавалер Марини в письме к Стильяни, скорее всего, чтоб подшутить над стилем последнего: «Да нравятся стихи живым, а не мертвым. Кто хочет иметь успех у глухих мертвецов, да подаст голос. Я же предпочту себе публику живую, и внимательно слушающую. (Meninni, 1678, 74)

Эти рассуждения позволяли многим критикам той эпохи утверждать, что именно в их время искусство вышло из младенчества и достигло своей зрелости. Одним из самых показательных трудов будет книга Джулио Манчини «Путешествие в Рим, чтобы увидеть тамошние картины и скульптуры», в которой он формулирует идею о четырех периодах развития живописи: Младенчестве (Дуэченто и Треченто), Юношестве (Кватроченто), Зрелости (Чинквеченто и Сеиченто) и Старости (еще не началась). (Croce, 1993, 268-270) Такой процесс затронул и все сферы общественной жизни: схожее можно наблюдать и в естественных науках (Ibid., 92-96), и в мысли политической. С иной стороны проблему рассматривает Секондо Ланчилотти в своем труде «День сегодняшний, или мир, в грехах не превзошедший века древние, равно как и в своих бедствиях». В этом труде отец Ланчилотти восстает против тех, кого он именует «Сегоднианцы» – люди, которые твердо

уверены, что именно их век – самый порочный, а раньше все было лучше... Он отвечает им, что мир никогда не был идеальным – наоборот, пороки человеческие встречались и раньше, и в таком же, если не большем числе:

Нет ни тени дружбы в веке нашем, забыто и само имя верность! Я им отвечаю: так жаловались во все времена, в каждом доме, каждой мастерской, на каждой улице и в любом углу – везде, где человек может найти собеседника; более того, так рассуждали и в одиночестве. Посмотрим: сейчас мы живем в 1623 году, а за 1400 лет до этого, так же на свою эпоху смотрели многие. Послушаем Диона, который много раз писал, что в мире верить нельзя ни друзьям, ни родственникам... (Lancilotti, 1623, 366)

Основной посыл сочинения Ланчилотти – доказать, что «идеальная античность», которую себе воображали почитатели древних, никогда и не существовала, а вместе с этим автор труда указывает, что много достойных людей живет и в его время, хотя «сегодианцы» предпочитают этого не замечать. Как мы видим, идея ценности «нового» и прогресса глубоко проникла как в светские, так и церковные умы писателей Сеиченто. Кроче нередко отмечает (Croce, 1993, 268-269), что эта теория прогресса была ограниченной и не позволяла построить сколь бы то ни было научной истории искусства, однако, мы должны признать, что начало для научной истории искусства на этом было положено. Воплотить его в жизнь – дело последующих поколений.

Выводы

Итак, рассмотрев вкратце некоторые из основных положений эстетики Сеиченто, мы можем выделить несколько новшеств, привнесенных барокко в теорию искусств:

1) Своеобразность цели и средств художественного творчества: в отличие от средних веков и эпохи Ренессанса, именно в эпоху Барокко складывается понятие об искусстве как о самостоятельной деятельности, не подчиненной внешним законам. Это завоевание Кроче сочтет одним из самых главных достижений эстетики Барокко, хотя, как мы уже говорили, сам Кроче весьма скептически настроен к концепции наслаждения как адекватной цели.

2) Проблема вкуса: именно эпоха Барокко находит то пространство, которое последующие поколения будут называть «эстетическим» – особая сфера, находящаяся между физическим и логическим. Именно здесь, согласно доминирующей концепции Сеиченто, и происходят «суждения о вкусе».

3) Формирование «научной» истории искусства, благодаря концепции прогресса: именно барочная история искусства обретает свой «метаисторический» аппарат, благодаря обостренному чувству современности. Рассуждения о превосходстве новых над древними порождают множество интересных гипотез; многие из аргументов будут повторены во Франции в конце этого же века. Кроче отмечает, что «барочная» концепция прогресса была вовсе не идеальной, ибо стремилась стирать предыдущие эпохи, показывая их неполноценность по сравнению с современными работами; однако, он признает научную ценность даже столь слабого анализа.

Загадка отношений великого итальянского эстетика и Сеиченто включает в себя еще множество параграфов – исследования барочной эпохи в современности еще только начинаются.

REFERENCES

- Boccalini, T. R. (1614). *Parnassus' Information*. Venezia: Appresso Giovanni Guerigli. (In Italian)
- Borev, Yu. B. (2002). *Aesthetics: A Textbook*. Moscow: Vysshaya Shkola Publ. (In Russian)
- Bychkov, V. V. (2012). *Aesthetics: Textbook for Humanities and Specialties of Russian Universities*. Moscow: KnoRus Publ. (In Russian)
- Croce, B. (1993). *History of the Baroque Age in Italy: Thought, Poetry and Literature, Moral Life* (G. Galasso, Ed.). (5th ed.). Milan: Adelphi Edizioni. (In Italian)
- Croce, B. (Ed.). (1910). *Poet-Mariners*. Bari: Laterza. (In Italian)
- De nores, G. (1587). *Speech of Iason De Nores about the Foundations and Principles of Comedy, Tragedy and Epic Poem*. Padova: Appresso Paulo Meieto. (In Italian)
- Graziani, G. (1673). *Cromwel, Tragedy*. Bologna: Per li Manolessi. (In Italian)

- Guarini, G. B. (1588). *Verrato, or the defense against the writings of messer Denores, which criticize tragicomedy and pastorals*. Ferrara: Ad istanza di Alfonso Caraffa. (In Italian)
- Krivtsun, O. A. (2000). *Aesthetics: A Textbook*. Moscow: Aspekt Press. (In Russian)
- Lancilotti, S. (1623). *Nowadays, or of a Word, Not More Corrupted, Neither More Perilous Now Than Ever*. Venezia: Appresso Giovanni Guerigli. (In Italian)
- Losev, A. F., Shestakov, V. P. (1965). *History of Categories of Aesthetics*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Marino, G. B. (1626). *Murtoleide, Mocking Poem of Cavalier Marino, with Marineide, Murtola's Answer*. Francofort: Appresso Giovanni Beyer. (In Italian)
- Marino, G. B. (1913). Various Poems, Curated by B. Croce. Bari: Laterza. (In Italian)
- Meninni, F. (1678). *Portraits of Sonetto and Canzonas*. Venezia: Appresso li Bertani. (In Italian)
- Rossi, V. (1886). *Guarini and Faithful Shepherd*. Torino: E. Loescher. (In Italian)
- Vipper, Y. B., Grintser, P. A., Likhachev, D. S., Rzhetskaya, N. F., Riftin, B. L., Robinson, A. N. (Eds.). (1987). *History of World Literature. Literature of XVII century* (Vol. 4). Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Zuccolo, L. (1625). *Dialogues*. Venezia: Appresso Marco Ginammi. (In Italian)

ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ КОНЦЕПЦИИ «ВОСТОЧНОГО РЕНЕССАНСА»: ПАРАЛЛЕЛИЗМ И ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ В ИСТОРИКО- КУЛЬТУРНОМ РАЗВИТИИ ЕВРАЗИИ

Данил Афанасьев

Афанасьев Данил Денисович – бакалавр, Институт философии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург.

E-mail: st098316@student.spbu.ru

В статье осуществляется дискурсивный анализ концепции «Восточного Возрождения», которая в советском востоковедении и культурологии активно разрабатывалась выдающимся ученым-гуманитарием широкого профиля, специализирующимся на историко-философских изысканиях в области востоковедения, филологом-японистом и переводчиком Н. И. Конрадом. Приводится общетеоретическая посылка формирования Запада и Востока как историко-культурных локусов и прослеживается пути их осмысления в рамках обозначенного культурфилософского подхода. Производится краткая история философского осмысления концепта Возрождения как эстетико-культурного феномена в мировой истории, а также артикулируются выделяемые Н. И. Конрадом признаки возрожденческих тенденций в какой-либо социокультурной общности. Помимо

этого, всесторонне исследуется обнаруживаемый советским востоковедом параллелизм в истории культур Европы и Азии, существующий на нескольких уровнях исторической действительности, а также феномен кросс-культурных исследований между регионами Запада и Востока в рамках коммуникативного потенциала общечеловеческой духовной культуры.

Ключевые слова: Н. И. Конрад, история отечественного культуроведения и ориенталистики, теория и история культуры, Ренессанс

IDEOLOGICAL AND AESTHETIC CONTENT OF THE CONCEPT OF 'EASTERN RENAISSANCE': PARALLELISM AND INTERFERENCE IN THE HISTORICAL AND CULTURAL DEVELOPMENT OF EURASIA

Danil D. Afanasiev – Bachelor, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University, St. Petersburg.

E-mail: st098316@student.spbu.ru

The subject of consideration is the fate of V. Benjamin's article «A work of Art in the era of technical reproducibility» and the ideas contained therein in Russian aesthetic and cultural thought. Benjamin described a modern situation in which classical art forms, existing in a single (or in a few) copies and intended for individual perception and aesthetic impact, are replaced first by technical reproduction (photography), and then by cinema, which is associated with a material medium in a very specific way. Photography facilitates the reproduction and delivery of previously inaccessible works of art to the general public, which leads to the loss of the mysterious «aura» of works of art. Cinema initially does not have an aura (and does not need it) and exerts its influence on the mass audience by fundamentally different methods, which, in turn, lead to serious political consequences, of which Benjamin himself eventually became a victim. But Soviet aesthetics and cultural theory were not familiar with Benjamin's ideas, did not know anything about the aura and the possibility of its loss in the process of technical reproduction, and therefore saw in the reproduction of works of art the conquest of socialism and a reliable means of educating the masses. It is all the more surprising that after the publication of the translation in 1996, the concept of aura and the possibility of its loss turned out to be the most in demand and constantly repeated.

Keywords: aura, painting, original, copy, photography, cinema, technical reproduction, autographic art, allographic art, enlightenment of the masses

Как отмечал М. Фуко в работе «Археология знания», разрывы, правила формирования высказываний и условия появления знаний являются теми магистральными модусами человеческой рефлексии, благодаря которым могут существовать так называемые «эпистемологические разрывы», то есть моменты истории мысли и интеллектуальной культуры, когда один способ вербализации и выстраивания высказывания сменяется другим. (Foucault, 2004, 27) Таким образом, становится особенно актуальным понятие «дискурса» – совокупности речевых и интеллектуальных практик, оформляющих, предписывающих способ построения ментальных конструкций, способных формировать облик не только целых отраслей знания, но и эпох. Причем этот дискурс во многом не просто существует параллельно описываемой им реальности, но и конструирует наблюдаемый или исследуемый объект, уходя гораздо дальше своего чисто эвристического смысла. (Foucault, 2004, 101) Из этого положения французского культуролога и философа следует два ценных методологических заключения, важных для исследуемой темы.

Во-первых, если всякая отрасль знания в русле своего собственного дискурса тяготеет к тому, чтобы создавать, конструировать объект и методы исследования, то и ориенталистика как европейская наука о народах Азии и Африки тоже во многом сформировала устойчивый образ Востока, оторванный от объективной социокультурной и исторической действительности, предписав ему строго определенный формат взаимоотношений с Западом. Во-вторых, историческая периодизация динамики культур Востока и Запада как культурно-исторических локусов тоже представляет собой некоторый дискурс, а вернее, набор разнонаправленных дискурсов, которые, в противовес концепции линейной истории, выступают в роли самодостаточных практик вербализации текстологического оформления.

Развивая мысль, изложенную в первом пункте, можно сослаться на работу известного литературного критика и философа Э. Саида «Ориентализм. Западные концепции Востока». В ней автор говорит о концепте Востока как о конструкте, рожденном в лоне европейской культуры и представляющем

собой «оправдание» для колониальных устремлений западных держав. Действительно, в культуре западного мира Восток (и, прежде всего, арабо-мусульманский Восток) олицетворял собой экзотический, непознанный историко-географический регион, экономически, социально, политически, культурно отстававший в своем развитии от прогрессивной Европы и являвшийся своеобразной её оппозицией. Более того, сам концепт ориентализма существовал в пространстве европейской ментальности в текстуальной форме, то есть в виде всевозможных заметок миссионеров-путешественников, обобщающих трудов ученых-ориенталистов и т. д. (Said, 2006, 43)

Философско-культурологический анализ Востока и Запада как субъектов (равноправных или нет) всемирно-исторического процесса вызывает некоторые затруднения, коренящиеся в опыте историософской саморефлексии, обусловленной конкретной национальной традицией и историко-социальными обстоятельствами. Так, периодизация и характеристика отдельных этапов истории Китая очень разнятся в традиционной историографии Среднего государства, составлявшейся учеными-конфуцианцами, и в европейской науке, поскольку аксиологическая и телеологическая составляющая их систем знания значительно отличались (Kravtsova, 1999, 156) О. Шпенглер и Н. Данилевский так же подчеркивали неоднозначность таких терминов, как «Античность», «Средние века», «Возрождение», выступая, скорее, за нелинейность и неоднородность исторического развития культур. (Spengler, 1993; Danilevsky, 2011)

Н. И. Конрад, разрабатывая концепцию Восточного и, шире, Мирового Возрождения, столкнулся с комплексом тех же проблем, особенно в условиях второго витка 1960-х гг. спора о так называемом «азиатском способе производства». Стараясь разрешить дихотомию «Восток-Запад», Конрад, с одной стороны, становится на позиции радикального универсализма, а с другой – отчасти выступает сторонником «теории локальных цивилизаций», заявляя: «История человечества едина, и её закономерности проявляются в разных цивилизациях». (Conrad, 1966, 127) Таким образом, советский востоковед, в гегельянском духе признавая этапы развертывания

общечеловеческой истории и культуры, всё же говорит о том, что исследуемые им принципы и законы в каждой конкретной историко-культурной общности находят уникальное отражение, преломляясь под воздействием социоэкологических обстоятельств. Тем не менее, он не подвергает сомнению теорию общественно-экономических формаций, лишь уточняя, что она всецело применима лишь к социальному, хозяйственному аспекту исторического развития обществ (Ibid.), в то время как историописание духовной культуры Запада и Востока требует более детального подхода. С этим связано стремление Н. И. Конрада к осмыслению таких исторических категорий, как «Античность», «Средневековье», «Ренессанс» не как локальных явлений, а как феноменов мировой истории, с учетом конкретного содержания исторического процесса в Европе и Азии.

В его основном труде по сравнительной культурологии «Запад и Восток» проявились два взаимодополняющих подхода, направленных на преодоление ограничений традиционного академического знания. С одной стороны, он последовательно отстаивал идею комплексного востоковедения, основанного на междисциплинарном синтезе гуманитарных наук. Этот подход получил развитие в 1960-е гг. и включал в себя не только филологию и историю, но и философию, культуроведение, а также элементы естественнонаучной методологии. Конрад подчеркивал, что изучение человеческого сознания и законов его функционирования требует сочетания гуманитарных и естественнонаучных методов.

С другой стороны, ученый обращался к философским традициям Востока (прежде всего, китайской и японской мысли) и России (концепция русского космизма), видя в них потенциал для расширения познавательных возможностей науки. Особое внимание он уделял китайской философии, в частности, идеям «И-цзина» и сунским мыслителям (XI-XIII вв.). По его мнению, сунские философы создали универсальную диалектическую систему, охватывающую природу, человека, историю и эмоциональную сферу. Конрад высоко оценивал их концепцию субстанционального единства человека и космоса, которая, с его точки зрения, подтверждала общенаучную

значимость системного метода и диалектики. Эти принципы, как полагал ученый, раскрывали не только механизмы развития индивидуального и общественного сознания, но и их взаимосвязь с природными процессами. (Ibid., 203)

Интерес Конрада к междисциплинарному изучению человека привел его к критическому, но мягкому пересмотру господствовавшей в советской науке формационной теории. Ученый подчеркивал единство человечества как биосоциальной системы и выступал за создание «глобальной истории», которая отражала бы исторический процесс в его целостности и культурном многообразии. Он стремился дополнить формационный подход элементами цивилизационного анализа, что, по его мнению, позволяло рассматривать историю через призму системного подхода и сравнительных исследований.

Конрад не ограничивался анализом социально-экономических структур. Центральное место в его концепции занимала проблема эволюции человеческого сознания. Это побудило его переосмыслить термин «формация», сместив акцент с экономических отношений на социокультурные аспекты. В фокусе его исследований оказались гуманистические идеи, которые он рассматривал как квинтэссенцию мировоззрения каждой эпохи. Культура, по Конраду, была не просто надстройкой, а ключевым объектом изучения, поскольку отражала внутренний мир человека, его переживания и поведенческие модели. (Congrad, 1966, 72)

В своих работах 1940-1960-х гг. Конрад разработал оригинальную культурно-историческую концепцию, основанную на системном подходе. Он рассматривал человечество как единую биосоциальную «метасистему», развитие которой было тесно связано с природными процессами. При этом культурное и социально-экономическое многообразие, включая существование «центров» и «периферии», он считал необходимым условием эволюции этой системы. Полицентричность мировой истории, по его мнению, отражала функциональную специализацию разных цивилизаций, особенно ярко проявлявшуюся в переходные эпохи. (Badaev, 2015, 27)

Конрад полагал, что разнообразие цивилизационного опыта обеспечивало человечеству свободу выбора оптимальных

путей развития. Эти идеи легли в основу его теорий о «Мировом Возрождении», включая восточные и китайские ренессансы, а также о «автохтонных» и «отраженных» культурных возрождениях. При этом по поводу дефиниции Возрождения в мировой истории он говорил следующее: «Подъём в старом Возрождении проявился и в литературе, и в искусстве, и в теоретической мысли. Последнее особо рельефно проявилось в среднеазиатском Возрождении X-XV вв., озарённом блистательными именами ал-Фараби, ал-Бируни, ибн-Рошда, ибн-Сины». (Conrad, 1966, 303) Из этой цитаты мы можем заключить, что магистральными направлениями возрожденческих тенденций в культуре были художественная словесность, философия и изящные искусства. Исходя именно из такой классификации, Конрад и его последователи будут наполнять свою теоретическую схему фактологическим содержанием.

Ключевым объединяющим фактором в этой сложной системе Конрад считал гуманизм, который он понимал не как абстрактную идею, а как динамичное явление, меняющееся в зависимости от эпохи. Гуманизм, по его мнению, возникал на пересечении биологических, духовных и социальных аспектов человеческого бытия и выполнял функцию ценностного ориентира, определяющего направление развития «метасистемы». (Ibid., 408) Эволюция гуманизма, подчеркивал Конрад, тесно связана с доминирующим типом мышления в ту или иную историческую эпоху, и наиболее полное выражение находит в культуре. Поэтому подлинный смысл исторического прогресса он видел не в развитии политических или экономических институтов, а в трансформации самого человека и его сознания. Особое место в концепции Конрада занимала интеллигенция, которую он рассматривал как движущую силу истории. В отличие от марксистского подхода, он подчеркивал ее надклассовый характер, утверждая, что интеллигенция выражает интересы всего общества, а не отдельных социальных групп. При этом он не отрицал значение классовой борьбы, но трактовал ее как диалектический процесс реализации предложенных интеллигенцией моделей развития – от их зарождения до исчерпания потенциала. (Ibid., 172)

Рассмотрев идейно-философскую составляющую концепции советского востоковеда, обратимся к тому конкретно-историческому наполнению, которое он (или исследователи, разделяющие подобную оптику) приводит в качестве аргументации. Так, Конрад выделяет, в частности, китайское Возрождение эпохи Тан (VII-IX вв.) и Сун (X-XIII вв.), когда происходило возрождение классической конфуцианской традиции, развитие философии и литературы, т. е. всплеск интереса к наследию эпохи Хань (206 до н. э. – 220 н. э.). Более того, несмотря на темпоральную несоотнесенность данных культурных явлений, Конрад, тем не менее, постоянно проводит аналогии с соответствующими фактами из истории европейской культуры. Он отмечает, что в эпоху Сун происходило возрождение конфуцианства в форме неоконфуцианства, которое синтезировало даосские и буддийские идеи, подобно тому, как европейский Ренессанс переосмысливал античность: «В сунскую эпоху конфуцианство переживает свой Ренессанс. Чжу Си и другие философы создают новую систему, в которой конфуцианство, обогащенное буддизмом и даосизмом, становится основой китайской культуры на столетия вперед». (Ibid., 107) Конрад подробно разбирает сунское неоконфуцианство XII-XIII вв., отмечая его сходство с европейским Возрождением: возврат к классике, т. е. к наследию Конфуция, и синтез с новыми идеями буддизма и даосизма: «Чжу Си завершил построение новой конфуцианской метафизики. Его учение о “ли” (принципе) и “ци” (материи) напоминает споры средневековых схоластов о форме и материи, но с одной разницей – у Чжу Си это не теология, а этико-космологическая система». (Ibid., 129) Проводя параллели с Европой в области философского наследия, Н. И. Конрад считал целостность и системность интеллектуальных построений главными критериями философии Возрождения.

Говоря о достижениях в области художественной словесности, Конрад сравнивает с европейским Возрождением эпоху Тан (VII-IX вв.), когда китайская поэзия достигла небывалого расцвета: «Ли Бо и Ду Фу – это Данте и Петрарка китайской литературы. Их творчество знаменует возврат к классическим формам и одновременно открытие новых горизонтов

в поэзии» (Ibid., 209), «Петрарка, открывший миру античную культуру, был таким же “возрожденцем”, как и китайские ученые эпохи Сун, обратившиеся к конфуцианским канонам». (Ibid., 229) Таким образом, по Конраду, главный критерий возрожденческих интенций культуры – это широко понимаемый гуманизм: «Европейский Ренессанс, как и китайский, поставил в центр человека. Если в Италии это выразилось в искусстве Леонардо да Винчи, то в Китае – в философии Ван Янмина, утверждавшего единство знания и действия». (Ibid., 234)

Параллели, проводимые востоковедом-культурологом, не ограничиваются сферой изящной словесности и философских исканий. Конрад видит определенное сходство также в понимании истории между греческим историком Полибием (II в. до н. э.) и китайским Сыма Цянем (II-I вв. до н. э.), отмечая, что оба стремились к написанию всеобщей истории, основанной на рациональном анализе причинности, что, по мнению Конрада, говорит о принадлежности обоих историков к «ренессансному» этапу развития исторической мысли. Так, им отмечается сходство историописания Полибием Рима как мировой державы и систематизации китайской истории с конфуцианских позиций Сыма Цянь: «Полибий, как и Сым Цянь, ищет “причины и следствия” в истории. Его “Всеобщая история” – это попытка объяснить, как Рим подчинил себе весь мир, и здесь он выступает как истинный предшественник научного историзма; Сыма Цянь в “Исторических записках” (“Ши цзи”) создал не просто хронику событий, а целостную картину мира, где судьба династий зависит от “воли Неба” и моральных качеств правителей. Его метод – это синтез мифа и рациональности, подобный подходу греческих историков». (Ibid., 390) Таким образом, обнаруживаемые исследователем параллелизм и событийность истории культуры противоположных концов Евразийского континента проявляются на нескольких уровнях исторической действительности, начиная от роли отдельных исторических личностей и заканчивая целыми феноменами культуры и направлениями мысли.

Эти примеры показывают, что идейно-эстетическая составляющая историко-культурологической концепции советского востоковеда строится не на бинарной оппозиции Запада

и Востока, а на устойчивом параллелизме в развитии их духовной культуры. Более того, Н. И. Конрад, вслед за Гёте развивая концепцию всеобщей мировой литературы, в противовес идее О. Шпенглера о замкнутости и принципиальной невозможности преемственности культур, на примере литературного творчества разных народов доказывает обратное, понимая духовную культуру как диффузный, составной феномен. Он говорит: «Литература – это не набор изолированных явлений, а великий диалог, где Восток и Запад веками обмениваются идеями, даже не подозревая об этом». (Ibid., 402) Так Конрад предполагал, что европейская куртуазная поэзия (трубадуры Прованса, XII-XIII вв.) могла испытывать влияние арабской и персидской лирики, которые, в свою очередь, имели связи с китайской поэзией эпохи Тан. Он обнаруживал поразительное сходство поэзии трубадуров, с её культом Прекрасной Дамы и рыцарским служением, с арабской поэзией Андалусии, допуская, что через мавританскую Испанию в Прованс проникли восточные мотивы. Конрад выдвигает гипотезу, согласно которой японский театр Но мог опосредованно воспринять элементы греческой трагедии через буддийские и центральноазиатские культуры, а «сюжеты басен Эзопа и буддийских джатак настолько похожи, что это не может быть случайностью», и что, «вероятно, они восходят к общему ближневосточному источнику». (Ibid., 429) Опираясь на подобные параллели, Конрад формулирует свою теорию «единого культурного потока», воспринимая духовную культуру Востока и Запада, Европы и Азии как единое культурное поле, в рамках которого возможно явление интерференции традиций и взаимовлияние очень отдаленных друг от друга историко-культурных регионов.

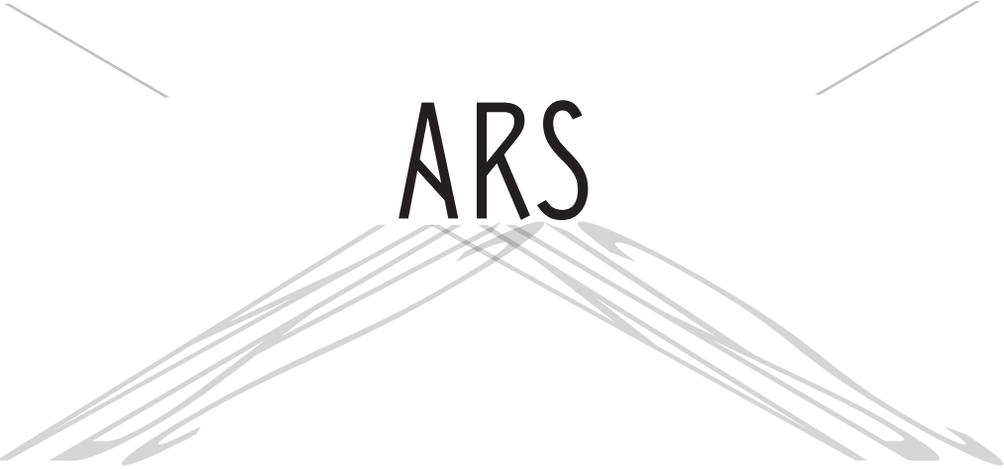
Оценка концепции востоковеда-культуролога в советском гуманитарном знании была неоднозначной. С одной стороны, такие именитые авторы, как филолог и культуролог Д. С. Лихачев, историк-китаист С. Л. Тихвинский в целом положительно оценили идеи Н. И. Конрада, с другой – тюрколог А. Н. Кононов, литературовед Е. П. Чельшев считали необходимым смягчить формулировки, сделав их более релятивистскими. (Badaev, 2015, 124) Л. Н. Гумилев, как и многие советские учёные,

считал, что такой подход искусственно «подгоняет» китайские и японские культурные процессы под европейскую модель Ренессанса и тем самым игнорирует уникальность этнических ритмов развития. (Gumilev, 1989, 459)

В заключение, тем не менее, необходимо ещё раз отметить значимую роль, которую сыграла концепция «Восточного Возрождения» в истории науки, став одной из первых попыток последовательной и аргументированной критики европоцентристского подхода в востоковедческом дискурсе, синтезировав в себе элементы как универсалистского формационного подхода, так и многие аспекты «теории локальных цивилизаций». В области же эстетических исканий он выдвинул идею гуманизма и антропоцентризма как главных критериев Мирового Ренессанса.

REFERENCES

- Badaev, E. V. (2015). *The Formation of N. I. Conrad's Cultural-Historical Concept*. Dissertation of Candidate of Sciences in History, National Research Tomsk State University. The National Electronic Library. (In Russian)
- Gumilev, L. N. (1989). *Ethnogenesis and the Biosphere* (2nd ed.). Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo universiteta. (In Russian)
- Danilevsky, N. Ya. (2008). *Russia and Europe: A View on the Cultural and Political Relations of the Slavic World to the Germano-Roman World* (O. Platonov, Ed.). Moscow: Institut russkoi tsivilizatsii Publ. (In Russian)
- Kravtsova, M. E. (1999). *History of Chinese Culture*. St. Petersburg: Lan Publ. (In Russian)
- Conrad, N. I. (1966). *West and East*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Said, E. W. (2006). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (A. V. Govorunov, Trans.). St. Petersburg: Russkiy Mir. (In Russian)
- Foucault, M. (2004). *The Archaeology of Knowledge* (M. B. Rakova, A. Y. Serebryannikova, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Gumanitarnaya Akademiya. (In Russian)
- Spengler, O. (1993). *The Decline of the West: Outlines of a Morphology of World History* (Vol. 1). (K. A. Svasyan, Trans.). Moscow: Mysl. (In Russian)



ОТ ЦИФРОВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ К ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СПОНТАННОСТИ

ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ

Кондратьев Евгений Андреевич – кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой эстетики философского факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия.

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

В статье рассматривается амбивалентность технологического кода цифровой фотографии, роль спонтанности в условиях программной детерминированности. Абстрактное проецирование испытывает влияние аналоговой парадигмы создания эстетического образа, вследствие чего современная цифровая фотография воспринимается как специфическая выразительная техника, находящаяся в ситуации переосмысления своего собственного языка.

Ключевые слова: детерминированный, спонтанный, атмосфера, комбинаторика, проецирование, рецептивная эстетика, цифровая среда

FROM DIGITAL MODELING TOWARDS AESTHETIC SPONTANEITY

Evgeny Kondratyev – Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Russia

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

The article examines the ambivalence of the technological code of digital photography, the role of spontaneity in the framework of the determined programm. Abstract projection is influenced by the analog paradigm of creating an aesthetic image, as a result of which modern digital photography is perceived as a specific expressive technique, which is in a situation of rethinking its own language.

Keywords: deterministic, spontaneous, atmosphere, combinatorics, projection, Rezeptionsästhetik, digital environment

В современной теории медиа часто высказывают парадоксальные мысли о роли фотографии в культуре. Мнение Сюзан Сонтаг о том, что сегодня всё существует, чтобы превратиться в фотографию, можно трактовать довольно широко, хотя бы как то, что цифровизация перенасытила визуальную коммуникацию. (Sontag, 2016) Количество образов и скорость их появления в сети растет в геометрической прогрессии, и зритель лишается возможности и психологических резервов для созерцания единичного оригинального изображения. Остается ли в условиях доминирования таких, казалось бы, полностью программно predetermined дигитальных мультиплицирующих моделей место эстетической индивидуальности и спонтанности?

В традиционных медиа элементы уникальности и неповторимости были в значительной мере присущи самому аналоговому способу передачи эстетической информации. Изменение технологий, вытеснение раздражательных приемов репрезентации цифровыми имитативными и симулятивными, однако, не обязательно означает полного вытеснения эстетической оригинальности. Если ранняя монохромная фотография, в силу своей сильной контрастности напоминала

графические отпечатки-эстампы, то и современная цифровая фотография достигает способности интенсифицировать передачу цветов, но уже программными средствами. В силу своей насыщенности, «цифровой цвет» придаёт предметности футуристическую, непривычную фактуру, воспринимаемую зрителем, скорее в аналоговом ключе, а не в качестве проявления дигитального алгоритма. Благодаря внедрению цифровых технологий фотография получила широкую возможность видоизменять прообраз, окружать дигитально модифицированные образы необычной атмосферой. Для описания эффекта, сопровождающего восприятие оцифрованных произведений, релевантными оказываются и термины миметического плана, характеризующие специфику их эмоционального воздействия: «энергетика», «аура», «эмбиентность», «техновозвышенное» (Fiodorova, 2014).

Дигитальные медиа, как и технологически опосредованные способы фиксации цвета или звука, в своем развитии неизменно испытывали воздействие потребности в совершенствовании раздражательных средств, одновременно не прерывая линии преемственности по отношению к прежним аналоговым способам передачи информации. Например, на ранних этапах развития аппаратных средств фотографии и фонографии перед ними ставилась цель приближения к реалистическому изображению или реальному звучанию. Изобретение стереофонии преследовало ту же цель, что и цветное фотоизображение: стереофония казалась более «реалистичной», чем монофоническая запись, а цветная фотография выглядела «реалистичнее» черно-белой. Улучшение оптических свойств линз в фотообъективах соответствовало улучшению чувствительности микрофонов, изменение фокусного расстояния имело параллель в размещении микрофонов в зале, фотопленка имела прямой аналог в виде магнитной ленты, а выбор фотобумаги и её формата соответствовал выбору аудиодинамика. Цифровые технологии также представляют собой определенный этап эволюции миметического принципа, продолжающие, несмотря на свою виртуальную основу, развиваться.

Характерная для этих технологий мультиплицируемость не исключает оригинальности (как и в случае искусства

гравюры с сериями нумеруемых отпечатков). А наличие множества фонограмм вносит особый характер в обмен и движение музыкальной информации, благодаря чему формируется непредсказуемое интертекстуальное музыкальное пространство. Фото- или музыкальные серии переходят в визуальный и аудиальный поток соответственно, такие серии не предназначены ни для концертного исполнения, ни для экспонирования в реальном музейном пространстве. Цифровые технологии постпродакшн, когда музыкальное произведение формируется звукорежиссером в студии после самой записи с использованием приемов сведения, монтажа, компрессии, а фотоизображение пропускается через программные фильтры, – формируют автономную виртуальную среду, особое аудиальное и визуальное дигитальное поле. Важные характеристики этой среды – плюрализм и комбинаторные возможности. Относительно неё так же, как и ранее в случае аналоговых технологий, актуальна проблема различения индивидуального и универсального, оригинального и типичного, но уже в новых условиях.

Цифровое воплощение, конечно, может претендовать на технический перфекционизм, но когда технологией оперирует человек, он неизбежно импровизирует, оставляя место спонтанной выразительности. Несмотря на подчеркнутую техногенность и шаблонность дигитальных образов, очевидно, что цифровые медиа не менее трудоёмки и креативны, чем аналоговые, а обращение с ними требует серьезных умений и эстетического вкуса.

Цифровая революция имеет также и большой эвристический и креативный потенциал, не связанный непосредственно с проблемой репрезентации. Становление цифровых форматов звукозаписи и фотографии не только усовершенствовали миметическую репрезентативную модель, но и трансформировали её в имитационно-симуляционную. Цифровое моделирование не сводится исключительно к точной формализации, за его пределами открываются беспредельные возможности пересоздания оптических и акустических феноменов. Электронно генерированные звуки и цвета часто не имеют прямого аналога в окружающей реальности, являются в буквальном

смысле незнакомыми. На разных этапах развития техногенных искусств в них возникают все новые формы проявления «неизвестного». Композитор П. Булез полагал, что можно допустить некий предел точности звукозаписи, за которым открывается «неизвестная» природа аудиального медиа. Технические и символические возможности, которые открывает современная звукозапись, моделирование звука и цвета в цифровой технике приводят к тому, что мы узнаем о звуке, визуальном образе и их составляющих больше, чем в эпоху аутентичного инструментального звучания или аналоговой фотографии: выявляются обертоны, уточняются особенности тембральной окраски и т. п. Модифицируются представления об аудиальном и визуальном источнике: цифровой звук как физическое явление трансцендируется за пределы привычного представления о нем, например, мы не слышим ультразвук и инфразвук, которые могут генерироваться современными средствами звуковоспроизведения. Сходные технологические процессы можно наблюдать и в цифровой фотографии: беспрецедентное по сравнению с пленкой увеличение чувствительности электронного сенсора, многократное увеличение количества хроматических оттенков, редактирование снимка прямо в аппарате и др. Фрактальные математические алгоритмы обработки изображения позволяют на каком-то новом, имитативном уровне отражать фундаментальные эстетические закономерности и формообразующие принципы (биоморфные объекты в цифровой архитектуре, саунд-арт, VR-визуализации и др.).

Ряду теоретиков медиа цифровое моделирование представляется предельно детерминированным, исключая даже малейшую возможность оригинальности. Теоретик фотографии В. Флюссер полагает, что при применении цифровых технологий в фотографии происходит проецирование не столько формы, сколько абстракций (Flusser, 2008), так как в цифровой логике образ строится на основе дискретного кода, в «нулевом измерении» бинарной кодировки. Создание фотографии оказывается реализацией возможностей программного кода, или так называемого «нумерического мышления», характерного для дигитально опосредованного способа видения.

Аналитическое мышление раскладывает целостный образ вещей до абстрактных элементов, и уже эти абстрактные схемы и пиксели транслируются на изображение. Современные голография, 3D-печать позволяют получать объемные образы на основе абстрактных вычислений. Индексальная и выразительная природа фотографии, согласно В. Флюссеру, полностью вытесняется нумерической в случае цифрового проецирования.

Возможности творческой свободы в художественной фотографии В. Флюссер связывает с выходом за пределы собственно дигитального поля, с нахождением способов противостояния аппаратной предопределенности:

Постиндустриальная революция, произошедшая с появлением фотоаппарата, проходит мимо сознания фотографов. С одним исключением: так называемые экспериментальные фотографии... Они действительно осознают, что «образ», «аппарат», «программа» и «информация» – основные проблемы, с которыми им нужно вступить в полемику. Они действительно осознанно стараются создавать непредвиденную информацию, то есть извлекать из аппарата и помещать в образ то, чего нет в его программе. Они знают, что играют против аппарата. Но даже они не осознают всего значения своей практики: они не знают, что пытаются дать вообще ответ на вопрос о свободе в аппаратном комплексе. (Flusser, 2008, 96)

Но каким образом возможно остранение детерминизма цифрового кода в фотографии? Проецирование нумерического мышления ведёт к вытеснению предметности как индивидуальной целостности. Примеры подобного рода замещения, однако, не впервые происходят в визуальных искусствах. Так, по мнению известного искусствоведа Д. Бергера, в традиционной станковой масляной живописи репрезентация может интерпретироваться через конвенцию замещения (Berger, 2012). Техника масляной живописи в силу своей плотной, вещественной фактуры создает эффект реального присутствия. Реальность красочного слоя, а также использование математических открытий в области перспективы приводят к эффекту вытеснения или подмены внешней реальности в глазах зрителя самим изображением.

Масляная живопись способна передавать осязаемость, текстуру, блеск, плотность того, что она изображает; для масляной живописи реальное – это то, что можно потрогать руками (Berger, 2012, 101).

Возникающее замещение представляет само по себе свободную игру между наличной и отсутствующей предметностью. Перспективная перекодировка трехмерного объекта в двухмерное изображение в живописи также является способом абстрактного проецирования. Линейная перспектива делает возможным замещение реального: даже воображаемым предметам благодаря перспективе можно придать иллюзорно правильные и сомасштабные с реальными предметами размеры.

Тогда эстетической проблемой оказывается не проецируемый код, а само замещение и та предметность, которая оказывается вытесненной – предметность прообраза. В том числе и цифровая, фотография актуализирует потребность реципиента в анализе способов замещения реального прообраза, по сути, в осмыслении контекста репрезентации. Остранение нумерического проецирования становится возможным при активизации интерпретативных усилий со стороны субъекта восприятия. Подобное критическое отношение к доминированию принципа бинарного кодирования (например, в литературном формализме и структурализме) во второй половине XX в. уже было заявлено в рецептивном подходе в эстетике и литературоведении. Если, согласно формальному подходу, структура и код детерминируют эстетический смысл произведения, и роль реципиента в реконструкции эстетического смысла минимальна, то рецептивный подход, напротив, подчеркивает решающую роль читателя в создании (завершении) смысла произведения. Рецептивная эстетика – эстетика диалогического восприятия и реинтерпретации (Jauß, 2004). В рецептивном подходе используются понятия «имплицитный читатель» (В. Изер), «информированный читатель» (С. Фиш), «интерактивный читатель» (Н. Холланд), «хороший читатель» (К. Льюис), «суперчитатель» (М. Риффатер), предполагающаяся произведением особая читательская функция, направленная на наиболее полное раскрытие индивидуальных особенностей текста. Испытав влияние феноменологии

с её принципом интенциональности, рецептивная эстетика ввела в научный оборот понятия «актуализация», «горизонт ожидания», «конституирование смысла», «коммуникативная неопределенность», которые вполне могут использоваться при анализе образов, созданных на основе цифровых технологий.

Изер вводит также важную категорию в свою теорию восприятия: «пустые места», которые должен наполнить смыслом «имплицитный читатель». «Пустые места» – это намеки, неоднозначности, парадоксальные элементы произведения. Применительно к цифровому образу их можно было бы назвать своеобразными неясными или «засвеченными» частями изображения, которые подверглись процедуре вытеснения в ходе дигитального кодирования.

Трактовки цифровой фотографии могут опираться и на другие интерпретативные стратегии, апеллирующие к интуитивному опыту в восприятии и переносящие функцию смыслообразования на самого реципиента. Развивая герменевтические и феноменологические предпосылки, современный средовой подход в эстетике стремится к преодолению стереотипов восприятия, рассматривает реинтерпретацию в качестве ключевого фактора эстетического переживания (Berleant, 2005). Фотография, благодаря своей парадоксальной природе (сочетанию в ней документальности и искусственности), оказывается чутким фиксатором контаминаций, которые возникают при восприятии средовых феноменов, при столкновении природного и индустриального, естественного и техногенного. Именно дигитальная фотография может особенно хорошо уловить свободный диалог, возникающий при столкновении исторического городского ландшафта и новейшей компьютерно генерированной архитектуры. Партиципаторный принцип основателя энвайронментального подхода А. Берлеанта можно было бы экстраполировать на цифровую фотографию следующим образом – не существует привилегированной точки зрения наблюдения, поскольку контакт с окружением предполагает постоянную смену ракурса, перемещение субъекта, анализ не только целого, но и фрагмента. Дигитальная фотография способна создавать виртуальные модели окружения

и породить оригинальный эстетико-средовой опыт. Порой современная цифровая фотография напоминает искусство энвайронмента (Х. Явашев) и арт-практики, в которых авторы фокусируют внимание на процессах естественного изменения фактуры природных материалов (Р. Смитсон).

Как и прежние технические новации, цифровые приемы поначалу имели назначение точной фиксации информации, но именно эта техническая ограниченность породила вскоре потребность расширить эстетические возможности новых выразительных средств за счет внесения в изображение символического и риторического выразительного пласта. Опыты с композицией, монтажом, разработанные ещё в начале XX в., не менее актуальны и в цифровой фотографии. Мастерам фотографии всегда удавалось настолько убедительно выразить символические аспекты сюжета, чтобы собственно техническая сторона снимка или цифровой алгоритм становились третьестепенной проблемой. Современные цифровые технологии в искусстве вовсе не лишают зрителя возможности интуитивно улавливать метафорические связи между элементами изображения.

REFERENCES

- Berger, J. (2012). *Ways of Seeing*. Rus. Ed. Saint Petersburg: Cloudberry Publ. (In Russian)
- Berleant, A. (2005). *The Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*. Engl. Ed. London: Routledge. (In English)
- Fiodorova, K.A. (2014). *The Techno-sublime as an Aesthetic Phenomenon of Contemporary Culture. Abstract of Dissertation*. Rus. Ed. Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences. (In Russian)
- Flusser, V. (2008). *Für eine Philosophie der Fotografie*. Rus. Ed. Saint Petersburg University. (In Russian)
- Jauß, H.R. (2004). *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft in Contemporary Literary Theory. Anthology*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Sontag, S. (2016). *On Photography*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian)

ЛАКУНЫ В ЭСТЕТИКЕ XX ВЕКА: ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АТРИБУЦИИ ЖИВОПИСИ

ИРИНА ЧЕРНЯЕВА
ГАЛИНА БУЛГАЕВА

Ирина Валерьевна Черняева – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой искусств, Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия.

E-mail: gurkina-22@mail.ru

Галина Дмитриевна Булгаева – кандидат искусствоведения, доцент, научный сотрудник, Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия

E-mail: BulgaevaGD@yandex.ru

В статье анализируется феномен лакун в эстетическом знании – смысловых и информационных пробелов в теории и источниках, затрудняющих целостное понимание искусства. Показано, как эти лакуны влияют на процессы атрибуции, идентификации и интерпретации живописи XX века. Особое внимание уделено практическому аспекту: тому, как лакуны проявляются в работе художественных экспертов при установлении авторства и как их можно восполнить с помощью современных оптико-физических методов и цифровых технологий (спектральный анализ, оптическая визуализация, базы данных и др.). Методологическую основу исследования составляют идеи М. С. Кагана, Ю. М. Лотмана, А. Ф. Лосева, Б. Р. Виппера, обоснованы философско-методологические аспекты внедрения научно-технических методов в искусствоведение. Отмечается недостаточность источников и фрагментарность визуального и текстового материала по искусству XX века,

обосновывается необходимость междисциплинарного подхода, сочетающего эстетическую теорию, искусствоведение и методы естественных наук. В качестве эмпирической базы приведены исследования живописи сибирских художников XX века (И. В. Черняева, Г. Д. Булгаева), демонстрирующие, как оптико-физические методы и цифровые архивы позволяют восполнить лакуны знаний об авторах, технике и подлинности произведений. Интеграция классических методологий искусствознания и современных технологий показала свою эффективность в преодолении лакун, обеспечивая более обоснованную атрибуцию и глубокую интерпретацию произведений живописи XX столетия.

Ключевые слова: лакуна, эстетика, художественная экспертиза, атрибуция, идентификация, интерпретация, оптико-физические методы, цифровые технологии, живопись XX века, междисциплинарный подход.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 24-28-00692 «Технологические особенности произведений живописи XX века: комплексный анализ».

LACUNAE IN 20TH-CENTURY AESTHETICS: EPISTEMOLOGICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF PAINTING ATTRIBUTION

Irina V. Chernyaeva – Candidate of art history, associate professor, Altai State University, Barnaul, Russia

E-mail: gurkina-22@mail.ru

Galina D. Bulgaeva – Candidate of art history, associate professor, research associate, Altai State University, Barnaul, Russia

E-mail: BulgaevaGD@yandex.ru

This article analyzes the phenomenon of lacunae in aesthetic knowledge – semantic and informational gaps in theory and sources that hinder a holistic understanding of art. It examines how these lacunae affect the processes of attribution, identification, and interpretation of 20th-century painting. Particular attention is paid to the practical dimension: how such gaps manifest in the work of art experts when establishing authorship, and how they can be addressed through modern optical-physical methods and digital technologies (including spectral analysis, optical visualization, databases, and more). The methodological framework is based on the ideas of M. S. Kagan, Yu. M. Lotman, A. F. Losev, and B. R. Vipser, and considers the philosophical and methodological aspects of integrating scientific and technical methods into art history. The study highlights the insufficiency of the source base and the fragmentary nature of visual and textual

material related to 20th-century art, arguing for the necessity of an interdisciplinary approach that combines aesthetic theory, art history, and methods from the natural sciences. As an empirical foundation, the article draws on studies of Siberian 20th-century painting (by I. V. Chernyaeva and G. D. Bulgaeva), demonstrating how optical-physical techniques and digital archives help to fill gaps in knowledge about authorship, technique, and authenticity. The integration of classical methodologies in art history with contemporary technologies has proven effective in overcoming such lacunae, leading to more substantiated attribution and deeper interpretation of 20th-century painting.

Keywords: lacuna; aesthetics; art expertise; attribution; identification; interpretation; optical-physical methods; digital technologies; 20th-century painting; interdisciplinary approach.

Понятие лакуны (от лат. *lacuna* – пробел, пустота) широко используется в гуманитарных науках для обозначения пропуска, перерыва или отсутствия значимого фрагмента в системе знаний. В истории и теории искусства лакуны могут означать как неполноту теоретической модели (неразрешённые вопросы эстетики), так и пробелы в источниках и данных об объекте искусства. Моисей Самойлович Каган указывал на важность рассмотрения искусства как эстетической целостности, где все элементы художественного процесса связаны воедино; соответственно, разрыв между этими элементами (теорией и практикой, формой и содержанием, автором и зрителем) ведёт к утрате целостного понимания произведения.

В XX в. искусство пережило череду авангардных революций, смену эстетических парадигм и социальных потрясений, что привело к возникновению множества лакун в понимании художественного процесса. Юрий Михайлович Лотман структурно-семиотическим подходом подчёркивал, что произведение искусства следует рассматривать как текст в рамках семиосферы культуры; полнота понимания этого «текста» требует знания кода и контекста. Если же часть «текста» утрачена или код неизвестен, интерпретация неизбежно сталкивается с лакунами смысла.

Алексей Фёдорович Лосев, исследуя символику и художественную форму, показывал диалектическое единство формы и содержания; утрата хотя бы одного компонента разрушает смысловую целостность художественного образа.

Историк искусства Борис Робертович Виппер, один из основоположников отечественной методологии искусствознания, в работе «К проблеме атрибуции» указывал, что атрибуция произведения – это сложный многоступенчатый метод, требующий синтеза стилистического анализа и документальных данных. (Vipper, 1970) Он подчёркивал, что пробелы (недостаток сведений о происхождении, подписи, дате) могут приводить к ошибкам в определении авторства, если не применять строгую методологию и не учитывать весь комплекс доступной информации. Таким образом, ведущие теоретики и методологи искусствознания признавали: лакуны в знаниях об искусстве и его теории представляют серьёзную проблему, преодоление которой требует как развития самой теории, так и привлечения новых методов исследования.

В современном искусствознании проблема лакун особенно актуальна при работе с художественным наследием XX века. Во-первых, многие художники и течения этого периода до сих пор изучены неравномерно: существуют «белые пятна» в истории искусства, связанные с отдалёнными регионами, малоизвестными авторами, запрещёнными в своё время направлениями. База источников по ряду художников оказывается фрагментарной: утрачены архивы, отсутствуют достоверные каталоги работ, сохранились лишь разрозненные упоминания. Во-вторых, само искусство XX века характеризуется экспериментами, уходом от канонов, и порой сознательным разрывом с традицией, что создаёт лакуны уже на уровне эстетической коммуникации – между намерением автора и восприятием зрителя. В-третьих, динамика реставрации и музейного дела в XX-XXI вв. приводит к тому, что часть произведений перемещается, меняет владельцев, а информация об их происхождении рассеивается. Все эти факторы затрудняют атрибуцию (установление авторства и датировки), идентификацию (определение объекта, сюжета, стиля) и интерпретацию (раскрытие замысла и смысла) произведений искусства.

Однако, как показывает опыт, каждая лакуна может быть не только проблемой, но и стимулом к развитию новых методов исследования. С одной стороны, необходимость восполнения

пробелов в знаниях обусловила обращение к междисциплинарным подходам. С другой – бурный прогресс науки и техники предоставил исследователям искусства принципиально новые инструменты. В последние десятилетия в практику искусствоведческой экспертизы вошли оптико-физические методы анализа живописи (рентгенография, инфракрасная рефлектография, ультрафиолетовая съемка, спектральный анализ пигментов и др.), а также цифровые технологии (электронные базы данных, цифровые архивы изображений, алгоритмы сравнения и даже элементы искусственного интеллекта). Возникает вопрос: в какой мере эти методы помогают преодолевать лакуны в понимании живописи XX века? Какие методологические проблемы сопровождают их применение, и как соотносятся данные научно-технических анализов с эстетической интерпретацией произведения? Настоящая работа посвящена анализу этих вопросов на основе как теоретических концепций, так и конкретных исследований сибирской живописи XX столетия, в которых оптико-физические и цифровые методы применены на практике.

Методология данного исследования опирается на синтез классических эстетических теорий и современных междисциплинарных подходов. Прежде всего, используется концепция эстетической целостности М. С. Кагана, согласно которой, каждое произведение искусства и художественная культура в целом представляют собой сложную систему, элементы которой (художественный образ, форма, содержание, контекст, восприятие) взаимосвязаны. Эпистемологическая лакуна в эстетике возникает, когда из этой системы выпадает существенный компонент – будь то знание о фактах (например, неизвестен автор картины), метод понимания (отсутствует адекватный теоретический подход) или ценностное измерение (утрачено понимание эстетической значимости явления). В подобных случаях нарушается эстетическая целостность восприятия: искусствовед или зритель не могут синтезировать разрозненные фрагменты в осмысленное целое. Методологическим следствием идей Кагана для нашего исследования является требование комплексности: анализ живописи должен объединять различные уровни –

от материально-технического до смыслового – чтобы восполнить недостающие звенья и воссоздать цельную картину художественного процесса.

Структурно-семиотический подход Ю. М. Лотмана помогает рассматривать произведение искусства как текст, встроенный в культурный контекст. Ученый подчеркивал роль памяти культуры в понимании этого текста. Отсутствие тех или иных элементов контекста (символов, знаков, аллюзий) порождает семиотические лакуны, делающие интерпретацию неполной или искажённой. Например, живописное полотно авангардиста может содержать визуальную цитату или символ, понятный современникам, но ставший непонятным зрителю через несколько десятилетий – без комментария или знания культурного кода смысл оказывается утерян. Структурно-семиотический метод в сочетании с искусствоведческим анализом позволяет выявлять такие «пустоты смысла» и искать способы их заполнения – через привлечение внешних сведений (комментариев, аналогий, расшифровку символов), либо через поиск внутренних связей произведения с другими «текстами» культуры. В данной работе мы исходим из идеи Ю. М. Лотмана о необходимости учета системы знаков и контекстов для адекватной идентификации и интерпретации художественного образа.

Философско-эстетические взгляды А. Ф. Лосева ценны для методологии тем, что акцентируют диалектику единичного и всеобщего в искусстве. А. Ф. Лосев вводит понятие символа как особой целостности, где единичный художественный образ указывает на всеобщие идеи. (Losev, 1976) Для атрибуции и интерпретации картины важно уловить этот символический пласт: например, стиль художника может рассматриваться как символическая система, выражающая определённую идею эпохи. Лакуна возникает, когда исследователь видит лишь единичное (формальные характеристики) без всеобщего (идейного содержания), или – наоборот. Применение идей А. Ф. Лосева означает, что методология должна соединять формальный анализ (цвет, композиция, техника) с философским осмыслением (какие идеи и ценности отражены). Подобный подход актуален и при применении

научных методов: данные физического анализа полотна (пигменты, слои краски) сами по себе *немы*, если не осмыслены в художественно-историческом контексте. Диалектическое сочетание количественного и качественного подходов позволяет приблизиться к истине об авторстве и значении произведения.

Основываясь на работах Б. Р. Виппера, мы учитываем историко-генетический метод и принципы атрибуции, разработанные классическим искусствоведением. Б. Р. Виппер настаивал, что атрибуция должна опираться на строгий анализ стиля, сравнение с эталонными произведениями (творчество, бесспорно принадлежащее определенному автору), а также на тщательное изучение происхождения вещи (*provenance*). (Vipper, 1970, 556) В его трудах подчёркивается необходимость системного подхода: любой отдельный признак – манера письма, материал, подпись, историческое свидетельство – может быть ошибочно интерпретирован вне контекста других данных. Такой подход созвучен и современному междисциплинарному методу: новые технические сведения (например, химический состав краски) должны быть включены в общую систему знаний об авторе и эпохе. Если этого не сделать, остается методологическая лакуна между «традиционным» искусствоведческим знанием и научными данными. Поэтому в методологии исследования современного искусства важно заложить принципы интеграции: каждый новый факт (будь то найденный в архиве документ или спектр пигмента) должен быть осмыслен в рамках целостной историко-эстетической модели.

Таким образом, методологические основания нашей работы включают идею эстетической целостности и требование комплексности М. С. Кагана (Kagan, 1997), учет структуры и семиотического контекста произведения Ю. М. Лотмана (Lotman, 1970), соединение формального и философского анализа А. Ф. Лосева (Losev, 1976) и системно-атрибутивный подход Б. Р. Виппера. (Vipper, 1985) Опираясь на этот теоретический фундамент, перейдём к анализу того, как лакуны проявляются на практике и какими методами они преодолеваются.

Атрибуция произведения искусства подразумевает установление авторства, времени и места создания, а также подлинности картины. В идеале атрибуция опирается на совокупность стилистических признаков и документальных подтверждений. Лакуны в атрибуции возникают, когда эта совокупность оказывается неполной: отсутствуют архивные данные (например, не выявлены, утрачены документы о происхождении картины), либо не сохранилась подпись, либо стиль произведения выбивается из привычной эволюционной линии). В искусстве XX века такие ситуации нередки. Многие художники работали в условиях, когда документация была скудной или утеряна (особенно в военные и послевоенные годы). Кроме того, однозначную идентификацию произведения затрудняет смена стиля в течение творческого пути художника (характерная для эпохи модернизма): картина, отличающаяся по манере, может не признаваться современниками как принадлежащая тому же автору, что создает лауну понимания между автором и публикой.

Идентификация связана с определением того, что изображено, и какой жанр или школу представляет произведение. Идентификация живописи XX века порой осложняется экспериментальным характером искусства. Абстрактные и авангардные течения намеренно уходили от однозначности сюжета, бросая вызов традиционным классификациям. В результате искусствовед может столкнуться с лакунами в идентификации: неясно, к какому направлению отнести произведение, как расшифровать его содержание (например, абстрактная композиция – это просто беспредметная игра форм или закодированный пейзаж)? Без надлежащих теоретических инструментов (новых понятий, категорий) интерпретатор словно оказывается перед *немым* изображением. Здесь лакуна методологическая – недостаток адекватных понятий для описания нового искусства. Эту проблему осмысливал Ю. М. Лотман (Lotman, 1970), отмечая, что появление новых художественных языков требует расширения семиотического словаря исследователя: старых категорий может не хватать, тогда возникает разрыв понятийного аппарата.

Интерпретация живописи – раскрытие ее смысла, символики, эмоционального и идейного содержания – также подвержена влиянию лакун. Если об истории создания произведения

мало сведений, если утрачены комментарии автора или контекст его замысла, интерпретация строится на неполной основе. Классический пример – работы сюрреалистов или символистов: без знания философских и личных идей художника некоторые образы остаются загадкой. Лакуна может быть и в самих визуальных рядах: полотно могло быть частью диптиха или серии, а вне этого ансамбля его смысл читается не полностью. Во многих музеях хранятся живописные фрагменты, отделённые от первоначальной композиции (скажем, часть росписи или алтаря) – эти фрагменты являются буквально лакунами в визуальном поле, которые исследователь пытается мысленно восполнить, реконструируя целое. В XX веке, с его тягой к монтажности, коллажу, фрагментации образа, проблема интерпретации усложняется: художник мог намеренно оставить *пустоты* для домысливания, как, например, в концептуальном искусстве. Граница между авторской лакуной (как приёмом) и непреднамеренной лакуной (незнанием зрителя) бывает размыта. Методологически важно различать: мы имеем дело с запланированной недосказанностью, либо с пробелом наших знаний.

В сфере художественной экспертизы произведений (искусствоведческой, технической) лакуны ощущаются особо остро. Эксперт, исследующий картину для установления автора или подлинности, опирается на ряд данных: стилевой анализ, технологические характеристики (материалы, пигменты, грунт, подпись), происхождение. Лакуна в любом из этих данных ослабляет уверенность вывода. Например, отсутствие чёткой *провенансной* цепочки (истории бытования работы) – распространённая лакуна, особенно по отношению к произведениям, находящимся в частных собраниях или пострадавшим в годы войны. Другой пример – подпись: если подпись неразборчива, повреждена или отсутствует, теряется, казалось бы, прямое указание на автора, и экспертиза должна компенсировать это другими методами. Б. Р. Виппер (Vipper, 1970, 543) указывал, что даже наличие подписи не всегда снимает вопросы авторства, если стилистически работа не соответствует руке мастера – то есть могут быть лакуны в стилистическом соответствии (например, подделка с настоящей подписью или

ученическая копия). Следовательно, процесс атрибуции должен уметь работать в условиях неполноты данных, заполняя пробелы путем логически выверенных гипотез и дополнительного поиска информации.

Современное искусствознание реагирует на эти вызовы развитием междисциплинарного подхода. Когда традиционных искусствоведческих методов (стилистический, иконографический анализ, архивный поиск) недостаточно, на помощь приходят методы естественнонаучные и цифровые. В следующем разделе мы рассмотрим, как оптико-физические исследования и цифровые технологии практически применяются для преодоления лакун в атрибуции и интерпретации живописи XX в., и какие методологические вопросы при этом возникают.

Внедрение научно-технических методов в изучение живописи открыло новые возможности для получения информации о произведении, недоступной невооруженному глазу или традиционному анализу. Оптико-физические методы включают широкий спектр подходов: от давно применяемых рентгенографии и ультрафиолетовой флуоресценции до современных высокочувствительных спектрометров и инфракрасных камер. Эти методы позволяют заполнить лакуны на уровне материальных данных о картине – понять, как она создана, какие изменения претерпевала, что скрыто под поверхностью. Рассмотрим некоторые из них и их значение для атрибуции и интерпретации.

Рентгенография. Один из первых научных методов в искусствознании, применяемый еще с середины XX века. Рентгеновские лучи способны проходить через слои краски и холста, фиксируя плотные элементы. Метод позволяет увидеть подрисовки, исправления, предварительный рисунок, а также выявляет трещины, реставрационные вставки и даже разные фрагменты, если картина писалась на составном холсте. В контексте лакун рентгенография ценна тем, что восполняет пробелы о творческом процессе: например, обнаруживает, что под финальным изображением скрыт другой композиционный вариант, или, что художник изменил первоначальный замысел. Это даёт ключ к атрибуции – сравнение подрисунка с манерой художника может подтвердить его авторство либо

указать на другую руку. Л. И. Башмаков в 1970-х гг. демонстрировал эффективность рентгенографического исследования при анализе живописи. (Bashmakov, 1971, 6) Его работы показали, что рентгенограмма может выявить несоответствия подписи и манеры письма, указывающие на фальсификацию, либо подтвердить подлинность за счёт совпадения техники подмалёвка с другими произведениями атрибулируемого мастера. В случае живописи XX века, где подделки распространены (например, под именами известных художников русского авангарда в обращении было немало фальшивок), рентгенография помогает устранить лакуны подлинности, предоставляя объективное свидетельство технологии, которое трудно подделать полностью.

Инфракрасная рефлектография (ИК). Инфракрасные лучи проникают через многие тёмные пигменты и позволяют увидеть то, что скрыто под верхними слоями, особенно карандашный или угольный набросок, сделанный художником на грунте. Этот метод незаменим при поиске подписи или датировки, покрытой позднейшими записями, а также для чтения надписей и авторских отметок, выцветших или ставших невидимыми в видимом спектре. Например, атрибуционная экспертиза часто сталкивается с тем, что подпись автора могла быть намеренно удалена мошенниками или поверх неё написана другая (чтобы выдать работу за чужую). ИК-съёмка нередко выявляет остаточные следы оригинальной подписи под слоем краски. Таким образом, она восполняет лакуны фактического указания автора. Кроме того, инфракрасный анализ показывает изменения композиции – *пентименто* (от итал. *pentimento* – раскаяние) художника, когда он изменял уже нарисованные детали. Зная характерные пентименто определенного мастера, эксперт может укрепиться во мнении о его авторстве. С другой стороны, отсутствие подрисунка там, где он ожидался, может сигнализировать, что перед нами не оригинал, а копия (копии часто делались без творческого наброска, *переводом* готового изображения). В любом случае, технология ИК помогает заполнить лакуны знаний о процессе создания картины, что важно и для ее интерпретации (понимания, как сформировался замысел).

Ультрафиолетовый анализ. Облучение картины ультрафиолетом вызывает свечение некоторых веществ. Этот простой в применении и относительно недорогой метод широко используется реставраторами и экспертами. Он позволяет выявить зоны позднейших записей и реставраций: старый лак светится определенным образом (люминесцирует), новые красочные вставки – иначе. Таким образом, УФ-съемка обнаруживает фрагменты несоответствующие оригиналу, заполняя лакуны в истории бытования произведения. Например, если картина поновлена, мы можем неосознанно интерпретировать ретушированные части как авторские – УФ-подсветка покажет, что на покрывном авторском слое присутствуют поновления. Для атрибуции это сигнал, что часть изображения не принадлежит кисти предполагаемого художника. Также ультрафиолет выявляет стертую или выцветшую авторскую надпись (например, дату, посвящение), помогающую идентифицировать работу. В методологическом плане УФ-анализ учит исследователя видеть стратиграфию произведения – различные временные пласты – и тем самым восстанавливать целостную картину. Лакуна хронологическая (что и когда было добавлено) заполняется: мы лучше понимаем, как выглядел оригинал в момент создания и какие изменения он претерпел.

Спектроскопия и химический анализ. Современные спектральные методы (рентгенофлуоресцентный анализ – РФА, инфракрасная спектроскопия, РФ-дифракция) дают сведения о химическом составе пигментов, грунтов, связующих веществ. Эта информация полезна сразу на нескольких уровнях. Во-первых, для датировки: каждый пигмент имеет период использования (например, титановая белила появились в промышленности в 1920-е гг., а свинцовые белила использовались с древности до настоящего времени; некоторые синтетические пигменты вошли в употребление только во второй половине XX века). Если в картине, предположительно написанной в 1910-е гг., обнаруживаются пигменты, синтезированные после 1950-х, это лакуна-диссонанс, которая может указывать на ошибочность атрибуции или подделку. Во-вторых, для географической привязки: состав грунта или лака мог различаться по школам и мастерским. Выяснив, что холст загрунтован

смесью определенного типа, можно сопоставить его с практикой того или иного региона (для произведений раннего периода или локальных центров). Это помогает заполнить лакуну знаний о месте создания произведения. В-третьих, спектральный анализ выявляет авторские предпочтения в материалах, как части художественного образа. Узнав, какие пигменты любил художник, мы восполняем лакуну в понимании его техники и даже эстетических предпочтений (скажем, приверженность органическим пигментам вместо промышленных может говорить об определенной эстетической позиции).

Исследования живописи сибирских художников XX в. с помощью оптических методов показали, что их техника крайне разнообразна и включает широкий спектр технологий – оптико-физические методы позволили выявить особенности живописи художников Сибири, ранее не известные исследователям. (Bulgaeva, 2024, 1382) Комплексный анализ восполняет существенные пробелы, и исследователи лучше понимают индивидуальность местной художественной школы, технологические традиции, которые ранее могли оставаться вне поля зрения столичных искусствоведов. Применение оптико-физических методов уже привело к целому ряду открытий в сфере атрибуции и исследования живописи XX века. Например, в коллекции художественной галереи «Универсум» Алтайского государственного университета были исследованы полотна ряда сибирских мастеров середины XX века. (Ibid., 1383) Ещё один прикладной эффект – обнаружение реставрационных вмешательств середины XX века на картинах авангарда. Эти вмешательства зачастую меняли колорит или частично дописывали утраченные фрагменты, что вводило искусствоведов в заблуждение при интерпретации произведения. Оптико-физические методы помогают отделить оригинал от позднейших добавлений, вернув нам подлинный замысел автора – тем самым устраняется лакуна художественного смысла, вызванная искажением произведения реставраторами.

Вместе с тем, использование научных методов ставит и методологические вопросы. Во-первых, как интегрировать новые данные в художественный анализ? Наличие спектральной диаграммы – еще не гарантия правильной атрибуции,

если ее неправильно интерпретировать. Тут особенно важна коллаборация искусствоведов с химиками и физиками: требуется выработка общего языка и понимания возможностей и ограничений метода. Во-вторых, как избежать новых лакун, возникающих уже на стыке дисциплин? Например, результаты оптического исследования есть, но искусствоведческие выводы не сделаны, или наоборот – данные получены, но не опубликованы должным образом. Чтобы избежать этого, в последние годы практикуется создание специализированных баз данных, аккумулирующих результаты технических исследований произведений искусства.

Цифровая революция ярко проявилась в гуманитарных науках, предоставив новые средства хранения, обработки и распространения информации. Для преодоления лакун – как в корпусе источников, так и в методологии – ключевую роль играет создание электронных архивов и баз данных по художественному наследию. В частности, в области атрибуции и экспертизы живописи XX века реализуются проекты, нацеленные на систематизацию накопленных знаний и их доступность исследователям.

Одно из перспективных направлений – сбор в единую базу данных всех сведений, полученных как традиционным искусствоведческим путем, так и с помощью оптико-физических методов, по конкретному кругу объектов (например, по живописи художников определенного региона или периода). На кафедре искусств Алтайского государственного университета инициировано создание электронной базы данных по живописи художников Сибири XX века, куда заносятся результаты оптических и спектральных анализов картин, информация об авторах, стилях, провенансе. (Chernyaeva, 2024, 212) Авторы подчёркивают, что подобная база позволит выявить общие закономерности техники и материалов, используемых художниками данного региона, и значительно облегчит процесс атрибуции новых обнаруженных произведений. В частности, включение в базу подписанных авторских произведений – то есть работ с несомненно установленным авторством – создаёт эталонный материал для сравнений. Если ранее эксперту приходилось опираться на разрозненные

публикации и собственную память о виденных полотнах, то теперь цифровой банк данных обеспечивает доступ к систематизированной информации о десятках и сотнях произведений: их техническим параметрам, изображениям в разных лучах, результатам экспертиз.

Опыт проектирования таких баз показывает, что помимо чисто прикладной пользы (быстрой сверки данных) они имеют и серьезное эпистемологическое значение. Во-первых, они подтверждают или опровергают гипотезы о художниках. Например, накопив в базе сведения о пигментах, использованных десятком разных художников одной школы, можно обнаружить, что все они пользовались схожей палитрой – это может указывать на общие источники материалов, традиции обучения или на взаимодействие между художниками. Таким образом, база данных не только хранит информацию, но и помогает выявлять лакуны и аномалии в наших представлениях. Во-вторых, создание базы указывает на пробелы: например, мы видим, что по одним художникам собрано 50 образцов, а по другим – лишь 5. Значит, нужны усилия по поиску и исследованию именно недостающих звеньев (возможно, экспедиции по региональным музеям, оцифровка частных коллекций и т. д.). База данных в данном случае выполняет диагностическую функцию, показывая направления поиска.

Для интерпретации и идентификации огромное значение имеет доступность визуального ряда для сравнения. Еще в прошлом веке историки искусства собирали фототеки – сейчас их заменяют цифровые коллекции изображений в высоком разрешении. Оцифровка картин и их публикация в онлайн-коллекциях закрывает лакуны доступности: исследователь из одного города может изучать произведение, находящееся за тысячи километров, не выезжая на место. Это особенно важно для сибирского и регионального искусства, которое долгое время оставалось менее доступным для широкого научного сообщества. Цифровые архивы позволяют проводить стилистические сравнения и иконографические параллели гораздо быстрее. Например, при возникновении сомнения в атрибуции можно мгновенно сопоставить спорную работу с десятками работ предполагаемого автора, увеличивая

масштаб до мазка, сравнивая подписи, фактуру. То, что раньше требовало поездок и личного просмотра, теперь решается за минуты – разумеется, при условии, что в цифровом архиве есть качественные фотографии. Это снимает часть субъективности и опоры на память (где всегда есть риск лакун). Однако, следует учитывать и ограничения: цифровое изображение не передает всех нюансов фактуры, цвета, не заменяет «живого» осмотра. Поэтому цифровые технологии выступают помощником, но не полной заменой традиционного визуального анализа.

В последние годы начались эксперименты с применением алгоритмов машинного обучения для атрибуции живописи. Создаются программы, обучаемые на большом количестве оцифрованных картин, которые пытаются распознать манеру кисти, характерные композиционные приемы и выдавать предположения об авторстве. Это направление пока находится в стадии становления, но уже появились успешные прецеденты атрибуции ранее не идентифицированных работ с помощью нейросетевого анализа больших данных о живописи. (Bourached, 2019, 2021) Можно прогнозировать, что подобные инструменты со временем помогут закрыть лакуны субъективности в атрибуции: если машина, проанализировав тысячи изображений, находит близкие черты между спорной картиной и работами определенного автора, это весомый аргумент в пользу атрибуции. Конечно, методологически важно понимать, что алгоритм оперирует визуальными данными, но не историческим контекстом, поэтому его выводы всегда требуют верификации экспертом-человеком. Тем не менее, это пример плодотворного междисциплинарного союза, где цифровой анализ дополняет эстетическое суждение.

Отдельно стоит отметить роль новых технологий в образовательной среде. Подготовка искусствоведов теперь включает знакомство с основами технической экспертизы, работы с базами данных, цифровой обработки изображений. Это формирует новое поколение специалистов, мыслящих междисциплинарно и способных самостоятельно восполнять лакуны, обращаясь к различным источникам информации. Опыт применения технологий в учебном процессе (в том числе на базе

упомянутых сибирских исследований) показал, что студенты, вовлечённые в проекты оцифровки коллекций, лучше понимают сложность и многослойность произведения искусства. У них формируется навык критического мышления: они видят, как из отдельных фрагментов исследований – результатов визуальных, опико-физических исследований, архивных изысканий – складывается целостная картина. В методологическом плане это воспитывает ту самую установку на эстетическую целостность анализа, о которой писал М. С. Каган (Kagan, 1997), но уже с учётом реалий XXI века.

Таким образом, проблема лакун в эстетике и искусствознании XX века имеет двойственную природу. С одной стороны, лакуны – это объективные разрывы и недостатки: пробелы в информации об авторах и произведениях, утраты контекста, незавершённость теорий. Они затрудняют атрибуцию, идентификацию и интерпретацию, ставя исследователя перед неопределённостью. Но с другой стороны, осознание наличия лакун становится стимулом для развития новых методов и подходов. В процессе исследования установлено, что преодоление лакун возможно через сочетание классических методологических принципов и новейших технологий. Опираясь на философско-эстетические идеи, современное искусствознание стремится сохранять целостный взгляд на произведение, даже когда изучает его по частям. Новые методы – опико-физические исследования – не противопоставляются традиционному анализу, а дополняют его, внося недостающие звенья в цепочку доказательств. Мы рассмотрели, как рентгенография, ИК – и УФ-методы, спектральный анализ восполняют лакуны фактического знания о материальной стороне картины, тем самым подкрепляя атрибуцию объективными данными.

Примеры исследований живописи сибирских художников XX века показали, что такая интеграция методов приносит результаты: раскрыты ранее неизвестные технические приёмы, идентифицированы авторы анонимных работ, уточнена датировка произведений. (Bulgaeva, 2024, 1380) Эти эмпирические данные служат подтверждением методологической идеи о необходимости междисциплинарных

подходов в современном искусствоведении. Цифровые технологии помогают систематизировать и распространить знание, не дать ему потеряться, тем самым предотвращая появление новых лакун. Создание электронных баз данных результатов исследований позволяет фиксировать каждый новый факт и делать его достоянием научного сообщества. (Chernyaeva, 2024, 210) Включение в такие базы эталонных образцов (например, подписных картин) задаёт прочный фундамент для последующих исследований, экономя время на сбор исходной информации и позволяя сосредоточиться на аналитической работе. Междисциплинарные базы данных по искусству превращаются в своеобразные «коллективные памяти» культуры, о которых говорил Ю. М. Лотман (Lotman, 1970), – они хранят контекст и делают его доступным, снижая риск ошибочной интерпретации из-за незнания. Разумеется, остаются и вызовы. Методологическая рефлексия должна сопровождать каждый этап внедрения новых методов. Необходимо продолжать задаваться вопросами: не превращается ли где-то технический анализ в самоцель, не теряется ли за данными живое содержание искусства? Философы искусства и культурологи осмысливают это, говоря о гуманитарных смыслах технологии. Оптимальным представляется путь, при котором технические данные включены в общую нарративную сеть истории искусства: каждый пиксель снимка, каждый спектр обретает значение лишь в контексте человеческой культуры и творчества. Поэтому взаимодействие между гуманитариями и естествоиспытателями должно строиться на взаимном уважении методов и стремлении к общей цели – постижению истины о произведении.

Таким образом, лакуны в эстетике – не статичное препятствие, а движущая сила, побуждающая к росту знаний. Там, где традиционная эстетическая мысль останавливается перед неизвестным, на помощь приходит научный эксперимент; где данные эксперимента недостаточны для смысла, туда вновь вступает теория, чтобы интерпретировать и связать их. Пример изучения живописи XX века, с его сочетанием художественного анализа, архивных изысканий, оптической техники и цифрового моделирования, демонстрирует преимущества

интегративного подхода. Заполнение лакун часто приводит к появлению новых качественных уровней понимания.

Современное искусствознание, вооруженное междисциплинарными методами, все более успешно преодолевает эпистемологические и методологические лакуны. Это способствует более точной атрибуции – сохранению исторической справедливости в отношении авторства; более глубокой интерпретации – обогащению нашего восприятия искусства; более надежной идентификации – сохранению культурного наследия с его подлинными связями. Философско-эстетическое осмысление этого процесса позволяет не раствориться в частностях, а удерживать в фокусе целостный облик искусства, где каждый фрагмент значим. Таким образом, преодоление эстетических лакун в живописи XX века – это путь к восстановлению и приумножению эстетической целостности нашей культуры.

REFERENCES

- Bashmakov, L. I. (1971). X-Ray Examination of Painting Works. In I. P. Gorin (Ed.), *Reports of the All-Union Central Research Laboratory for the Conservation and Restoration of Museum Valuables* (pp. 2-26). (Vol. 27). Moscow: AUCRLCR Publ. (In Russian)
- Bourached, A., & Cann, G. (2019). *Raiders of the Lost Art*. *arXiv preprint arXiv:1909.05677*. Retrieved May 15, 2025, from <https://arxiv.org/abs/1909.05677>.
- Bourached, A., Cann, G., Griffiths, R.-R., & Stork, D. G. (2021). Recovery of Underdrawings and Ghost-paintings via Style Transfer by Deep Convolutional Neural Networks: A Digital Tool for Art Scholars. In *Proceedings IS&T Int'l. Symposium on Electronic Imaging: Computer Vision and Image Analysis of Art*, 33, 42-1–42-10. doi: 10.2352/ISSN.2470-1173.2021.14.CVAA-042.
- Bulgaeva, G. D. & Chernyaeva, I. V. (2024). Optical-physical Methods in the Study of Siberian XX century Painting: Results and Prospects. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 17 (7), 1376-1385. (In Russian)
- Chernyaeva, I. V., Bulgaeva, G. D., Aikhler, N. A., & Kalinnikova, A. D. (2024). Optical-Physical Studies in Art History: Creating Electronic Databases. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, 69, 208-214. (In Russian)

- Kagan, M. S. (1997). *Aesthetics as a Philosophical Science: University Lecture Course*. St. Peterburg: Petropolis. (In Russian)
- Losev, A. F. (1976). *The Problem of the Symbol and Realistic Art*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Lotman, Y. M. (1970). *The Structure of the Artistic Text*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Vipper, B. R. (1985). *Introduction to the Historical Study of Visual Art*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ. (In Russian)
- Vipper, B. R. (1970). On the Problem of Attribution. In B. R. Vipper (Ed.), *Articles about Art* (pp. 541-560). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В СОВЕТСКУЮ ЭПОХУ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ, ИЛИ КАК МЫ ЖИЛИ БЕЗ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА

Татьяна Шоломова

Татьяна Валентиновна Шоломова – кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики и этики РГПУ им. А. И. Герцена

E-mail: tatyanasholomova@yandex.ru

Предметом рассмотрения является судьба статьи В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» и содержащихся в ней идей в отечественной эстетической и культурологической мысли. Беньямин описывал современную ему ситуацию, когда на смену классическим формам искусства, существующим в единственном «или в немногом количестве» экземпляров и предназначенным для индивидуального восприятия и эстетического воздействия, приходит сначала техническое репродуцирование (фотография), а потом и кино, связанное с материальным носителем весьма специфическим образом. Фотография облегчает репродуцирование и доставку малодоступных раньше произведений искусства широким массам, что приводит к утрате произведениями искусства таинственной «ауры». Кино изначально не обладает аурой (да и не нуждается в ней) и осуществляет свое воздействие на массового зрителя принципиально иными методами, которые, в свою очередь, приводят к серьезным политическим последствиям, жертвой которых в конце концов стал сам Беньямин. Но советские эстетика и теория культуры не были знакомы с идеями Беньямина, ничего не знали об ауре и о возможности ее утраты в процессе технического репродуцирования,

и поэтому видели в репродуцировании произведений искусства завоевание социализма и надежное средство просвещения масс. Тем удивительнее, что после публикации перевода в 1996 году самой востребованной и постоянно повторяемой оказалась как раз концепция ауры и возможности ее утраты.

Ключевые слова: аура, живопись, оригинал, копия, фотография, кино, техническое репродуцирование, автографические виды искусства, аллографические виды искусства, просвещение масс.

A WORK OF ART IN THE SOVIET ERA OF TECHNICAL REPRODUCIBILITY, OR HOW WE LIVED WITHOUT WALTER BENJAMIN

Tatyana V. Sholomova – Ph.D., Senior Lecturer of Aesthetics and Ethics Department, Herzen State Pedagogical University, Sankt-Petersburg, Russia

E-mail: tatyanaasholomova@yandex.ru

The subject of consideration is the fate of V. Benjamin's article "A work of Art in the era of technical reproducibility" and the ideas contained therein in Russian aesthetic and cultural thought. Benjamin described a modern situation in which classical art forms, existing in a single (or in a few) copies and intended for individual perception and aesthetic impact, are replaced first by technical reproduction (photography), and then by cinema, which is associated with a material medium in a very specific way. Photography facilitates the reproduction and delivery of previously inaccessible works of art to the general public, which leads to the loss of the mysterious "aura" of works of art. Cinema initially does not have an aura (and does not need it) and exerts its influence on the mass audience by fundamentally different methods, which, in turn, lead to serious political consequences, of which Benjamin himself eventually became a victim. But Soviet aesthetics and cultural theory were not familiar with Benjamin's ideas, did not know anything about the aura and the possibility of its loss in the process of technical reproduction, and therefore saw in the reproduction of works of art the conquest of socialism and a reliable means of educating the masses. It is all the more surprising that after the publication of the translation in 1996, the concept of aura and the possibility of its loss turned out to be the most in demand and constantly repeated.

Keywords: aura, painting, original, copy, photography, cinema, technical reproduction, autographic art, allographic art, enlightenment of the masses.

Постановка проблемы

Статья В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» была написана в 1936 г. по-английски, впервые опубликована в 1960 г., а первый русский перевод появился в 1996 году. До этого момента никого из отечественных авторов не волновала проблема утраты ауры произведением искусства вследствие появившейся возможности технически (у Беньямина речь идет о фотокопиях) его воспроизвести.

Таким образом, на поставленный в заглавии статьи вопрос «как мы жили без Вальтера Беньямина» существует вполне определенный ответ: жили хорошо. Если не знать про «ауру» и про то, что техническая воспроизводимость произведения искусства должна разрушать эту ауру, то произведение искусства удивительным образом благополучно копируется и транслируется при помощи практически любых технологий, и ничего страшного с ним не происходит. Напротив, технологические возможности рассматривались как способ донести сведения о как можно большем количестве произведений искусства до широких народных масс, то есть как инструмент просвещения. Многочисленные примеры из истории отечественной эстетики и теории культуры свидетельствуют об этом.

Тем удивительнее эффект от введенной в отечественный философский обиход статьи: у всех заинтересованных лиц словно пелена спала с глаз, и мысль об утрате ауры произведения искусства (и предполагаемых вслед за этим печальных последствиях) кочует из статьи в статью и из дипломной работы в дипломную работу в качестве банальности, при том что авторы нередко не утруждают себя ни необходимостью пояснить, что такое аура, ни в чем именно состоит и к чему конкретно приводит ее утрата; не ставят даже ссылки на текст Беньямина. Из общего контекста кажется, что вообще все произведения искусства теряют ауру, что и приводит к возникновению какого-то невосполнимого дефекта произведений современного искусства, с которым надо считаться либо принимать его с оговорками.

Статья все-таки шире критики технического воспроизведения, которое сто лет назад было явлением гораздо более

новым, чем сейчас, и не настолько привычным. Помимо «традиционных» видов искусства, Беньямин описывает фотографию и кино как изначально не обладающих аурой, поскольку фотографирование произведений искусства как раз и приводит к тому, что ауры у них на фотоснимке больше нет, потому что «механический глаз» не в силах схватить и удержать ее. А кино изначально проигрывает театральному действию – и как обладающему аурой, и как обладающему исторической преемственностью: самая бездарная любительская постановка «Фауста» восходит к веймарской премьере пьесы, а современный фильм – нет. (Benjamin, 1996, 22) Кино по природе своей лишено ауры, и по этой причине оно на совершенно иных принципах основывает свое исключительное влияние на массы, что приводит к далеко идущим политическим последствиям. Эту часть статьи нередко игнорируют.

Отдельным предметом рассмотрения может стать судьба концепции Беньямина в отечественной культуре: она долго не была представлена вообще никак. После публикации русского перевода в 1996 г. широчайшее распространение в отечественной культуре получили две идеи – ауры и утраты ауры (открытием стало то, что технически воспроизведенное искусство лишено ауры). По-хорошему, надо бы исследовать вопрос, как в отечественной культуре после 1996 г. жили и развивались эти две связанные между собой мысли, пока не превратились в общее место, повторяемое кстати и некстати, и какие процессы к этому привели. Надеюсь ответить на этот вопрос в будущем. Сейчас же хочу обратить внимание на то, что у нас была своя отечественная традиция трактовки роли технической воспроизводимости произведения искусства. Отечественная эстетика, а потом и отечественная теория культуры видели и описывали эту проблему прямо противоположным образом – как обладающую практически неограниченными возможностями в деле просвещения масс. Кино являлось для нас «важнейшим», но все остальное так же хорошо и практически полноценно транслировалось всеми доступными техническими средствами на неограниченное количество пользователей. (Vasineva, 2015, 75)

Поскольку концепция кино и его лишенного ауры технического влияния на массы и тех последствий (по преимуществу, политических), к которым влияние кино на массы приводит, требует отдельного анализа, в данном случае хочу обратиться к первой, более известной и цитируемой части статьи Беньямина, и еще раз рассмотреть обозначенные в ней проблемы с позиций современной эстетики.

Обсуждение

В общем и целом, эта первая часть статьи выглядит как предчувствие тех идей и концепций, которые появятся в мировой эстетике, в том числе прикладной, в последующие 90 лет. Переводчик и комментатор Беньямина С.Ромашко пишет о его способности «увидеть в небольших, порой просто мельчайших деталях нечто, неожиданно открывающее понимание самых серьезных проблем». (Romashko, 1996, 6-7) Именно такого рода детали и замечания, на первый взгляд незначительные, хотелось бы пристальнее рассмотреть. Например, если Беньямин восклицает, что «с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла» (Benjamin, 1996, 28), то современный арт-рынок отвечает, что этот вопрос как раз имеет смысл, потому что на него есть практический ответ: «то, что напечатал фотограф, и является оригинальным произведением». (Dmitriev, 2025) Тот случай, когда там, где искусствоведы могут спасовать, арт-дилеры и юристы, на решающие вопросы продажи конкретного материального объекта и авторского права, вынуждены давать четкий ответ – что именно будет считаться оригиналом, подлежащим охране в соответствии с Гражданским кодексом, и что считает оригиналом и выставляет напоказ и на продажу автор снимка. Не негатив, не исходник, а обрезанный, ретушированный, пропущенный через фильтр и распечатанный кадр, который решил представить публике фотограф, а это всегда совершенно конкретный материальный объект, пусть и существующий иногда в некотором количестве экземпляров.

Но вернемся к концепции ауры, из которой не вполне понятно, что значат «ощущение дали, как бы предмет ни был близок», – самая внятная формулировка, привязанная к описанию

горной гряды, а не произведения искусства (Benjamin, 1996, 26), а также «бытие здесь и сейчас оригинала» (Ibid., 20) и «единственность» вещи. (Ibid., 26) Термин «аура» впервые был употреблен Беньямином в ранней статье «“Идиот” Достоевского» в словосочетании «аура русского духа». (Ibid., 27) Отличительной особенностью всего русского при этом называется стремление к бессмертию и молодость как единственный способ достижения бессмертия (поэтому такое значение в творчестве писателя имел образ ребенка)

Со временем от термина «аура» Беньямин не отказался, но понимать его стал противоположным образом: в «Произведении искусства» наличие ауры связано не с молодостью, а с солидным возрастом артефакта. Беньямин описывает как обладающие аурой совершенно конкретные произведения искусства – религиозные и старые (средневековые), причем говорит не обо всех видах искусства, а более всего о живописи, меньше об архитектуре, скульптуре, хоровом пении и театральном действии. Он упоминает Мону Лизу и ее старые копии (XVII-XIX вв.); античную статую Венеры; образ мадонны с младенцем; собор на площади и исполнение хорового произведения; «Сикстинскую мадонну»; веймарскую театральную премьеру «Фауста», полагая, что «уникальная ценность “подлинного” произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение». (Ibid., 26) Несколько особняком в его рассуждениях стоит архитектура как отдельный вид искусства, еще до возникновения технической воспроизводимости обладавший способностью «предложить предмет одновременного коллективного восприятия, как это <...> в наше время происходит с кино». (Ibid., 50) В концепции ауры речь идет не о «произведении искусства» вообще, а о том, что аурой и способностью ее утратить обладали и обладают произведения определенных видов искусства (живопись, по преимуществу), определенного возраста (старинные) и определенной направленности (религиозные, бывшие когда-то предметами культа, как статуя Венеры). Живописные произведения более поздних периодов, и тем более современного Беньямину искусства, аурой как будто бы не обладают, притом, что обладающим аурой

произведениям он противопоставляет фотографию и кино, а не современные ему скульптуру и живопись. Это противопоставление выглядит как смутное предчувствие концепции автографических и аллографических видов искусства Н. Гудмана. (Goodman, 1976) Автографические – это те, материальный оригинал которых создается в конкретный временной момент, то есть их появление теснейшим образом связано с биографией автора (визуальные искусства – живопись, скульптура, гравюра, литография); аллографические существуют во множестве экземпляров, каждый из которых является оригиналом (литература, музыка, театр, фотография, кино), а их оригинал не так сильно привязан к материальному носителю. Архитектура, по мнению Гудмана, занимает промежуточное положение (Ibid., 221) – и Беньямин эту промежуточность почувствовал и указал на нее, хотя руководствовался явно другими соображениями.

Что же касается фотографии, о которой речь шла выше и которую сам Беньямин рассматривал как средство бесконечного копирования уже существующих произведений искусства, то она, судя по современным арт-рыночным представлениям о том, как именно ее продавать и покупать, превратившись в товар и охраняемый объект авторского права, можно сказать, утратила (или сделала попытку утратить) собственную аллографичность и ведет себя как автографический вид искусства (хотя и множественный, конечно), но это предмет отдельного исследования.

Нельзя также не заметить указания на роль материального носителя произведений искусства, проскользнувшего в эпиграфе из П. Валери:

«Во всех искусствах есть физическая часть, которую уже нельзя больше рассматривать и которой нельзя больше пользоваться так, как раньше; она больше не может находиться вне влияния современной теоретической и практической деятельности». (Benjamin, 1996, 15)

Речь идет о материальном носителе произведения искусства и о том, в какой мере его в состоянии транслировать медиум (при всей неопределенности термина «медиум»

в современной теории искусства – под ним понимают как виды искусства, так и жанры, а могут понимать также и материал). (Esaak, 2025) И это притом, что именно медиум транслирует публике как то, что именно хотел сказать конкретный автор, так и то, о чем говорит весь вид искусства в целом: например, к концу XIX в. живопись, в точном воспроизведении реальности потесненная новым медиумом – фотографией, уходит на другой путь, на котором собственные законы живописи (возможность передачи объема на плоскости) становятся более важными, чем особенности человеческого зрения. Беньямину недостаточно, что репродукция дает реципиенту представление о художественном образе (обладает экспозиционной ценностью); для него важно, что технически изготовленная репродукция не сохраняет в себе ничего от главной ценности оригинала – его «единичности». Это можно было бы описать как утрату «автографичности» автографическим произведением искусства (но время еще не пришло), а ее заслугу – в доведении до сведения публики представления о копируемом произведении искусства, которого иногда иначе не получить, что не идет ни в какое сравнение с традиционными ценностями бытия «здесь и сейчас».

Но подлинная роль копии в культуре – скорее созидаящая и поддерживающая оригинал, чем разрушающая. Т. Кулка заметил, что даже искусствоведы сегодня, принимая экспертные решения, редко имеют под рукой все необходимые оригиналы, и делают свои выводы по копиям (Kulka, 2005, 68), что дает повод поразмыслить о плодотворной роли копии в человеческой культуре вообще, возвращаясь к временам марксистско-ленинской эстетики и теории культуры, имевших свои представления и о том, зачем нужна копия, и о роли технического копирования в деле эстетического освоения действительности. В качестве доказательства того, что если не знать об утрате ауры, то она и не будет иметь никакого значения, процитирую Е. В. Дукова: городские квартиры «стали средоточием значительных ценностей мировой культуры, здесь собраны лучшие образцы художественной литературы, альбомы, грампластинки, слайды, чеканка, видеозаписи» и, как итог, – в квартирах «традиционно публичные формы

культуры» превратились в «интимно-личностные», в каком-то смысле они уравнились с книгой. (Dukov, 1988, 18) Кроме художественной литературы и чеканки, это в высшей степени показательный ряд технически воспроизведенных произведений искусства – и даже никаких сомнений нет по поводу того, что произошло с картинами, помещенными в альбомы. А ведь тут должно быть что-то вроде рассуждения, что «даже в самой уникальной репродукции отсутствует один момент: *здесь и сейчас* произведения искусства, то есть его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится». (Benjamin, 1996, 19) «Наши квартиры стали средоточием ценностей мировой культуры», – писал Дуков, хотя практически все вышеперечисленные ценности находились в советских квартирах исключительно в виде копий. Нельзя не обратить внимание на его трактовку этого общения с копиями и доступность художественных произведений в виде копий: благодаря превращению «традиционных публичных форм культуры» в «интимно-личностные», общение с ними стало таким же интимным и личным, как общение с книгой. По-хорошему, это наш ответ на критику фотографии собора – при помощи фотографии произведение искусства делает шаг навстречу публике; «собор покидает площадь <...> чтобы попасть в кабинет ценителя искусства». Репродукция не затрагивает качеств произведения искусства, но обесценивает его, по словам Бенямина (Ibid., 21), но зато она делает архитектурное сооружение предметом не одновременного массового восприятия, а «интимно-личностного», по крайней мере, в конкретной ситуации просмотра художественных альбомов.

Уже после Второй мировой войны М. Фридлендер, в свою очередь, рассуждая о роли фотографической репродукции, но, возможно, и не зная о статье Бенямина, написал: «Представьте себе, что испытывал любитель искусств, который попадал в Кастельфранко и видел алтарь, выполненный Джорджоне, в те времена, когда фотографии не существовало, – ведь для него эта встреча с великим творением могла быть и последней. Можно вообразить, какое возбуждение испытывал он при этом и как это усиливало его способность к восприятию». (Friedlander, 2001, 144) Нам уже трудно представить себя в такой ситуации, но еще XIX в. знал ее хорошо:

«...большинство экспонатов теперь доступны широкой публике в форме репродукций. Но в 1820-е гг. необходимо было личное посещение, и лишь те, кто имел возможность путешествовать, могли испытать воздействие произведения искусства и даже просто узнать о его существовании». (Hudson, 2001, 16)

Мне уже приходилось писать об этом подробно, поэтому сейчас перескажу коротко: XIX в. не видел проблемы в копировании. Литографические и фотографические копии благополучно выполняли свою благородную роль «напоминателей» о произведении искусства, если человек, не имея перед глазами оригинала (или не надеясь его снова увидеть), хотел освежить воспоминания об эстетических переживаниях, как герой Г. Успенского Тяпушкин, или просто очень сильно что-то любил и хотел всегда иметь перед глазами этот образ (Ф. М. Достоевский и «Сикстинская мадонна»). И это не считая множества других случаев, так или иначе связанных с возможностью или невозможностью скопировать то или иное произведение. (Sholomova, 2017, 213-214; 242-243)

При этом претензии можно предъявить практически любому материальному носителю копии. Что может быть традиционнее (а в образовательных целях – и желательнее) гипсового слепка со скульптуры, но ведь и у слепков были свои недоброжелатели: «мало кто считал, что слепок может быть равен оригиналу, хотя, разумеется, слепок был лучше, чем ничего. Об этом великолепно написал Вааген, увидев в 1837 г. в Британском музее детали фриза Парфенона (“мраморы Элгина”): «Я никогда, возможно, не чувствовал такой огромной разницы между гипсовым слепком и мраморной скульптурой, как при осмотре этих барельефов Элгина. Пентелийский мрамор, из которого они изваяны, отличается теплым желтоватым оттенком и очень мелкой, но все же отчетливой зернистостью, придающей скульптурам необычайную живость и своеобразное единство. Например, камень, из которого высечена знаменитая лошадиная голова, производит полное впечатление кости, его резкая, плоская обработка служит источником очарования, о котором слепок не дает ни малейшего понятия”». (Hudson, 2001, 16)

Советская эстетика (а с 1970-х гг. еще и культурология), похоже, была абсолютно права, когда считала технический прогресс и техническую воспроизводимость произведений искусства не просто нормой, а исключительным социальным благом, возникшим по историческим и политическим причинам: при капитализме победы техники как бы куплены ценой моральной деградации, в то время как при «справедливом» устройстве общества достижения научно-технической революции служат неизбывным источником оптимизма и являются фактором революционно-эстетического преобразования действительности на пути к коммунизму. При социализме, вследствие развития научно-технического прогресса, возросла роль материальной основы духовной культуры, в связи с чем появилось много новых форм материализации духовных ценностей (магнитофонные, видеозаписи и т. д.), что расширило возможности искусства в отображении реальности и возможности передачи и тиражирования художественной продукции и художественных ценностей. (Orlov, 1976, 42-44)

Эти новые возможности влекли за собой исключительные последствия: уже упомянутое превращение городских квартир в «средоточие ценностей мировой культуры» – без всяких поправок на утрату ауры (это при социализме). Беньямин, разумеется, писал в совершенно другой исторической и политической обстановке. Когда его первый переводчик С. Ромашко сделал замечание, что марксистский тезис «можно вполне опустить без каких бы то ни было потерь для основного содержания, как например, предисловие и заключение в эссе “Произведение искусства...”». (Romashko, 1996, 11) На самом деле этого категорически делать не надо, потому что без марксистского тезиса совершенно непонятным становится пафос статьи.

Выводы

Кажется, перед нами тот случай, когда автор написал одно, а читатели прочитали совершенно другое, и эта читательская интерпретация зажила в нашей отечественной культуре своей жизнью – надо надеяться, что достаточно плодотворной.

Вопрос технического репродуцирования произведений искусства никуда не делся, но, вероятно, следует признать, что

его последствия (даже утрата ауры) не так болезненны, как предполагает традиционная интерпретация текста Бенъямна, тем более с учетом национальной традиции положительного отношения к возможностям технического копирования произведений искусства. Кино являлось для нас «важнейшим», но все остальные виды так же хорошо и практически полноценно транслировались на неограниченное количество пользователей. К тому же, в советской социологии искусства существовала концепция художественного потребления, в соответствии с которой было возможно «присвоение людьми произведений искусства как продуктов художественного производства», которое «включает в себя и духовное овладение этими продуктами, т. е. их эстетическое восприятие, но может ограничиться лишь их материальным, экономическим овладением». (Sokhor, 1980, 41) Такая постановка вопроса показывает, что вопрос о материальном носителе произведения искусства и его месте в пространстве важен в меньшей степени, чем художественный образ или духовный смысл, поэтому и вопрос о технической воспроизводимости не воспринимается столь болезненно. Общение с репродукцией действительно не вызывает у нас священного трепета по отношению к репродукции, но оригинал сохранил свое уникальное единственное место в пространстве и в культуре; он по-прежнему кажется нам бесконечно далеким, даже если иногда волею судеб мы получаем возможность физически приблизиться к нему (доехать до Парижа, пойти в Лувр и посмотреть на Джоконду). Кино так же выполнило свою миссию в организации масс; потом эта функция отошла к телевидению, а теперь и вовсе к социальным сетям, которым не надо быть видом искусства, чтобы успешно выполнять мобилизующую функцию.

REFERENCES

- Benjamin, W. (2019). "The Idiot" by Dostoevsky. In *Nine Works* (pp. 25-34). (S. Romashko, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Ripol-Klassik Publ. (In Russian)
- Benjamin, W. (1996). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: Selected Essays*. (S. Romashko, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Medium Publ. (In Russian)

- Dmitriev, N. (2025). *Photography as a Circulation Art – Issues of Authenticity and Limits. Open Lecture by the Co-founder of PENNLAB Gallery* [Video]. Retrieved May 21, 2025, from https://vk.com/af1703?z=video-213263633_456239235%2F3556805be1ca219854%2Fpl_wall_-213263633. (In Russian)
- Dukov, E. V. (1988). *Cultural Processes in the USSR (Cultural Consequences of Urbanization: 60-80 Years)*. Moscow: Gosudarstvennaya biblioteka SSSR imeni V. I. Lenina Publ. (In Russian)
- Esaak, S. (2025, May 5). What is the Definition of 'Medium' in Art? *ThoughtCo*. Retrieved 21 May, 2025, from <https://www.thoughtco.com/medium-definition-in-art-182447>.
- Friedlander, M. (2001). *About Art and Nobility*. (M. Yu. Koreneva, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Andrey Naslednikov Publ. (In Russian)
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. (2nd ed.). Indianapolis: Hackett Publishing.
- Hudson, K. (2001). *Influential Museums*. (L. Motyleva, Trans.). Rus. Ed. Novosibirsk: Sibirskij Hronograf Publ. (In Russian)
- Kulka, T. (2005). Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics. *Journal of Aesthetic Education*, 39 (3), 58-70.
- Orlov, V. N. (Ed.). (1976). *Marxist-Leninist Theory of Culture*. Leningrad: VPSHK Publ. (In Russian)
- Romashko, S. (1996). Between Moscow and Paris: Walter Benjamin in Search of a New Reality. In S. Romashko (Ed.). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: Selected Essays* (pp. 3-14). Rus. Ed. Moscow: Medium Publ. (In Russian)
- Sholomova, T. V. (2017). *Bourgeois Aesthetics and Russian Culture*. St. Petersburg: Asterion Publ. (In Russian)
- Sokhor, A. N. (1980). Perception and Assessment of Art by Society and Their Impact on Artistic Creativity. In V. V. Molchanov (Ed.), *Questions of the Sociology of Art* (pp. 41-58). Leningrad: LGITMIK Publ. (In Russian)
- Vasineva, P. A. (Ed.). (2015). *Aesthetics and Ethics: Glossary*. St. Petersburg: Asterion Publ. (In Russian)

**ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА:
ЕДИНСТВО МНОГОМЕРНОГО ПРОСТРАНСТВА
ЧУВСТВЕННОГО И СВЕРХЧУВСТВЕННОГО
В ОРНАМЕНТАЛИСТСКОЙ ЭСТЕТИКЕ
В. Я. БЕРЕСНЕВОЙ**

АЛЕКСАНДР ТОЛМАЧЁВ

Александр Васильевич Толмачёв – доктор юридических наук, магистр религиоведения, советник декана философско-богословского факультета Российского православного университета Св. Иоанна Богослова, Москва, Россия.

E-mail: 9409574@mail.ru

Орнаменталистские представления о пространстве и времени, соединяющие художественный, духовный, интеллектуальный, интуитивный методы познания для описания многомерной эстетической реальности искусства, помогают исследователям выработать такой новый язык для последующих эстетических открытий, как язык современной орнаменталистской видеопэзии. Философия искусства В. Я. Бересневой и прикладная орнаменталистская эстетика позволяют воздействовать на актуальные проблемы сохранения и развития цветовых реальностей и цветовых иллюзий в эстетическом пространстве современного человека, помогая глубже прочувствовать связь с божественным и осознать собственную личность в единстве с Богом. Цвет в философии искусства В. Я. Бересневой является, с одной стороны, специальным средством гармонизации (цвет, тон, цветотон) в номенклатуре визуального языка

орнамента, а, с другой стороны, цвет тел-точек представляет субстратную качественную характеристику таких однородных материальных элементов, как пустота и отсутствие пустоты. Равенство и однородность компонентов обуславливают орнаменталистике варианты конечного, сферического измерения пространства цветом.

Ключевые слова: эстетика, религия, ценности, свобода, нравственность, совесть, личность.

**PHILOSOPHY OF ART:
UNITY OF MULTIDIMENSIONAL SPACE
OF THE SENSORY AND SUPERSENSORY
IN THE ORNAMENTALISTIC AESTHETICS
OF V. Y. BERESNEVA.**

Tolmachev A. Vasilievich – Doctor of Law, Master of Religious Studies, Advisor to the Dean of the Philosophical and Theological Faculty of the Russian Orthodox University of St. John the Theologian, Moscow, Russia.

E-mail: 9409574@mail.ru

Ornamentalist ideas about space and time, combining artistic, spiritual, intellectual, intuitive methods of cognition to describe the multidimensional aesthetic reality of art, help researchers to develop such a new language for subsequent aesthetic discoveries as the language of modern ornamentalist visual poetry. The philosophy of art by V. Ya. Beresneva and applied ornamentalist aesthetics allow us to influence the current problems of preserving and developing color realities and color illusions in the aesthetic space of a modern person, helping to more deeply feel the connection with the divine and to realize one's own personality in unity with God. Color in the philosophy of art by V. Ya. Beresneva is, on the one hand, a special means of harmonization (color, tone, color tone) in the nomenclature of the visual language of ornament, and, on the other hand, the color of point-bodies represents a substrate qualitative characteristic of such homogeneous material elements as emptiness and the absence of emptiness. The equality and homogeneity of the components determine the ornamentalism of the variants of the finite, spherical measurement of space by color.

Keywords: aesthetics, religion, values, freedom, morality, conscience, personality.

В философии искусства Вероники Яковлевны Бересневой орнаменталистика становится уникальным внесловесным языком познания современного сложного многомерного мира. Орнаментальное искусство разрабатывает самые разнообразные структуры. Например, точечный орнамент может представлять двумерное векторное пространство, базис которого составляют два произвольных неколлинеарных вектора и проективное пространство. Орнаментальное искусство воспроизводит и некоторые случаи неевклидова пространства – эллиптическую геометрию Римана и гиперболическую геометрию Лобачевского. Особой ветвью орнаментального творчества является построение динамически напряженных четырехмерных пространств, включающих в конструкцию физическую реализацию времени. Приём изображения течения времени можно найти в большом количестве в спектральных орнаментах.

В. Я. Береснева писала о соединении в орнаменте разных систем мышления:

Смыкание в орнаменте двух систем мышления, сходство математического и художественного образов практически позволяют более полно исследовать эти системы и, что самое важное, натуралистически обогатить одну из них (нехудожественную) за счет привнесения в нее наглядности, чувственной осязаемости и простоты образов орнаменталистики. Вопрос этот, однако, совершенно не разработан, поскольку соотнесение операций векторной алгебры и пластических преобразований орнамента требуют сопряженной работы художника и математика. (Beresneva, 1977, 60)

В. Я. Береснева указывала на слияние в орнаменте самых разных информационных языковых систем для описания многомерной реальности:

Возможность слияния в орнаменте нескольких языковых систем – числовой структуры, кристаллической структуры и структуры дискретного прямолинейного математического пространства, описываемого операциями алгебраической симметрии, – позволяет еще более раздвинуть понятие содержания простейшего художественного образа. Последний все более четко формируется в наглядный аналог, описывающий реальное состояние некоторой физической системы

собственными средствами. Попытка перевода простейшего художественного образа в понятийные абстракции, характеризующиеся научными (нехудожественными) системами мышления, преследует в сущности одну цель: раскрыть (вернее – показать) в доступной художнику форме интерпретационные возможности визуального языка. (Beresneva, 1977, 25)

Для орнаменталистики важными понятиями являются дискретное и непрерывное пространство, а также дискретное и непрерывное время. Их соотношение определяет эстетическое восприятие орнамента. У дискретного пространства и дискретного времени имеются свои единицы измерения – элементарные длины и временные интервалы, являющиеся как бы атомами пространства и времени. Метрическое описание дискретного пространства и дискретного времени, таким образом, однозначно предписывается их структурой. Совершенно иная картина наблюдается при измерении непрерывного пространства и непрерывного времени. Пространство и время, рассматриваемые как математически непрерывные многообразия, лишены внутренне присущей им метрики. Измерение непрерывного пространства предполагает обращение к внешнему телу.

Говоря о причинах объясняющих глубокий интерес ученых разных областей знания к художественному творчеству, к логическим и психологическим его истокам, прежде всего надо отметить, что исследование искусства открывает одну из возможностей приложения современных научных концепций к эвристике, которая является неотъемлемым качеством творческой логики, означает попытку теоретического осмысления фундаментальных законов эстетики. В. Я. Береснева считала, что «за многочисленными попытками понять, прочесть, осмыслить язык пластических образов нетрудно увидеть и далекие цели практических экспериментов – поиска путей и средств обогащения формальных языков». (Beresneva, 1977, 61)

В. Я. Береснева указывала, что

когда речь идет о специфическом мышлении орнаменталиста, имеется в виду совершенно определенный тип мышления, основанный на духовной предрасположенности индивида, называемой эйдетической (она наблюдается главным образом

у дикарей, детей и подростков). Заключается такая предрасположенность в своеобразной способности вчувствования, вхождения в отображаемый мир предметов. Феноменологическим явлением в этой системе мышления оказывается эйдетическая редукция – способность к заключению, если можно так выразиться, в скобки мирового существования. Путем эйдетической редукции из поля зрения исключаются все относящиеся к предмету иллюзорные, внешние характеристики, а объектом внимания становится лишь сущность предмета. Удивительно здесь то, что образы, рожденные непосредственным видением мира, идентичны крайним абстракциям рационального мышления. (Beresneva, 1977, 63)

Существует еще одна особенность орнамента. Она заключается в сплетении двух систем мышления, когда самовыражение дикаря переплавляется в опосредованный, крайне отвлеченный (научный) взгляд на вещи. Тогда происходит смыкание интуиции и логики, переплетение эмоционального и интеллектуального механизмов психики. Сопряжение в орнаменте двух взаимоисключающих систем мышления, по словам В. Я. Бересневой, свидетельствует о том, что

мы сталкиваемся с нечистым, конгломеративным искусством; действительно, математическая основа орнамента легко отделяется, чего не удастся обнаружить ни в одном другом искусстве. (Beresneva, 1977, 28)

Полагая искусство как синтез психики (духа и души) и интеллекта человека, В. Я. Береснева говорила о ёмкости орнаментального языка, об удивительной способности простейшего геометрического орнамента преобразовываться в понятийные абстракции, принадлежащие разным языковым системам. Она отмечала, что

будучи синтетическим продуктом по своей природе, а именно продуктом психики и интеллекта, искусство оказывается единственным продуктом человеческой деятельности, в котором человек воспроизводит свою собственную структуру – ни в технических, ни в научных объектах подобного слияния противоположностей мы не увидим. (Beresneva, 1977, 66)

Именно в изоморфизме самоорганизационных начал творчества самой природы и художественного творчества можно усмотреть еще одну причину столь пристального внимания к искусству.

В. Я. Береснева отмечала, что точечный геометрический орнамент

представляет образ пространства смешанного типа: континуальность его выражена растекшейся пустотой (пустота одновременно характеризует неподвижный континуум, статику пространства), а дискретность – разобщенными, чувственно воспринимаемыми материальными элементами. При этом многообразные состояния системы, являющейся по сути дела представлением художника о внешнем мире, могут выражаться следующими фундаментальными понятиями орнамента:

– симметрической комбинацией тел-точек, характеризующей геометрическую структуру пространства – правильное размещение, композицию изобразительных элементов (абсолютным признаком прямолинейного симметрического пространства является возможность выделения в нем ортогональных векторов обычного пространства, вдоль которых осуществляются движения-переносы точек);

– абстрактным, статическим временем, бесконечная длительность которого выражена фактором существования материальных компонентов пространства;

– метроритмом, характеризующим шаг симметрии в пространстве и во времени. Симметрия здесь может быть выражена прерывным, как бы затухающим движением элементов или закономерной повторяемостью эквивалентных тел-точек;

– качественной различностью, дополнительностью компонентов (пустота и материальное тело-точка не являются компонентами взаимнообратимыми);

– однородностью материальных элементов (пустота не имеет признака качественной определенности). Цвет тел-точек представляет их субстратную качественную характеристику;

– равенством тел-точек. Указанное равенство проверяется операцией диффузного отражения одной точки в другой; происходящее здесь преобразование знака заряда характеризует необратимое, однонаправленное преобразование цвета (процедура преобразования цветности точек связана с перемещением одной из них вдоль измеряемого интервала). Именно равенство и однородность компонентов обуславливают в орнаменталистике варианты конечного, сферического измерения пространства цветом. (Beresneva, 1977, 61-62)

Главный вывод исследований искусства создания орнаментов в том, что орнаменталистские представления о многомерном пространстве и времени, соединяющие художественный, духовный, интеллектуальный, интуитивный методы познания для описания многомерной эстетической реальности искусства помогают исследователям выработать новый язык для последующих эстетических открытий, а также соединять чувственное и сверхчувственное в орнаменталистской эстетике. Философия искусства В. Я. Бересневой и прикладная орнаменталистская эстетика позволяют воздействовать на актуальные проблемы сохранения и развития пространственно-временных реальностей и иллюзий в эстетическом пространстве современного человека, помогая глубже прочувствовать связь с божественным и осознать собственную личность в единстве с Богом.

REFERENCES

- Beresneva, V. Ya., Romanova, N. V. (1977). *Questions of Fabric Ornamentation*. Rus. Ed. Moscow: Legkaya Industriya (In Russian)

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС КАК ИНСТРУМЕНТ ПРЕОДОЛЕНИЯ СМЫСЛОВОГО И КОММУНИКАТИВНОГО РАЗРЫВА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

ЕКАТЕРИНА БАРКОВА

Баркова Екатерина Валерьевна – Кандидат философских наук
Доцент кафедры социально-культурных технологий Санкт-Петербургский
Гуманитарный университет профсоюзов СПбГУП, г. Санкт-Петербург,
Россия

Email: barkova_katya@bk.ru

В данной статье исследуется коммуникативный потенциал эстетического вкуса в контексте осмысления феномена лакуны в современной культуре повседневности, различных ее проблем и подходов, которые прослеживаются на материале коммуникативной культуры средствами моды, дизайна, имиджа, коммуникативных и художественных практик. Анализ исторических аспектов эволюции функционирования эстетического вкуса в культуре повседневности выявляет его потенциал в междисциплинарных областях гуманитарных наук. Эстетический вкус включен в поле проблем проектной деятельности таких предметных областей, как социально-культурная деятельность, политические технологии, реклама, связи с общественностью, брендинг территорий и торговых марок, модная индустрия, промышленный дизайн, экология и др. Ставится вопрос о том, насколько вкус сохраняет или утрачивает свою силу как инструмент индивидуального выбора в эпоху информационных технологий и искусственного интеллекта. Осмысление актуальности эстетического вкуса в мире повседневного существования выявляет для современного исследователя новый контекст оснований формирования личного самоощущения и самоутверждения человека. Эстетический вкус рассматривается как важный

духовный механизм, который позволяет человеку выбирать то, что в конечном итоге наиболее полно соответствует его мироощущению. Следовательно, посредством развитого индивидуального эстетического вкуса возможно конструировать коммуникативную ситуацию как некое культурное пространство в непрерывном созидательном культурном процессе

Ключевые слова: эстетическая культура, эстетический вкус, насмотренность, эстетический интеллект, культура повседневности, лакуна, коммуникативная культура, эмоциональный интеллект, медиация.

AESTHETIC TASTE AS A TOOL FOR OVERCOMING SEMANTIC AND COMMUNICATIVE GAP IN MODERN EVERYDAY CULTURE

Barkova Ekaterina V. – Candidate of philosophy, Assistant professor of Department of Socio-cultural technologies, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia

Email: barkova_katya@bk.ru

This article explores the communicative potential of aesthetic taste in the context of understanding the phenomenon of lacunae in contemporary everyday culture, as well as various problems and approaches traced through communicative culture via fashion, design, image, communicative and artistic practices. The analysis of the historical aspects of the evolution of aesthetic taste in everyday culture reveals its potential in interdisciplinary fields of the humanities. Aesthetic taste is integrated into the scope of project-based activities in such fields as socio-cultural work, political technologies, advertising, public relations, territorial and brand marketing, the fashion industry, industrial design, ecology, and others. The article raises the question of whether taste retains or loses its power as a tool for individual choice in the era of information technology and artificial intelligence. Reflection on the relevance of aesthetic taste in the realm of everyday existence reveals a new context for contemporary researchers in understanding the foundations of personal self-perception and self-affirmation. Aesthetic taste is regarded as an important spiritual mechanism that enables individuals to choose what ultimately best corresponds to their worldview. Thus, through a developed individual aesthetic taste, it becomes possible to construct a communicative situation as a cultural space within a continuous, creative cultural process.

Keywords: Aesthetic culture, aesthetic taste, visual literacy, aesthetic intelligence, everyday culture, lacuna, communication culture, emotional intelligence, mediation.

В современной культуре прослеживается особое внимание к проблеме эстетизации и эстетического вкуса на разных уровнях повседневного бытия. В то же время осмысление ментальных изменений, которые произошли благодаря развитию информационных технологий, социальных сетей, способов коммуникации, новейших аналитических инструментов искусственного интеллекта, ставят вопрос о новых модусах функционирования эстетического вкуса в современной культуре как формы свободной самореализации личности.

Совсем недавно можно было с уверенностью говорить о том, что эстетический вкус выступает основанием гармоничного бытия человека в его жизненном мире, своего рода маркером и инструментом невербального общения в системе «свой-чужой». В настоящее время есть мнение, что человек может быть вообще свободен от вкуса, так как в случае необходимости у него всегда под рукой своего рода готовые информационные подсказки и виртуальные образцы. Наличие готовых виртуальных решений позволяет моделировать и подбирать разнообразные варианты дизайна предметной среды, собственного образа, манеры общения, стиля коммуникации, не вдумываясь в тонкости выбора и не останавливаясь надолго ни на одном из них. Несомненно, эстетический вкус продолжает присутствовать в современной системе эстетических ценностей самых разных слоев общества, но возникает множество вопросов относительно того, дает ли он своему носителю некую личную степень свободы в условиях современных культурных условностей и ограничений.

Мыслители эпохи Просвещения большие надежды возлагали на эстетический вкус, как показатель зрелости личности, полагая, что в результате правильного воспитания он окажет значимое влияние не только на эстетические, но и на нравственные аспекты человеческой личности. Философы ставили вопрос об общей норме вкуса как ресурсе, который позволит все общество изменить к лучшему. О вкусе говорили, как о медиаторе, способном примирить самые противоречивые свойства человеческой природы. Недаром в Англии XVII-XVIII вв. правила и образцы «хорошего вкуса» приравнивались к правилам разума, направляющим к идеалам разумного мироустройства». (Gombrich, 1998, 329) Классическая эстетика большое

внимание уделяла эстетическому вкусу как врожденной способности к свободному и утилитарно не предустановленному выбору, проявляющемся через индивидуальное внутреннее чувство удовольствия или неудовольствия по отношению к самым различным предметам и явлениям.

В настоящее время нельзя сказать, что интерес к эстетическому вкусу в структурах повседневности не актуален. Однако можно ли говорить о том, что он утрачивает свою силу как переживание эстетического опыта, поскольку сложности выбора теперь формулируются как задачи, которые в любой момент может решить искусственный интеллект. Кроме того, в контексте практического освоения эстетического в повседневной культуре появляются такие понятия как «эстетический интеллект», «насмотренность» и др.

Осмысление актуальности эстетического вкуса в мире повседневного существования выявляет для современного исследователя новый контекст оснований формирования личного самоощущения и самоутверждения человека. Культурное разнообразие уже не является источником возможностей свободного выбора, а скорее диктует необходимость приверженности к определенным критериям социальной и духовной ориентации.

Анализ исторических аспектов эволюции функционирования эстетического вкуса в культуре повседневности выявляет его потенциал в междисциплинарных областях гуманитарных наук. Эстетический вкус неизменно включен в поле проблем проектной деятельности таких предметных областей, как социально-культурная деятельность, политические технологии, реклама, связи с общественностью, брендинг территорий и торговых марок, модная индустрия, промышленный дизайн, экология и др.

С одной стороны, функционирование эстетического вкуса в структурах повседневности видится значимым в связи с необходимостью конструирования все новых ценностных стратегий, ориентиров, норм, моделей жизни. Вместе с тем, все более глубоким кажется разрыв между эстетическим вкусом, как эстетической категорией философской эстетики, и пониманием роли и места вкуса в современной культуре повседневности

в контексте тех информационных изменений, которые в ней произошли в последнее время.

Интерес к эстетическому вкусу, как категории философской эстетики, возникает и формируется в литературе XVII в. В произведениях мыслителей того времени эстетический вкус как специфический духовный механизм возникает и формируется в процессе взаимоотношений двух главных способностей человека – рассудка и чувственности. Сам термин «вкус» применяется по аналогии с физиологическим чувством человека, но в иносказательном значении. Постепенно он вбирает в себя обозначение «удовольствия», «наслаждения», «восхищения» по отношению к прекрасному в природе, в искусстве и осмысливается как признак совершенства личности, как ее качество, необходимое для полноценного духовного формирования индивида. Можно проследить степень актуализации проблемы вкуса, как эстетического и личностного выбора, и то, как каждая культурно-историческая эпоха обозначала различные подходы к осмыслению этой проблемы.

В классической эстетике И. Кантом выводится суждение о красоте, как способности к суждению морального человека, который обладает определенным нравственным и эстетическим опытом, судит о красоте, не опираясь на общие моральные или утилитарные принципы. Посредством суждений вкуса индивид проявляет свое собственное нравственное отношение к миру людей, природе, вещной среде, находя в них прекрасное. Эстетическое суждение возможно рассматривать в контексте единения природного и сверхчувственного миров. В этом контексте очень важны идеи классической эстетики о эстетическом воспитании личности.

В неклассической эстетике огромное внимание уделяется эстетическому опыту, не автономному от социальных, культурных, политических отношений и в то же время он может быть подвержен ангажированности эстетического. Стремление ввести массы людей в некий эстетический соблазн иногда переходит все грани в борьбе за их лояльность, парализует критическую рефлексю. Тем самым эстетизация определенных структур повседневности, например, политики, может

привести к непредсказуемым последствиям, вводить в эстетический транс, парализуя критическое мышление и волю.

Опираясь на силу нормы, эстетический вкус мог стать той критической рефлексией, которая оберегает личность от очарования соблазна эстетического. Однако развитие информационных технологий и социальных сетей усилило степень ангажированного целенаправленного воздействия средств массовой информации. Действуя согласно рыночным и политическим стратегиям, СМИ способны взламывать ментальное поле культуры, диктовать готовые «нормы вкуса», влиять на вкусовую панораму общества, создавать различные инварианты массовых культурных индустрий.

Культура второй половины XX века предопределила те изменения, которые существенно повлияли на расстановку вкусовых акцентов в современной культуре. Дихотомия высокой и массовой культуры раскрывает себя в противоречивых взаимодействиях между высоким искусством и миром повседневности. Стремление к событийности позволило прекрасному быть бесформенным и даже деструктивным, не зависеть от прежних эстетических канонов, и даже стать «необычным». (Есо, 2007, 470) В то же время такой манифест безобразного часто отражает потребность в серьезных переменах и в поиске новых принципов соотношения эстетического и утилитарного, индивидуального и социального, художественного и повседневного. И это, в свою очередь, приводит к глубоким трансформациям существовавших ранее позиций во взглядах на уже сложившиеся в обществе вкусы.

В настоящее время мы можем наблюдать результаты деконструкции традиционной системы эстетических ценностей в архитектуре, моде, дизайне предметной среды. Творческие личности продолжают экспериментировать с так называемыми посттрадиционными схемами восприятия. Многие из того, что ранее вызывало возмущение и критику как находящееся за пределами хорошего вкуса, сегодня стало нормой нашего эстетического восприятия. Современная культура ставит на событийность, вызывающую яркие эмоции, эстетическое удовольствие и расслабление. В то же время не стоит сбрасывать со счетов «денежный реализм», поскольку многие

критерии эстетического, его ценности заранее могут быть ангажированы. За привлекательной, на первый взгляд, для всех эстетической позицией, на самом деле кроются интересы прибыли и власти. Вкус также может быть задан стратегическими коммуникациями культурной политики, зависящими от политических и социальных факторов. Ж.-Ф. Лиотар писал, что общность вкуса представляет ценность в качестве некоего «горизонта универсальности». (Lyotard, 1997, 12), который могут задавать в том числе интеллектуалы и способная тонко чувствовать элита. Однако в настоящее время мы можем наблюдать еще более тотальную эстетизацию, выражающуюся в непрерывном визуальном мелькании символических форм, метафор, навязанных нам рекламой и средствами массовых коммуникаций. И все это затрудняет и обесценивает наше собственное оценочное суждение.

По мнению П. Бурдье, эстетический вкус всегда зависит от так называемой «эстетической диспозиции», которая соотносится с ролью и местом индивида в социальной иерархии, а «чистое» – незаинтересованное суждение вкуса, возможно лишь при условии полного абстрагирования от определенного культурного контекста, что практически невозможно.

На формирование эстетического вкуса огромное влияние оказывает образование и культурный капитал, которые позволяют индивиду делать свой рациональный и интуитивный выбор. П. Бурдье выявляет конфликт популярных и утонченных вкусов как результат взаимодействия и одновременно отказа от коммуникации с непосвященными, предупреждение против соблазна фамильярности, как в сфере высокого искусства, так и на уровне повседневности. Событийность, напротив, выстраивается на популяризации вкусов и предполагает всеобщность эстетического переживания, развлечений, массовое участие в представлениях и празднествах, различных способах репрезентации массовых вкусов для разных социальных слоев. В то же время даже минимальные различия в эстетических суждениях могут служить кодом и стать особой культивируемой способностью. (Kagarlitskaia, 2002, 67) В семантическом поле вкус включен в игру символической манифестации не только по отношению к тем,

кто восприимчив и оценивает, но и к тем, кто манифестирует систему символической коммуникации.

Событийность современной культуры компенсирует потребность в индивидуальном эстетическом переживании за счет потребления материальных и духовных продуктов массового производства. Такое положение дел конструирует модель потребления массовой культуры. Установка на событийность в культуре формирует субъекта, который характеризуется всеядностью. Поэтому важно понимать, что общий уровень вкусовых ориентаций и эстетических установок общества определяет не только «эстетические горизонты», но и в некотором смысле степень стабильности общества.

В предшествующие эпохи эстетические нормы в той или иной мере задавались философией и эстетикой, которые определяли каноны восприятия, формировали эстетический вкус референтных слоев общества. В современном мире существует множество коммуникационных систем, которые существуют параллельно, а их вкусовые ориентиры и эстетические идеалы могут вообще не пересекаться. И тогда не совсем понятно, что определяет ценностное отношение – демократия вкусов или равнодушное безразличие к существующим традиционным и более разнообразным современным культурным нормам.

Последствия мультикультурализма, неизбежные трансформации геополитического пространства не могли не отразиться на культурном пространстве, непредсказуемость и нестабильность которого приводит к усталости и неопределенности вкусовых канонів. На какое-то время их отсутствие может быть заменено какими-то готовыми, клишированными модулями эстетического переживания, которые порой принимают гипертрофированный или ироничный оттенок. В связи с этим современный эстетический вкус ориентирован на получение сиюминутного удовольствия подобно удовлетворению потребности в насыщении, когда количество предлагаемых блюд и их качество притупляет само ощущение вкусового разнообразия. По отношению к способности различать прекрасное появляется потребность в действиях, подобных тем, что позволяют очистить физиологические вкусовые рецепторы. Возможно поэтому в современных источниках, посвященных

эстетическому вкусу, мы находим, что вкус рассматривается по аналогии с гастрономическим вкусом и конституируется, как вкусовое наслаждение, которое, подобно вкусу гастрономическому, не всегда проявляется при первом контакте с продуктом, ему требуется повторный опыт и последующее повторное проживание полученных впечатлений. (Brown, 2022, 146) Вместе с тем автор исследования отмечает, что здесь еще важен контекст переживаемого опыта, поскольку эстетические вкусы, как и гастрономические, закреплены в культуре повседневности и отсылают нас к определенной культуре. (Brown, 2022, 152-155)

В этом отношении интересно прояснить понятие эстетического интеллекта, который призван помочь решить различные вопросы, связанные с выбором на уровне потребления, и направлен на получение удовольствия от разнообразных вещей предметной среды и обыденных практик, включая событийную сферу праздников и организации досуга. Он проявляет себя как осознанная рациональность, обоснованность и здравый смысл – своего рода универсальное средство организации жизненного повседневного пространства под знаком «хорошего вкуса». Эстетический интеллект, включаясь в коммуникативные потоки современной культуры, становится универсальным инструментом в таких сферах культурного бытия, как стиль, мода, быт, пространство реальной и виртуальной коммуникации.

По мнению Полин Браун, которая в течение 25 лет руководила североамериканским подразделением LVMH Moët Hennessy – Louis Vuitton, в современном бизнесе важную роль играет эстетическая составляющая. Автор анализирует историю возникновения известных брендов и показывает, как внимание к эстетизации на различных этапах конструирования бренда позволяет достичь большего успеха. Эстетический интеллект, по мнению Полин Браун, – это не врожденный дар, его можно и нужно тренировать. Автор в своей книге подробно рассказывает, как это делать по аналогии и на примерах формирования восприимчивости вкуса гастрономического. Эстетика рассматривается как нечто такое, что, по ее мнению, способно ловко использовать привычки большинства людей

к избыточному потреблению или созданию недолговечных модных тенденций, что оказывается важнейшим элементом создания стратегии бизнеса. (Brown, 2022, 11-12)

Автор предлагает читателю четыре основные идеи, которые лежат в основе эстетического интеллекта:

- эстетика имеет важнейшее значение для бизнеса и может иметь более широкое применение;

- эстетический интеллект можно развивать, в обычной повседневности используется лишь скромная его часть;

- эстетическая культура лидера в значительной степени определяет его деятельность и способна качественно менять стратегию не только отдельной организации, но и целой отрасли;

- эстетическая составляющая столь необходима, что без нее компании могут столкнуться с серьезными проблемами (Brown, 2022, 12).

Эстетический интеллект автор сравнивает с эстетической мускулатурой, которую необходимо периодически прокачивать, т. е. настраиваться на эстетическое – замечать и осознавать особенности, эстетические принципы, осознавать и выражать предпочтения; уметь правильно подавать и доносить информацию, что выражается в обосновании эстетических принципов бренда, продукта или услуги на уровне корпоративной культуры, когда все члены команды хорошо понимают суть и могут добиться точной ее реализации; на всех этапах важно сопровождение проекта кураторской работой специалистов: на этапе организации, интеграции, корректировки идей для достижения максимального результата. (Brown, 2022, 13)

Автор отмечает, что эстетика непосредственно связана с творчеством и эстетическим вкусом, которые невозможно подогнать под количественные параметры (Brown, 2022, 13), так как здесь важна эмоциональная вовлеченность, эмпатия и эмоциональная связь с потребителем, поскольку эстетический интеллект опирается на его собственные чувства и ощущения. Хороший вкус также можно и нужно формировать, а это происходит постепенно и проявляется через четыре основных его элемента – ясность, последовательность, творческий подход, уверенность. (Brown, 2022, 168)

Таким образом, в современной культуре системы маркетинговых коммуникаций способны целенаправленно задавать и продвигать ценности, смыслы и образцы потребительского поведения. Маркетинговое проектирование опирается на уже существующую семантическую структуру, выстраивает оптимальную комбинацию технологий, обоснованных уже существующей активностью и потребностями целевой аудитории. Возможно как предугадать, так и инициировать ее потребительское поведение в соответствии с заранее намеченной маркетинговой стратегией. Часто современная модель маркетинга направлена не на продвижение, опирающееся на качество позиционируемого продукта, а на «проработку» сознания потребителя – формирование его эстетического опыта и вкусовых предпочтений, т. е. конструирование «своего» потребителя. Возникает вопрос – насколько можно этому противостоять и какую роль здесь может играть эстетический вкус, поскольку направленность на определенное эстетическое удовольствие уже заранее предопределена и мифологизирована.

М. С. Каган в своих работах писал о важности развития культуры как непрерывного, интуитивного поиска оптимального пути из множества возможных. При этом эстетическое отношение к действительности становится ценностным не сразу, а в процессе человеческой активности, которая направляется эстетическим вкусом, определяемым соответствующим культурным контекстом. Эстетический вкус представляет собой сложный трехслойный механизм, включающий духовную потребность в общении и эстетическом переживании красоты, способность отличать подлинные ценности от мнимых и умение выявлять, а также оценивать прекрасное в природе, искусстве и окружающем нас мире. Вкус есть врожденное чувство, однако в процессе инкультурации и интериоризации эстетического и культурного опыта он способен развиваться и совершенствоваться, становясь более избирательным и точным.

По мнению М. С. Кагана, эстетический вкус является важным духовным механизмом, который позволяет человеку выбирать в конечном итоге себя, т. е. окружать себя тем, что наиболее полно соответствует его привычкам, традициям и идеалам – тем самым он выступает на уровне современной

культуры в некотором роде сверхчувством самосохранения и позволяет своему обладателю сохранять специфическую свободу и сдержанность относительно того, что входит в противоречие с культурными и ментальными аспектами самого общества. (Kagan, 1997, 187-188)

Эстетический вкус может иметь свои варианты в ценностно более стабильные и переходные периоды. В ситуации ценностно нестабильных периодов он более обращен к образцам «массового вкуса». В ценностно стабильные периоды культуры вкус стремится к высокой степени содержательной оригинальности и «утонченности», что делает его более заметным и значимым в системе координат «высокой культуры».

Таким образом, посредством эстетического вкуса можно конструировать коммуникативную ситуацию как некое культурное пространство в непрерывном созидательном культурном процессе.

REFERENCES

- Brown, P. (2022). *Aesthetic Intelligence: How to Boost It and Use It in Business and Life* (N. Bragina, Trans., 3rd ed.). Rus. Ed. Moskow: Mann, Ivanov, Ferber. (In Russian)
- Eco, U. (Ed.). (2007). *History of Beauty* (A. A. Sabashnikova, Trans.). Rus. Ed. Moskow: Slovo / SLOVO. (In Russian)
- Gombrich, E. (1998). *The Story of Art* (V. A. Kryuchkova & M. I. Mais-kaia, Trans.). Rus. Ed. Moskow: AST. (In Russian)
- Kagan, M. S. (1997). *Aesthetics as a Philosophical Science*. Rus. Ed. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russian)
- Kagarlitskaia, S. Ia. & Shapinskaia, E. N. (2002). *Pierre Bourdieu: Artistic Taste and Cultural Capital*. Polignozis, (pp. 3, 67-82) (In Russian)
- Lyotard, J.-F. (1997). *Intellectual Fashion* (O. Turkina, Trans.). *Kommentarii*, (pp. 11, 10-13). (In Russian)

ПРЕОДОЛЕНИЕ РАЗРЫВА МЕЖДУ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИЕЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКОЙ: ФИЛОСОФСКО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОДХОД ТЕАТРА МЫСЛИ «КРИИИК»

ТАМАРА СИНИЦЫНА

Тамара Андреевна Сеницына – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия.

E-mail: famari.more@gmail.com

Статья посвящена исследованию взаимосвязи теоретической эстетики и художественной практики на примере экспериментального проекта «Театр мысли “Крииик”», действующего на философском факультете МГУ имени М. В. Ломоносова. В истории эстетики выявляется устойчивый разрыв между теоретическими моделями и художественной практикой, что формирует методологические и смысловые лакуны. Значительной важностью отличается задача сопряжения абстрактной эстетической теории с телесным, эмпирическим, перформативным опытом искусства. Автор рассматривает сомаэстетику Ричарда Шустермана как современное направление, способное обеспечить рефлексивную и эмпирически подкреплённую основу для актёрской деятельности. Особое внимание уделяется трём измерениям сомаэстетики – аналитическому, прагматическому и практическому. В статье анализируются традиции отечественного театра, включая системы К. С. Станиславского, М. А. Чехова и А. А. Васильева, демонстрируя, как театральные методики способствуют целостному восприятию человека, объединяя тело и сознание. Проект Театр мысли «Крииик» представлен как исследовательская лаборатория,

где театр становится инструментом философского поиска, а философия – основой для художественного выражения. Автор приходит к выводу, что синтез философии и театра позволяет преодолеть разрыв между теорией и практикой, открывая новые возможности для эстетического исследования и творческого самовыражения.

Ключевые слова: сомаэстетика, театральная практика, философская антропология, Ричард Шустерман, К. С. Станиславский, Театр мысли “Крииик”

BRIDGING THE GAP BETWEEN AESTHETIC THEORY AND ARTISTIC PRACTICE: THE PHILOSOPHICAL-THEATRICAL APPROACH OF THE THEATRE OF THOUGHT «KRIIIK»

Tamara A. Sinitsyna – PhD in Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.

E-mail: famari.more@gmail.com

This article explores the interplay between theoretical aesthetics and artistic practice through the case study of the experimental project Theatre of Thought “Kriiik” at the Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University. The study identifies a persistent methodological and semantic gap in the history of aesthetics between theoretical frameworks and artistic practice, emphasizing the critical need to bridge abstract aesthetic theory with embodied, empirical, and performative experiences of art. Richard Shusterman’s somaesthetics – a contemporary field integrating analytical, pragmatic, and practical dimensions – is proposed as a reflexive and empirically grounded foundation for actor training. The article examines how Shusterman’s framework aligns with traditions of Russian theater, including the systems of Konstantin Stanislavsky, Michael Chekhov, and Anatoly Vasilyev, which emphasize the holistic integration of body and consciousness in artistic creation. The Theatre of Thought “Kriiik” is presented as a research laboratory where theater serves as a tool for philosophical inquiry, while philosophy informs artistic expression. By combining somatic awareness, spatial experimentation, and improvisation, the project transcends verbal discourse to explore corporeality, rhythm, and imagination. The author concludes that synthesizing philosophy and theater not only overcomes the historical divide between theory and practice but also opens new avenues for aesthetic research and creative self-expression. This interdisciplinary approach provides methodological foundations for dialogue

between philosophy and art, cognition and embodiment, and theory and action. The article will be valuable to researchers in aesthetics, theater studies, and the philosophy of culture.

Keywords: somaesthetics, theatrical practice, philosophical anthropology, Richard Shusterman, Konstantin Stanislavsky, Theatre of Thought “Kriiik”

Введение

В данной статье рассматривается один из возможных путей сближения теоретической эстетики и художественной практики – на примере студенческого проекта Театр мысли «Крииик», существующего на философском факультете МГУ, руководителем которого я являюсь. Особое внимание при этом уделено сомаэстетике Ричарда Шустермана как современному направлению, способному обеспечить рефлексивную и в то же время эмпирически подкрепленную основу для актерской деятельности.

История эстетической мысли демонстрирует устойчивую дихотомию: теоретические конструкции – с одной стороны, и художественная практика – с другой. Во многом до XX в. эстетика существовала как метарефлексия, оторванная от самой телесной, чувственной, перформативной природы искусства. Попытки преодолеть этот разрыв предпринимались уже в XIX в. – например, в работах немецкого психолога Густава Теодора Фехнера, положившего начало экспериментальному изучению эстетических предпочтений. Он сознательно противопоставлял свою методологию спекулятивной традиции философской эстетики, представленной, в частности, в работах Канта и Гегеля. В противовес их умозрительным конструкциям он призывал исследовать категории прекрасного с помощью строгих эмпирических методов – системных экспериментов и количественного анализа данных. Фехнер предложил принципиально новый метод эстетического исследования, обозначив его как подход «снизу вверх». В противоположность традиционной метафизической эстетике, которая двигалась «от общего к частному» (или «сверху вниз»), Фехнер настаивал на необходимости двигаться «от частного к общему». При этом его концепция «эстетики снизу» отнюдь не сводилась к простому обобщению индивидуальных эстетических

переживаний. Учёный подчёркивал, что подлинно научный подход требует системного экспериментального изучения и сравнительного анализа эстетического опыта множества людей. Таким образом, Фехнер заложил основы эмпирического направления в эстетике, превратив ее из умозрительной дисциплины в область, опирающуюся на объективные данные. Однако идеи Фехнера, хоть и важные для становления эмпирической эстетики, в культурной ситуации XIX в. не получили значительного философского отклика и остались на периферии эстетической мысли. В результате образовалась методологическая лакуна, а вместе с ней и – антропологическая: человек как телесное, переживающее, действующее существо оказался выведен за скобки эстетического анализа. Это ведёт к игнорированию ситуативных, телесных, эмпирических аспектов как восприятия, так и художественного действия.

Проект сомаэстетики Р. Шустермана

На этом фоне особую значимость приобретает философия американского мыслителя Ричарда Шустермана, одного из ведущих представителей прагматической эстетики и автора концепции сомаэстетики. Термин был введён Шустерманом в статье «Сомаэстетика: дисциплинарные предложения» (1999) и подробно развит в ряде ключевых трудов.

Новому направлению Шустерман даёт следующее определение: «Предварительно сомаэстетику можно определить как важное, многообещающее исследование опыта и рассмотрения тела как локуса чувственно-эстетической оценки (aisthesis) и творческого само-моделирования. Безусловно, она также посвящена исследованию тех вопросов познания, различных дискурсов, практик и дисциплин, изучающих тело, которые структурируют подобный соматический угол анализа или помогают сформировать его». (Shusterman, 2012, 385)

В эстетику должен быть включен и телесный опыт, ведь только тогда, по мнению Шустермана, линия эстетики, развиваемая Баумгартеном, будет реализована в полной мере: «Но хотя все это и чрезвычайно увлекательно, все же моя прямая цель заключается в реконструкции, а не в историческом изыскании. Я хочу: 1) воскресить баумгартенову идею

эстетики как улучшающую жизнь когнитивную дисциплину, простирающуюся далеко за пределы вопросов изучения прекрасного и изящных искусств, и включающую в себя одновременно и теорию и практику; 2) положить конец отрицанию тела, которое Баумгартен гибельным образом ввел в эстетику (отрицание, усиленное мощной идеалистической традицией эстетики XIX в.); 3) предложить расширенную, центрированную на изучение тела область исследований, способная внести огромный вклад во множество разделов философского знания и тем самым успешно вернуть философию к своей изначальной роли искусства жизни». (Ibid., 385)

Сомаэстетика у Шустермана – это не просто «философия тела», а многослойная методология, объединяющая философский анализ, телесную практику и культурную рефлексию. Она включает три фундаментальных измерения: аналитическое, прагматическое, практическое.

Аналитическая сомаэстетика исследует природу телесного восприятия и его роль в познании и формировании реальности. Она охватывает как классические философские вопросы (онтология, эпистемология тела), так и социополитические аспекты, поднятые Фуко и Бурдьё: как власть формирует тело и как оно, в свою очередь, поддерживает эту власть через нормы здоровья, красоты, гендера и т. д. (Ibid., 391)

Следующее измерение – прагматическое: «...понимание телесных практик в контексте культурного и философского наследия. В противоположность аналитической сомаэстетике, чья логика (генеалогическая ли или онтологическая) дескриптивна, прагматическая сомаэстетика обладает четко нормативным, предписывающим характером – она предлагает специфические методы совершенствования тела и завораживает сравнительным анализом этих методов». (Ibid., 392)

Практическое измерение представляет разработку конкретных телесных дисциплин: «Я называю третье измерение сомаэстетики практической сомаэстетикой. В ее задачи не входит производство теорий или текстов, даже тех текстов, которые предлагают прагматические способы заботы о теле. Практическая сомаэстетика касается реальной практики такой заботы, реализуемой через разумную дисциплину тела,

направленную на соматическое самосовершенствование (в репрезентационной, эмпирической или перформативной модели). Она имеет отношение не к говорению о теле, а к деланию дела». (Ibid., 397)

Таким образом, мы можем обратить внимание на ключевой тезис Шустермана: тело должно быть признано не объектом, а субъектом эстетического опыта, источником осознанного действия, познания и художественного выражения. Данный тезис не только ликвидирует лауну между теорией и практикой в эстетической науке, но и в некоторой степени уравнивает, стирая незамеченные ранее грани, разделявшие их.

Целостность человека в отечественной театральной мысли

Философски ориентированная театральная практика имеет глубокие корни в отечественной традиции. Прежде всего, это, конечно, К. С. Станиславский, который ввёл в театральную педагогику идею жизни человеческого духа, внутреннего действия, и работы актёра над собой как над человеком. Его знаменитая «система» – это уже не просто техника, а целая антропологическая программа.

В методе Михаила Чехова еще больше подчеркивается значимость целостности душевного и физического, он разрабатывает идею психофизического жеста. Развивая идеи К. С. Станиславского, Чехов создал собственную методологию воспитания актёра, в которой центральное место занимают воображение (он отказался от использования личных переживаний как основы и цели актерского творчества и обратился к творческим возможностям воображения), жест, психофизическое состояние. Актёр, по М. Чехову, это «медиум», посредством которого образы из реальности художественной переносятся в реальный мир.

Таким образом, идея актёрской практики как формы философского опыта имеет в России серьёзную традицию – пусть и не всегда концептуализированную в философской эстетике. А. Ф. Лосев определял театр как искусство личности: «Театр есть искусство личности. Его художественная форма есть форма живущей, самоутверждающейся личности... Только театр

дает личность человека с его живой душой и телом, и потому личность и может быть актером; только он сам, со всей своей душой и телом, и может быть на театральных подмостках». (Losev, 1988, 106)

В современной философии театра выделяются два подхода: первый рассматривает театр как способ осмысления жизни через призму «театрального», по аналогии с метапонятием «эстетическое» Л. С. Выготского. (Vygotski, 1998, 480) Понятие «театральное» понимается здесь как особый способ отнестись к существующей действительности, увидеть окружающую жизнь как представление. К такому подходу можно отнести теории «театрализации жизни» Н. Евреинова и «человека играющего» Й. Хейзинги – сама жизнь здесь представляется как театр, пространство реализации игрового потенциала человека. Второй же, менее популярный, подход может быть представлен, например, такими отечественными философами, как М. Мамардашвили и Г. Шпет. Они не проецируют законы театра на жизненную реальность, а фокусируются на конкретной театральной практике, подходят к ней как к «частному случаю духостроительства», «напряженной зоне сознания». (Mamardashvili, 1990, 138-139) В. В. Гудкова отмечает, что Шпет в своей работе «Театр как искусство»: «...рассматривал театральное искусство как самостоятельную художественную практику, с одной стороны, споря с теми, кто ставил под сомнение принадлежность сцены к искусству (например, Н. Евреинов), с другой – отвергая концепцию символистов, идею синтеза искусства и жизни, тотальной эстетизации жизни». (Gudkova, 2017, 271) Действительно, Шпет осмысляет реальность сцены как принципиально отличную от жизненной, называет ее «фиктивной», т. е. действительностью «особых свойств и особого восприятия», отличной от действительности «нашего жизненно-практического опыта». (Ibid., 272) Основной составляющей этой отрешенной действительности Шпет называет творчество актера, что подтверждается его словами: «Художественная задача театра – не реализация личности актера, и не оживотворение литературного образа, а чувственное воплощение идеи в создаваемый творчеством актера характер». (Shpet, 2007, 40) Шпет называет актера одновременно и творцом, и материалом, из которого создается

художественный образ. По мнению философа, в процессе театральной игры человек, перевоплощаясь, получает доступ к собственному «я». Как он пишет, – «актер слышит и различает эхо, резонанс собственной души на изображаемое им» (Ibid., 40), постигает свою истинную сущность именно в условной сценической ситуации.

М. К. Мамардашвили отмечал родственность задач театра и задач философии. Театр, на его взгляд, так же, как и философия, осмысляет бытие, причем делает это практически, а не теоретически. В его работе «Как я понимаю философию» можно прочесть:

«Театр – это <...> своеобразное устройство для впадения в состояние сознания, которое невозможно получить посредством чтения текста. Казалось бы, пьеса известна, и ничего нового не происходит. Но в действительности театр вызывает своим динамическим действием, движением звуков, ситуаций и т. д. то, чего иначе достичь невозможно». (Mamardashvili, 1990, 138-139)

Как показывает Мамардашвили, подлинная суть театрального искусства заключается в его уникальной возможности – становиться средой живого становления философских смыслов через их сценическое воплощение и последующее зрительское восприятие. Именно в театре возможно

«приводя в движение себя, мгновениями обретать то, чего нельзя иметь. В данный миг, в сиюминутном истолковании людей, света, звука – впадать в истину. Чтобы в следующее мгновение завоёвывать ее снова». (Ibid., 138-139)

В подтверждение мысли о том, что играющий актер представляет собой особенную ипостась человеческого существования, можно привести рассуждения М. Н. Эпштейна (Epshtein, 2021, 9-33) о театральных принципах Е. Гротовского, в которых главной задачей является духовное раскрытие личности в игре. Гротовский называл свой театр «бедным», акцентируя незначительность технических элементов и концентрируясь на личности исполнителя, существующего в пустом пространстве и раскрывающего в нём свою сущность. Как отмечает

М. Эпштейн, в театре Гротовского актёр посредством изображаемого героя в рамках сценического действия обнажает собственное «я», воплощая своё человеческое существование на подмостках во всей целостности. Тем самым, «игра на сцене как бы преодолевает, изживает однозначность и односторонность обыденного существования, восстанавливает недоступную ему целостность». (Ibid., 25)

Именно второй подход мне кажется наиболее продуктивным для данной работы, поскольку сценическое существование человека действительно принципиально отличается от существования человека в реальной жизни. Театральная практика по-особому раскрывает человека, требует от него специфического способа существования, формирует особый антропологический образ человека в театральной игре, который я в своем диссертационном исследовании предлагала называть «человек театральный». (Sinitsyna, 2023) Именно поэтому актерская практика должна не только быть объектом пристального философского осмысления, но и «вписываться» в философский опыт, становиться его частью, дополняя теоретический анализ практическим, что и предлагает в своем проекте сомаэстетики Р. Шустерман.

Для того, чтобы показать всю широту практического и теоретического театрального материала для выбранной нами темы, мы продемонстрируем несколько примеров синтеза теоретического философского опыта и актерской практики в трёх театральных школах XX в., и пристально рассмотрим проблему целостного существования человека, единства тела и сознания в театральной теории и практике.

Проблема единства сознания и тела в актерской игре детально изучалась ведущими театральными реформаторами XX в., как западными – (Е. Гротовский, П. Брук), так и российскими – (К. Станиславский, В. Мейерхольд, М. Чехов, А. Васильев и др.). Их многочисленные практические поиски и теоретические изыскания демонстрируют возможность воплощения «сценической правды», что напрямую зависит от способности использовать сознание и тело как единый творческий механизм. Можно утверждать, что театральная практика изначально исходит из представления о целостной природе

человека, рассматривая его как систему взаимосвязанных каналов, позволяющих духовному содержанию материализоваться в физической форме, внутреннему – становиться внешним и наоборот. Нарушение этой взаимосвязи сделало бы сам феномен театра невозможным. Поэтому все театральные исследования и педагогические методики имплицитно основываются на признании неразрывной связи психики и физиологии. Ключевая задача театральных новаторов, фундамент их методик и конечная цель их экспериментов заключаются именно в достижении этой органичной целостности.

Рассмотрим этот тезис на конкретных примерах. Начать следует со знаменитой системы К. С. Станиславского, признанной во всем мире и послужившей базой для создания множества других систем. Станиславский понимал творчество актера как единый психофизический процесс, причем «не физическая» сторона процесса в значительной степени затрагивает и жизнь актера вне сцены. Поэтому основа его системы – это этика. Актер должен прежде всего работать над собой как над человеком. Именно Станиславский одним из первых начал утверждать, что актерское творчество – это не просто внешнее изображение, а сложная сопряженность внутренних и внешних инструментов актера, его тела и сознания. Он был первым в русской театральной традиции, кто поставил такую проблему. Знаменитое «не верю» Станиславского показало, что актерское искусство – не просто ремесло, а очень тонкий процесс, который может быть недостоверным даже при выполнении всех внешних условий (поза, голос, движение и т. д.). Взгляд на технику Станиславского как на школу переживания может быть сформулирован его словами: «Цель искусства переживания заключается в создании на сцене живой жизни человеческого духа и отражение этой жизни в художественной сценической форме». (Stanislavski, 1989, 65)

Станиславский выделяет двойственный характер действия, «слитный комплекс двух движений» – физического и психического: «Гармония физических и психических движений вам потому и нужна в спектакле, что сила воздействия на зрителя живет в умении раскрепостить в себе весь организм. Раскрепостить так, чтобы ничто в вашем теле не мешало отражать

внутреннюю жизнь роли точно и четко». (Stanislavski, 1952, 116) Из этого становится очевидно, что мастер отводил важнейшую служебную роль внешней технике в создании целостного актерского образа: «Мы можем при надобности через более легкую жизнь тела рефлекторно вызывать жизнь духа роли. Это ценный вклад в нашу психотехнику творчества». (Stanislavski, 1991, 271)

Возникновение на сцене «жизни человеческого духа» составляет основную задачу знаменитой «системы». Её реализация требует мобилизации всего психофизического организма исполнителя. Станиславский рассматривает актёрское творчество как целостный психосоматический процесс, где телесное и духовное, действие и переживание взаимопроникают в едином творческом акте. В этом процессе внешнее становится проводником внутреннего, а внутреннее неизбежно проявляется во внешних изменениях. Более подробно задачу актера он формулирует в первой части своей книги «Работа актера над собой»:

«Цель нашего искусства – не только создание “жизни человеческого духа” роли, но также и внешняя передача её в художественной форме. Поэтому актёр должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое». (Stanislavski, 1989, 65)

Станиславский отводит огромную роль бессознательным процессам в глубине личности актера. В этом, безусловно, заключается его нововведение, ведь ранее актерские школы стремились к тотальному контролю над процессами игры:

«Чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом. Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью, мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, – его внешнюю форму воплощения. На эту работу оказывает большое влияние подсознание. И в области воплощения

с подсознанием не сравнится самая искусная актёрская техника, хотя последняя самонадеянно и претендует на превосходство». (Ibid., 65)

Станиславский в своих трудах особо выделял значение совместной работы тела и сознания, причем инициатива в этой работе, по его мнению, принадлежала сознанию. Даже само определение его главного устремления, возникновение «жизни человеческого духа» явно показывает преобладание духовного начала над телесным. В системе Станиславского тело выступает прежде всего как орудие, посредством которого сознание проявляет себя и создает сценический образ. Физические движения должны быть правдивыми, а мерило этой правдивости задается сознательной сферой. Телесное выражение будто произрастает из сознания.

Метод Михаила Чехова строится на игровой двойственности: актер одновременно существует в реальном мире (осознавая сцену, партнеров, зрителей) и в воображаемом мире персонажа. Он подчеркивал, что актер может полностью отдаваться эмоциям роли, сохраняя при этом творческую объективность – например, замечая реакцию сестры в зале. Чехов избегал терминов «персонаж» или «характер», предпочитая слово «образ» – независимую сущность, существующую в духовной сфере. Актер не «становится» персонажем, а взаимодействует с ним через воображение, сохраняя дистанцию между собой и ролью. Ключевым элементом системы Чехова – психологический жест, архетипическое движение, выражающее внутреннее состояние. (Chekhov, 1986, 191) В отличие от бытовых жестов, он имеет обобщенный, символический характер (например, жест «отталкивания» или «раскрытия»). Эти жесты скрыты в языке. Хотя на сцене они могут быть невидимы, они организуют внутреннюю энергию актера, связывая физическое действие с глубинными архетипами. Таким образом, метод Михаила Чехова – это игра на грани реального и воображаемого, где телесная выразительность рождается из глубинных, почти мистических связей между движением и душевной жизнью.

Российского театрального режиссера, нашего современника Анатолия Александровича Васильева вполне можно назвать

представителем философского театра. Он понимает театральную практику как мыслительное действие, где основа – это внутренняя работа с пространством, временем, внутренним присутствием. Он вводит понятие «игрового театра», отличая его от театра психологического. В этом театре главным становится сама игровая суть, она не скрывается, а подчеркивается. Актер не пытается стать другим персонажем, а открыто играет «в другого», опираясь при этом на собственный личный опыт. Между личностью исполнителя и персонажем здесь есть дистанция, важна позиция актера по отношению к персонажу, она становится концептом и действие разворачивается в том, как этот концепт осмысливается самим актером и зрителями.

Для Васильева, театр – это «практическая философия», где мысль не декларируется, а проживается телесно. Его метод близок к феноменологии (Э. Гуссерль) и диалогизму (М. М. Бахтин): истина рождается в процессе, а не дается готовой. Васильев был учеником М. О. Кнебель, следовательно, ему была близка теория действенного анализа, развиваемая ученицей Станиславского. Но он постепенно переходил от психологического театра к театру игровому, следовательно, вектор его внимания так же смещался от перевоплощения к проживанию. Поэтому Васильева не устраивало принятое понимание действия. Он пишет, что действенный анализ пьесы Станиславским на практике был несправедливо сведен к поверхностному пониманию внешних действий человека. Васильев в своей практике и в теоретических работах вводит термин «театральное действие». (Bogdanova, 2007, 69) Этим термином он называет «нечто происходящее на сцене», напрямую не зависящее от действий актера, режиссера и т. д. Речь идет об особом «театральном действии», являющемся как бы надстройкой над обыденными действиями актеров, имеющем метафизическую, логически необъяснимую природу. «Оно почти неуловимо», – констатировал Васильев и назвал этот феномен «камуфлированным действием», протекающим не на поверхности, а на большой глубине. (Ibid., 69) Для Васильева именно наличие или отсутствие «театрального действия» становится критерием успеха или провала спектакля. Можно прийти на постановку, увидеть, как актеры выходят

и играют, и сделать вывод, что все же спектакль не «состоялся». Ведь сама по себе игра еще не означает «театрального действия», но если оно произошло, значит, случилось событие, обладающее онтологической ценностью.

Я заменяю васильевский термин «театральное действие» на собственный – «театральное действо». Во-первых, чтобы избежать тавтологии, во-вторых, чтобы подчеркнуть: этот феномен принципиально отличается от обычных театральных действий – взаимодействия актеров, перемещения по сцене и т. д. Если действие – это позитивный, феноменологически объяснимый процесс, то действо уходит в скрытые измерения, соприкасаясь с метафизическим, трансцендентным и мистериальным. Феномен театрального действа не поддается причинному объяснению. В терминологии Хайдеггера (Heidegger, 2005, 395), сценический образ всегда проявлен в мире предметно – это проявление мы можем наблюдать на примере любого спектакля. Но проявиться метафизически, сверхпредметно он может лишь в театральном действе.

Театральное действо создает особую реальность, обладающую собственными законами. Один из фундаментальных законов этой реальности – абсолютная гармония и нераздельность телесного и духовного начал. В этом пространстве отсутствует какая-либо дихотомия между физическим и психическим. Возьмем пример гениальной балерины – при наблюдении за ее танцем невозможно аналитически разделить технику движений и внутреннее состояние. Перед зрителем предстает целостный феномен бытия. Это органичное единство сознания и тела представляет собой качественно новое состояние человеческого существования, которое не поддается причинно-следственному анализу и демонстрирует ограниченность традиционных биосоциальных моделей в описании природы человека.

Как показано в данном исследовании, сомаэстетика Ричарда Шустермана предлагает методологическую интеграцию художественной практики в философский дискурс через три взаимосвязанных измерения: аналитическое (критика телесных репрезентаций), прагматическое (сравнительный анализ телесных дисциплин) и практическое (непосредственное воплощение через соматическое самосовершенствование).

Этот подход находит параллели в отечественных театральных традициях, где единство телесного и духовного является краеугольным камнем актёрского мастерства. Система К. С. Станиславского, делающая акцент на психофизическом синтезе («жизни человеческого духа в роли» через органичное соединение действия и переживания), метод М. А. Чехова, с его психологическим жестом, трансформирующим внутренние импульсы в архетипические движения, и новаторские поиски А. А. Васильева в области игрового театра, где сценическое действие обретает метафизическую глубину, – все эти школы исходят из антропологической целостности человека.

Следовательно, театральная практика имеет дело с целостной человеческой природой, что предполагает необходимость обращения философии к театральному опыту как методологическому ресурсу для эстетического и антропологического познания. Как практики, так и теоретики демонстрируют продуктивность междисциплинарного синтеза в исследовательской деятельности. Таким образом, философски осмысленная театральная практика предстает одним из наиболее перспективных методов философского исследования, позволяющих преодолеть традиционный разрыв между теоретическим и практическим аспектами в эстетике. Именно эту исследовательскую парадигму реализует в своей деятельности Театр мысли «Криик».

Театр мысли «Криик»

В рамках традиции российского театра, но с опорой на современные методологии, в 2023 г. в стенах философского факультета МГУ был создан экспериментальный проект Театр мысли «Криик», который сегодня продолжает активно развиваться. Руководителем проекта является автор данной научной статьи. Проект представляет собой научно-исследовательскую лабораторию, в которой соединяются театральная практика и философская рефлексия. В деятельности Театра мысли принимают активное участие преподаватели, аспиранты и студенты с разных кафедр философского факультета МГУ.

В работе проекта опора делается на принципы практической сомаэстетики: внимание к актерской практике как к способу порождения философского содержания. Целью проекта

является восполнение теоретических философско-эстетических и антропологических лакун средствами художественной практической работы. Театр становится здесь не способом «поставить пьесу», а способом пережить идею, пройти её телом и голосом. Спектакли ставятся по концептуальным авторским философским текстам и проблемам.

Идея проекта в синтезе театра и философии, где театр является инструментом решения философских задач и проблем, а философия не просто рефлексировать о театре, но и находит в нём своё место. Единая модель отношений между этими двумя областями в конечном варианте не утверждается, но пристально исследуется сама возможность встречи философской рефлексии и театральной практики. Сложное философское знание осваивается через совместные театральные практики, живет и волнует. Участники проекта нацелены на объединение теории и практики, интеллектуального и физического, и выступают за поиск новых форм выражения своих мыслей и раскрытие индивидуальности каждого человека.

В проекте существует два основных направления работы:

1. *Концептуальный тренинг*, в рамках которого для нас ценно «распаковать» сам процесс зарождения философской мысли или концепта. Через актерскую практику мы исследуем основания философской идеи. Важно проследить связь между философским концептом и актерской практикой, проверить как *разворачивается* философская мысль в реальной практической ситуации.

Для каждого философского концепта (например, «ритм», «телесность», «речь», «воображение» и др.) подбираются упражнения из тех театральных систем/актерских школ, которые помогают наиболее полно проживать на сцене конкретную философскую теорию. Пространство актерского тренинга представляется нам лабораторной площадкой, где философские концепты обретают свою «плоть», и мы имеем возможность проходить путь философской мысли «наоборот», отчасти реконструируя личный практический опыт философа, который вдохновил его на формулирование уникальных идей. Такой ракурс рассмотрения философских концептов позволяет сформировать у участников индивидуальный взгляд на устоявшиеся идеи и прийти к самостоятельности мыш-

ления. Мы не «подгоняем» концепты под игру, а игру под концепты, а стремимся к чистому эксперименту. Тренинг предполагает для зрителей возможность как активного участия, так и наблюдения за процессом. После тренинга мы организуем дискуссию для осмысления полученного опыта.

2. *Концептуальные спектакли*, которые ставятся по философским текстам и проблемам. В репертуаре Театра мысли «Крииик» сейчас 2 таких спектакля:

1. “Цвет неувядаемый”. Сценарий спектакля написан участниками проекта, студентами и аспирантами А. Ильиной, А. Никитиным и А. Горбуновым по мотивам творчества русского философа Н. Бердяева и ряда европейских философов на него повлиявших.

2. “Дилемма”. Сценарий спектакля написан для нас проф. А. А. Кротовым по мотивам философии и творчества французского философа Г. Марсея.

Чтобы сыграть эти спектакли, участникам было необходимо разобраться в философском мировоззрении каждого персонажа, чтобы потом хотя бы отчасти присвоить его себе. Поэтому процесс практических репетиций сочетался с серьезным и пристальным изучением философских концептов (чтение первоисточников, поиск интересной биографической информации, прослушивание лекций, просмотр фильмов и т. д.). В результате сочетания разных форматов рождается театральная лаборатория, которая собирает вокруг себя самых разных участников.

Опыт нашего Театра мысли показывает: философия нуждается в телесной среде, в которой она может развернуться не как система понятий, а как поток выразительности: жест, дыхание, пауза, взгляд. В этом смысле сомаэстетика и практика театра пересекаются в стремлении восстановить целостность эстетического опыта – как одновременно рефлексивного, чувственного и эмоционального. Сочетание идей Ричарда Шустермана с наследием отечественного театра даёт продуктивную методологию для нового подхода к эстетике – не только как к отвлечённой дисциплине, а как к исследованию живого, воплощённого мышления.

Проект «Театр мысли «Крииик»» – это попытка вернуть философии практическое измерение, а театральному искусству

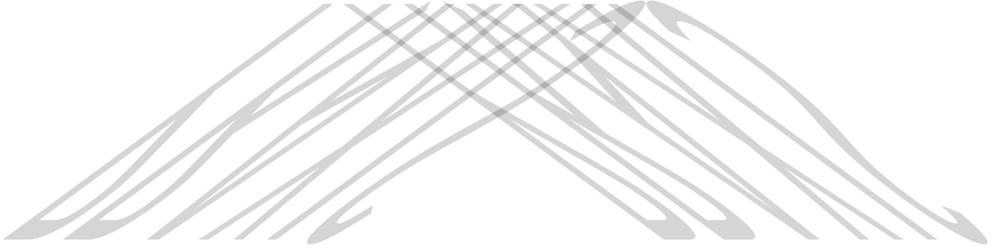
глубину философской ищущей мысли. В этом синтезе философия и театр больше не противоположны: они становятся двумя сторонами одного опыта – опыта человека, ищущего смысл через слово, движение и присутствие.

REFERENCES

- Bogdanova, P. B. (2007). *The Logic of Change. Anatoly Vasiliev: Between Past and Future*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Chekhov, M. A. (1995). *On the Actor's Technique. Literary Heritage: In 2 Volumes*. (Vol. 2). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Epstein, M. N. (2021). Play in Life and Art. *Comments. Theatre*, 34/35, 9-33. (In Russian)
- Gudkova, V. V. (2017). *Theatre as Art in Philosophical and Theatrical Reflection of GAHN. Art as Language – Languages of Art*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (2005). *The Origin of the Work of Art*. Rus. Ed. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)
- Losev, A. F. (1988). *Theater is the Art of Personality. From the History of Soviet Theater Studies. The 1920-s*. Moscow: GITIS im. A. V. Lunacharskogo Publ. (In Russian)
- Mamardashvili, M. K. (1990). *How I Understand Philosophy*. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Shpet, G. (2007). *Theater as Art. Philosophy and Psychology*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Rus. Ed. Moscow: Ideya-Press Publ. (In Russian)
- SinitSYna, T. A. (2023). *A Philosophical-Anthropological Study of the Mind-Body Connection in Theatrical Act*. Dissertation of the Candidate of PhD, Kursk State University. The National Electronic Library. (In Russian)
- Stanislavsky, K. S. (1952). *Conversations of K. S. Stanislavsky. In the Studio of the Bolshoi Theater in 1918-1922*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Stanislavsky, K. S. (1989). *An Actor's Work on Himself*. (Vol. 2). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Stanislavsky, K. S. (1991). *An Actor's Work on a Role* (Vol. 4). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Vygotsky, L. S. (1998). *The Psychology of Art*. Rostov-on-Don: Feniks Publ. (In Russian)



PRAXIS



Ф. Л. РАЙТ И ЕГО ЗАКАЗЧИКИ: НА ПРИМЕРЕ ДОМА БАРТОНА И ОРФЫ ВЭСТКОТТ В СПРИНГФИЛДЕ (ОГАЙО)

Михаил Тубли

Михаил Павлович Тубли – кандидат искусствоведения, независимый исследователь, Блэклик (Огайо), США.

E-mail: tubli.m@gmail.com

В статье на примере одной из построек Ф. Л. Райта, исследуется проблема «архитектор – заказчик», как необходимость соответствия личности и художественного кредо архитектора социальному профилю заказчика. Показаны связи Райта с английским движением «Искусства и ремёсла». Отмечаются особенности эстетики Райта в контексте американского Ар нуво. Раскрывается содержание понятия «Дом прерий», как части мифа американской культуры, введенного Райтом, как бренд, в архитектурный дискурс.

Ключевые слова: Ф. Л. Райт, Бартон и Орфа Вэсткотт, «Дом прерий», Спрингфилд (Огайо), Чарльз и Генри Грин, Чарльз Эшби, движение «Искусства и ремёсла».

F. L. WRIGHT AND HIS CLIENTS: BASED ON THE BARTON AND ORPHA WESTCOTT HOUSE IN SPRINGFIELD, OHIO

Michael Tubli – Ph.D., independent researcher, Blacklik (Ohio), USA.

E-mail: tubli.m@gmail.com

The article, using one of F. L. Wright's buildings as an example, examines the «architect-customer» problem as the need for the architect's personality and artistic credo to match the customer's social profile. Wright's connections with the English Arts and Crafts movement are shown. The features of Wright's aesthetics in the context of American Art Nouveau are noted. The content of the «Prairie House» concept is revealed as a myth of American culture, introduced by Wright as a brand into architectural discourse.

Keywords: F. L. Wright, Burton and Orpha Westcott, Prairie House, Springfield (OH), Charles and Henry Greene, Charles Ashbee, Arts and Crafts movement.

«В раннем возрасте мне приходилось выбирать между честным высокомерием и лицемерным смирением. Я выбрал первое и не вижу причин менять».
Фрэнк Ллойд Райт

Дом семьи Вэсткоттов второй по времени постройки, но первый и последний, созданный в стиле «домов прерий», из двенадцати домов, возведенных по проектам Райта в штате Огайо. Этот памятник архитектуры Среднего Запада США не популярен в русскоязычных публикациях. А, между тем, он привлекателен и ценен тем, что является типичным образцом раннего творчества Фрэнка Ллойда Райта периода 1893-1914 годов. Чрезвычайно интересен он и другой стороной своей истории – личностями своих хозяев – заказчиков Райта. Да и драматическая судьба самого дома стоит внимания заинтересованного читателя.

Глядя на жилые дома и офисные здания, возведенные по проектам Райта, мы понимаем, что заказчиками Райта были состоятельные люди и владельцы успешных компаний. Но какие особенности их личностей заставляли их обращаться

именно к Райту, ведь в Чикаго были другие архитектурные бюро? Этот вопрос особенно актуален в приложении к раннему периоду деятельности зодчего с начала 1890-х годов до Первой мировой войны, то есть, до его широкой известности. О том, почему этот вопрос и ответ на него так важны, написал известный американский исследователь Леонард К. Итон в своей книге, изданной в 1969 году, – «Два чикагских архитектора и их клиенты. Фрэнк Ллойд Райт и Говард Ван Дорен Шоу». (Eaton, 1969) Автор оценивает новации Райта и их влияние на мировой архитектурный процесс, как революционный сдвиг, подобный совершенной в своё время аббатом Сугерием «готической революции» или «ренессансной революции», проведенной Брунеллески и Альберти. Не будем здесь разбирать концепцию Итона «революции в архитектуре», отметим только её близость к трактовке этого понятия в трудах российского исследователя В. С. Горюнова. (Goryunov, 1995) Любопытно то, что В. С. Горюнов, незнакомый с книгой Л. Итона, сформулировал впервые в 1995 году свои понятия этой проблемы также на примере творчества Ф. Райта.

Имена заказчиков первых двух «революций» мы хорошо знаем. В случае Сугерия – это французский королевский двор, а клиентами ренессансных зодчих были богатейшие семьи Медичи, Ручеллаи и Питти. Л. Итону чрезвычайно интересен «тип человека, который спонсировал третью (или «райтовскую») архитектурную революцию», ведь, как он пишет, – «для того, чтобы иметь революционную архитектуру, нужен необычный тип клиента».

Итон не включает в свое исследование заказчиков дома, которому посвящена данная статья. Полагаю, причиной этого было крайне плохое состояние здания в период создания книги и большая вероятность его полного разрушения. Но автор упоминает заказчиков Райта из Спрингфилда (а это могла быть только чета Вэсткоттов) как типичных представителей среды, «в которой Фрэнк Ллойд Райт практиковал: процветающая среда среднего класса, по религии ярые протестанты, по этнической структуре белая и англосаксонская (...). Все характеристики Оак-парк разделял с другими пригородами, где Райт построил свои дома в изрядном количестве (...). В небольших

городках за пределами района Чикаго, например, в Канкаки (Иллинойс) и Спрингфилде (Огайо) (...). Мы можем думать обо всех этих местах, как о заполненных людьми, которые в разной степени напоминали Хемингуэев».

Семью Хемингуэев Итон упоминает потому, что Эрнст Хемингуэй родился в Оак-Парке в семье врача. Его отец и мать Грейс – певица в местной опере – были весьма популярны в городке из-за своей активной деятельности в общественной сфере. Хотя Хемингуэи не были заказчиками Райта, тем не менее, Л. Итон считает что они «идеально вписывались в эту среду». Итону очень импонирует то, что в 1904 году, когда у семьи появилось достаточно средств, позволявших построить дом, именно Грейс его спроектировала. По воспоминаниям старшего брата писателя, это был не просто заурядный буржуазный дом: в нем было пятнадцать комнат, «включая музыкальную комнату размером тридцать на тридцать футов (около 64 кв. метров – М. Т.) в два этажа с балконом – очень непрактично с точки зрения отопления, но прекрасно для сольных выступлений и концертов. Позже ее использовали для выставок картин». Здесь юному Эрнесту пришлось заниматься игрой на виолончели.

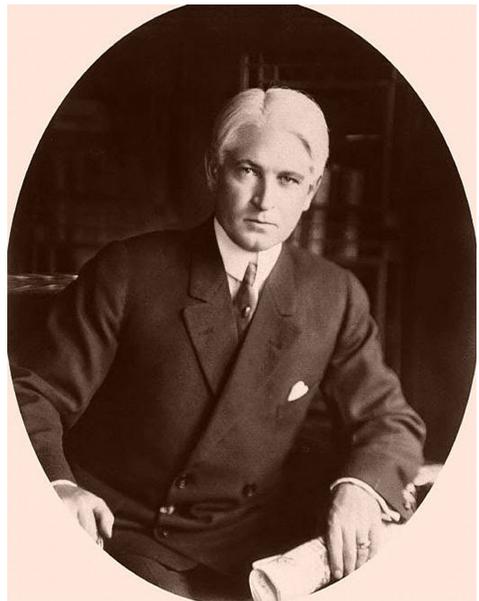
Конечно, имя Хемингуэя приводится Итоном как намёк на то, что клиенты Райта были, как правило, людьми творческими и авантюрными, – «Очевидно, что для строительства дома Райта требовалась определенная степень смелости», – пишет он. Как мы убедимся далее, семья Вэсткоттов обладала этими качествами. Я пишу ниже о Бартоне и его жене подробно, потому что Райт придавал большое значение в своей работе личности и семье заказчика.

Специфика проблемы «архитектор-заказчик» в отношении Ф. Райта заключается в том, что о Райте в начале его самостоятельной деятельности можно было сказать только то, что он бывший чертежник в бюро Л. Салливэна, и на стене в его офисе нет, не только обязательного для Америки помещенного в рамку диплома какого-либо университета, но отсутствует даже и свидетельство об окончании школы. Так что это были за люди, доверявшие Райту, а точнее, доверявшие ему немалые деньги? Как Райт убеждал их и добивался заказа? Речь,

конечно, идет о раннем периоде карьеры архитектора с начала 1890-х годов до Первой мировой войны, когда Райт искал заказчиков. Потом они искали его.

Бартон Вэсткотт (Burton Westcott, 1868-1926) – заказчик проекта дома в Спрингфилде – был сыном богатейшего предпринимателя из города Ричмонда (Индиана) Джона Вэсткотта (1834-1907), который являлся представителем в восьмом поколении династии, идущей от Ричарда Вэсткотта – джентльмена из Девоншира. Ричард был в 1620 году лишен дворянства королем Яковом I за принадлежность к пресвитерианцам и бежал в Ирландию, а оттуда, не позднее 1636 года, прибыл в Америку. Джон Вэсткотт был основателем и владельцем разнообразных компаний. Он занимался изготовлением инвентаря и машин для сельского хозяйства, а также производством карет. Скорее, это были не кареты, а разнообразные коляски и повозки. Имел земельные владения, выращивал и продавал пшеницу и кукурузу, построил крупный отель в Ричмонде. Его состояние оценивалось в два миллиона долларов – громадную сумму для того времени. Он был отцом трех сыновей и четырех дочерей. Как и многие изготовители конных повозок, он, справедливо считая появившиеся автомобили «каретой с мотором», занялся, наверное, под влиянием сыновей, с 1896 автомобилестроением, но не уделял этому направлению большого внимания, полагая, что лошадиная тяга пока надежнее. Его сын Бартон был другого мнения.

Тридцатипятилетний Бартон (илл. 1), получивший после окончания престижного Суортмор-колледжа в Пенсильвании достаточный опыт работы на предприятиях отца, в 1903 году переезжает



Илл. 1. Бартон Вэсткотт (из открытого источника)

в соседний штат Огайо в город Спрингфилд. Он открывает на новом месте филиалы семейных компаний, в частности, по производству борон и сеялок. Путем слияния этой компании с компаниями местных бизнесменов, Бартон расширяет семейную компанию «Westcott car Company», продолжая то, что начал его отец, совершенствуя и производя автомобиль марки «Westcott», переводя со временем его производство из Ричмонда в Спрингфилд. Считается, что



Илл. 2. Первая и последняя модели автомобиля «Westcott» (из открытых источников)

первая модель машины, готовая к серийному производству, была закончена одновременно с окончанием постройки дома в 1908 году. Это была машина, тип “buggy”, то есть, ещё сохранявшая в своем дизайне черты конной повозки (илл. 2).

Успехи в предпринимательстве Бартон сочетал с достижениями на общественном поприще. Он стал одним из самых известных жителей Спрингфилда и состоял членом «Лагонды» – клуба богатых и известных жителей, в котором он был казначеем. В списке клуба он значился как президент трех компаний. Далее, с 1916 по 1922 год он был членом городского совета Спрингфилда, а в 1921 году был избран его мэром. Исполнительные офисы его бизнесов располагались в Спрингфилде.

Жена Бартон Орфа (Orpha Leffler Westcott, 1873-1923) происходила также из пресвитерианской семьи и была одной из самых заметных женщин Спрингфилда (илл. 3). Она являлась независимой, открытой к новациям, интересующейся современным, красивым и необычным. В 1911 году она взяла своих детей в Европу, где её занятия соответствовали её творческой натуре. Орфа знакомится в Италии с Марией Монтессори, – выдающимся европейским врачом и создателем уникальной педагогической системы. Её работы были очень

популярны в США, где создавались школы, работавшие по её системе. Орфа помещает восьмилетнего сына Джона в школу, где преподавала сама Мария Монтессори. Именно в Италии, где в это время у всех на устах было имя, ставшего в 1909 году Нобелевским лауреатом Г. Маркони – изобретателя радио, Орфа обратила внимание сына на это научно-техническое новшество. Американка покупает понравившиеся ей ткани и там же, в Италии, заказывает платья ручного шитья для себя и пятнадцатилетней дочери Жанны. Орфа с детьми должна была вернуться из Европы на первом рейсе лайнера «Титаник», но Джон заболел, и семья прибыла в США позже на другом судне.

Бартон и его жена решили основательно поселиться в Огайо, построив семейный дом в Спрингфилде, популяция которого тогда насчитывала несколько более 40 000 жителей. О Райте Вэсткотты услышали, находясь в Чикаго, куда навещали часто. Вероятно, Райт начал работать над проектом дома Вэсткоттов в год их появления в Спрингфилде. Имеются предположения, что именно прогрессивная жена Бартона «открыла» для семьи Райта и настояла на его кандидатуре, как автора проекта дома. Возможно и то, что Орфа могла ранее видеть рисунки и статью Райта под названием «Дом в городке прерий», которые были опубликованы в женском журнале «Ladies Home Journal» в 1901 году. Райт приезжал неоднократно в Спрингфилд. Изучение города, особенностей быта, запросов и вкусов семьи заказчика было правилом для Райта. Частые разъезды Райта и Орфы в отсутствие мужа в легкой повозке по городу порождали у жителей сплетни.



Илл. 3. Орфа Вэсткотт (из открытого источника)

Нет сомнений в том, что такая прогрессивная дама принимала активное участие в создании предпроектной программы своего будущего дома. Автор книги «Жизнь Орфы Вэсткотт» Барбара С. Арнольд пишет, – «исследования показали, что именно Орфа Вэсткотт на самом деле работала с Райтом над проектированием единственного дома в стиле «дома прерий» в Огайо. Она была женщиной, опередившей своё время, независимым мыслителем, чья проницательность создала часть истории Райта». Однако Арнольд, филолог, писала книгу, относящуюся к жанру женских биографий. Это весьма беллетризованное и романтизированное повествование. Орфа бывала в студии Райта в Оак-парке, и она могла высказывать оценки, предпочтения и пожелания, уточнять какие-либо потребности, но, конечно, это нельзя назвать «работой над проектированием дома». (Siek, 1978) Надо понимать, что дом-студия Райта в Оак-парке служила одновременно весьма действенной рекламой, помогая клиентам в выборе «стиля Райта».

Кстати, не лишне сказать пару слов и о городе, в котором собирался поработать Райт. Поселение, основанное в 1801 году, получило статус города в 1850-м. Толчком к его развитию послужила федеральная дорога, дошедшая до него в 1820 году и продолженная через девять лет до Ричмонда (Индиана) почти по линейке, если не считать двух колен. Так что Бартон Вэсткотт не случайно, расширяя семейный бизнес, выбрал Спрингфилд – он имел хорошую связь городом, где он родился и где жил его отец и действовали предприятия семьи. Важно для планов Бартона было и то, что в городе в 1894 году было основано производство автомобильных шин и, вообще, предпринимательство города тяготело к автостроению. К 1926 году в городе действовали 10 автомобильных компаний. И в наши дни здесь работает компания по производству средних и больших грузовиков, основанная в 1902 году. Из Спрингфилда происходил Уилбур Ганн, который эмигрировал в 1904 году в Англию, где создал знаменитую марку автомобилей класса «люкс», названную в память родного города «Лагонда» – это имя носило поселение индейцев племени шауни в Спрингфилде. На своей машине Ганн участвовал в гонке Москва – Санкт-Петербург и заслужил медаль от русского царя.

Именно в Спрингфилде был выдан в 1904 году патент братьям Райт на первый в мире самолет. Символическим моментом в истории города стало совпадение фамилий создателей самолета и архитектора, внесшего новую радикальную концепцию «американского дома». (Springfield, Ohio, 2025)

Провинциальный Спрингфилд, кроме заурядных примеров викторианства и «стиля королевы Анны» в его архитектуре, показал Райту весьма не плохие проявления ричардсонизма. Архитектурное наследие Г. Г. Ричардсона (1838-1886) пользовалось уважением учителя Райта Л. Салливэна и других зодчих американского Ар нуво за искренний романтизм и мастерскую интерпретацию романского стиля. Райт, несомненно, видел эти образцы, расположенные на Хай-стрит. Первый – «Бесплатная библиотека Вордера» (1890), проект которой был заказан Ричардсону, но был исполнен после его смерти наследниками его дела Г. Шепли, Ч. Рутаном и Ч. Кулиджем (илл. 4). Второй – особняк Асы С. Бушнелла – губернатора штата Огайо с 1896 по 1900 годы (архитектор Р. Робертсон, 1884-1888), который является удачным, может быть, несколько избыточным использованием стиля Г. Г. Ричардсона.



Илл. 4. Бесплатная библиотека. Арх. Г. Шепли, Ч. Рутан, Ч. Кулидж. Спрингфилд, Огайо, 1890 (фото автора)

Как и многие города Америки, Спрингфилд в тот период не отличался расовой терпимостью. Были в его истории инциденты с линчеванием и погромами кварталов чернокожих жителей. Эти события проходили как раз во время возведения дома Вэсткоттов.

Бартон думал не только о своем доме. Он способствовал строительству жилья для многих рабочих, переехавших из Ричмонда в Спрингфилд на предприятия Вэсткоттов. Эта семья была долгое время одним из основных работодателей в городе.

Вэсткотты приобрели за пять тысяч долларов участок для застройки площадью 0.205 гектара на углу самой престижной в городе улицы Хай-стрит (High Street), которую называли «улица миллионеров», и Гринмаунтан-стрит (Greenmountain Street). На противоположной стороне участка на стороне улицы Гринмаунтан было расположено старинное кладбище (в наши дни оно выглядит как красивый парк с несколькими старыми надгробиями, некоторые из них имеют свои легенды). Забавен городской анекдот, услышанный мною от экскурсовода в музее, о том, что когда Бартона спрашивали о том, почему он выбрал этот участок, он говорил, – «По крайней мере, у нас очень тихие соседи напротив». Несмотря на шутливость этой фразы, в ней звучало и удовлетворение от ощущения защищенности, изолированности дома в среде города, которые были обеспечены проектной концепцией и мастерством Райта. (Wojcik, 2009)

Ф. Л. Райту было к этому времени тридцать девять лет и он, как известно, имел достаточный опыт в проектировании частных домов (илл. 5). Он построил их уже не менее двадцати и продолжал проектировать и возводить дома во время сотрудничества с Вэсткоттами. Начиная с 1894 года – года постройки



*Илл. 5. Фрэнк Ллойд Райт. 1900-е годы
(из открытого источника)*

дома Вильяма Винслоу в Ривер Форест (Иллинойс), Райт формировал образ дома, названного им «Дом прерий». Это был очень удачно найденный фирменный лейбл, который связал новую архитектуру с американским литературным «мифом прерий», созданным Майном Ридом, Фенимором Купером и другими писателями, и, в итоге, благодаря Райту, стал национальным брендом. «Миф прерий» является широким конгломератом исторических образов колонизации, иммиграции, национальной идентичности, которые жили в социальном сознании и были отражены Райтом в архитектурном дискурсе в начале XX века.

Заказ Вэсткоттов был вторым случаем для Райта показать свои возможности в близлежащем штате. Хотя географически штат Огайо, в отличие от Дубового парка Чикаго, не расположен в зоне североамериканских прерий, тем не менее, Райт в проекте дома Вэсткоттов, используя иллинойские наработки, предлагает заказчику идею дома, который мы, безусловно, относим к группе «домов прерий». Можно указать и прямые аналоги, несущие черты будущего дома в Спрингфилде, например, дом Вильяма Мартина (Оак-парк, Иллинойс, 1902), дом Дарвина Мартина (Буффало, Нью-Йорк, 1903-1905), дом Фердинанда Ф.Томек (Риверсайд, Иллинойс, 1904-1906) и другие.

Строительство дома проходило не гладко. Было несколько подозрительных пожаров. Рабочим, привыкшим к шаблонам, не всегда были ясны требования архитектора, они были раздражены. Им был неясен замысел Райта, они не понимали, какой дом они строят. Вызывало удивление то, что в доме для небольшой семьи должно быть четыре ванных комнаты. Один из рабочих заметил, что господа обычно строят себе «бунгало», на что Бартон или Райт ответил, – «Тогда, это бунгало с высшим образованием». Под «бунгало» подразумевалась типичная для США полутора-двухэтажная постройка с высокой крышей, свес которой опирается на колонны веранды. (Asker, 1996, 41)

Растянутость строений по длине участка Вэсткоттов подчеркивает ощущение их приземленности. Условно говоря, идеалом Райта в его концепции «органической архитектуры» можно считать дом, едва отличимый от складки в рельефе



Илл. 6. Дом Вэсткоттов. Вид от дома к гаражу (фото автора)

ландшафта, в котором он расположен. Райт считал, что архитектура должна не доминировать над своим окружением, а органично вписываться в него, улучшая как структуру, так и окружающий ее ландшафт.

Темно-красная черепица невысоких крыш с большим выносом карнизов, которые образуют глубокую затенённость двух симметричных лоджий второго этажа на западной и восточной сторонах дома, – характернейшая райтовская деталь. Графика черных деревянных деталей на фоне бетонных светлых оштукатуренных стен, всё это – типичные черты стиля Райта в теме «домов прерий». Первоначально территория участка между гаражом и домом была занята теннисным кортом, но во время Первой мировой войны Орфа разбила там овощной огород, позднее превращенный в цветочный газон. Общая жилая площадь дома – 412 кв.м. (илл. 6)

Справедливо было отмечено исследователями творчества Райта то, что облик дома отразил впечатления автора от знакомства его в 1905 году с архитектурой Японии. Райт показывает здесь, что его талант открыт и живо реагирует на новые эстетические вызовы. Дальневосточные мотивы к этому времени давно не новость в американской архитектуре. Но, в отличие, например, от Г. Ричардсона или братьев Чарльза и Генри Грин, Райт выражает свои переживания «чужой

красоты» не цитатами, а эмоциональными трансформациями формы в пропорциях, масштабах и ритмах членений, в отношениях горизонталей и вертикалей внешних объемов, где растянута их фасадов подчеркнута графикой темных деталей из дерева, и, конечно, в характере фенестраций. В невысоких комнатах второго этажа, в их покраске темными колерами энкаустики также ощутим рефлекс интимности и камерности японских интерьеров (илл. 7). Мы ниже еще немного скажем на тему «Райт и Япония».

Усадьба, протяженная по линии Юг-Север, состоит из двух строений: двухэтажного жилого дома с подвалом, расположенного почти на середине участка, ближе к Хай-стрит, и двухэтажного гаражного корпуса на северном углу участка, рассчитанного на две машины и конюшни для пони на два стойла (илл. 8, 9, 10). Главный вход в дом Райт располагает со стороны Гринмаунтан-стрит, в то время как парадный фасад дома, обращенный к Хай-стрит, отдален от главной магистрали города и не имеет подхода с этой стороны. Этим Райт



Илл. 7. Второй этаж. Одна из детских спален (фото автора)



Илл. 8. Усадьба Вэсткоттов. Вид сверху. Google map



Илл. 9. Дом Вэсткоттов. Вид от гаража на дом (фото автора)



Илл. 10. Гараж со стороны сада (фото автора)



Илл. 11. Пергола. Вид от дома в сторону гаража (фото автора)

прекрасно создал образ изолированной и закрытой от посторонних взглядов, и интригующей этим, частной резиденции. Характерное для Райта зрительное ощущение растянутости и приземлённости усадьбы создает стена, протянутая от входа в гараж со стороны улицы Гринмаунтан до жилого дома. Она одновременно является и подпорной для перголы, ведущей от дома к беседке, примыкающей ко второму этажу гаража (илл. 11). В настоящее время гаражное пространство приспособлено для размещения магазина сувениров и приемной группы (reception) музея.

Сегодня, как и прежде, в гараж можно войти в дверь с улицы Гринмаунтан. Дверной проём сохранил ширину бывших гаражных ворот. Но как же машина могла выехать из гаража

без сквозного проезда, не имея задней передачи? Ведь ранние автомобильные конструкции имели одну-две передачи, но не обладали реверсивным механизмом для заднего хода. Для этого архитектор предполагал построить поворотное колесо подобное железнодорожным паровозным поворотным конструкциям. Это была обычная практика того времени в гаражном строительстве. Однако гараж был выстроен без этого технического приспособления. Здесь нам придется убедиться, как архитектурный процесс порой зависим от развития параллельных технологий.

Райт мог не знать в то время, когда он чертил план гаража дома Вэсткоттов, что нью-йоркский конструктор из Бруклина Фредерик Болл запатентовал еще в апреле 1901 года своё изобретение – коробку скоростей с задней передачей¹. Изобретение Фредерика Болла было обречено быстро и массово распространиться в мировом автостроении благодаря своей эффективности, простоте и низкой стоимости производства. Полагаем, что Бартон Вэсткотт, как бизнесмен на автомобильном рынке, несомненно, был знаком с революционной публикацией Болла. Поэтому, можно сказать, что Фрэнк Райт еще не успел закончить проект дома Вэсткоттов, как надобность в поворотном колесе гаража отпала – «Westscott» получил задний привод, а поворотный круг остался только на листе проекта (и строительство стало существенно дешевле). Водить машину стало намного удобнее и безопаснее. Конечно, Орфа перешла на высшую ступень эмансипации для своего времени, сев за руль автомашины с инициалом своей фамилии на капоте – «W». Довольно скоро, как отмечала местная пресса,

¹ Первоначально Болл, бывший моряк, внедрил это новшество в лодочные моторы, но параллельно построил шесть своих автомобилей «Болл», оснащенных задней передачей, о чем в декабре 1902 года сообщил публике в журнале. Генри Форд предложил Фредерику продать права на этот механизм, но изобретатель отказался. Вскоре контора Болла была ограблена и чертежи реверсивного механизма были похищены. И уже в 1903 году автомобиль Генри Форда «Ford A», а вскоре и новая модель «Buick», продавались, оснащенные задней передачей, исполненной по принципу Болла. Последовало несколько десятилетий расследований и судебных слушаний. Но у Болла не хватило ресурсов, чтобы выдержать эту тяжбу против гигантов «Форда» и «Бюика».

многие дамы Спрингфилда последовали её примеру.

В доме Вэсткоттов Райт демонстрировал свое понятие пресловутой «архитектурной правды» (американские исследователи употребляют выражение «архитектурная честность»), выражаемое им, как наличие материальной и зрительной связи фасадов и интерьеров здания. Тёмные горизонтальные и вертикальные тяги на фасадах повторены и в интерьерах дома (илл. 12), оштукатурены наружные поверхности стен, оштукатурены и стены комнат. Обширный, длиной 19,5 метров, первый этаж дома разделен двумя некапитальными и не достигающими до потолка перегородками – высокими спинами диванов у камина и фланкирующих их пилонов (илл. 13). Таким образом, салон с роялем и камином, приёмная с книжными шкафами и столовая создают впечатление не изолированных, а как бы связанных, перетекающих фрагментов одного объёма (илл. 14). Райт так был одержим идеей протяженности, что даже подчеркнул светлой краской горизонтальные швы кирпичной кладки камина



Илл. 12. Первый этаж. Вестибюль с видом на детскую игровую комнату (фото автора)



Илл. 13. Первый этаж. Салон. Диваны у камина (фото автора)



Илл. 14. Первый этаж. Приёмная – кабинет (фото автора)



Илл. 15. Первый этаж. Салон с камином
(фото автора)

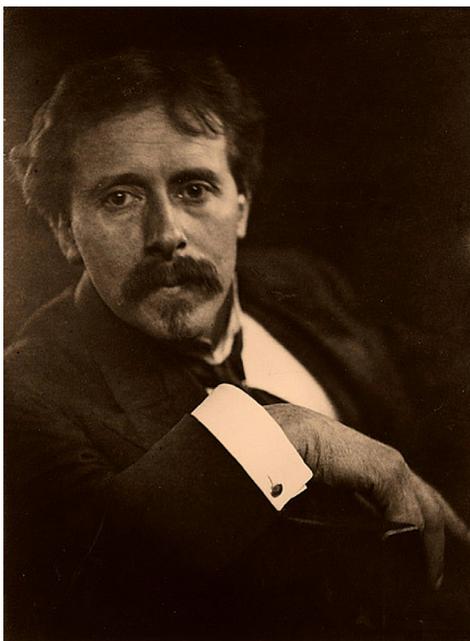


Илл. 16. Первый этаж. Столовая. Люстра
(фото автора)

в салоне (илл. 15). По рисункам Райта были выполнены мебель (кроме кроватей, которые Райт заказывал мастеру-мебельщику), все детали интерьеров, витражное остекление встроенных шкафов, фонари внутреннего и внешнего освещения (илл. 16). Стол в столовой, оснащенный угловыми пилонами с лампами, является, пожалуй, самым

по-райтовски выразительным предметом интерьера (илл. 17). Напомним, что похожие стол и стулья создаются почти одновременно Райтом для дома супругов Бойнтон в городе Рочестер (штат Нью-Йорк, 1907) и далее в знаменитом доме Фредерика Роби в Чикаго (Иллинойс, 1908-1909).

Тёплый янтарный цвет стекла ламп на пилонах стола, на стенах столовой и люстре повторяется в цвете плафона верхнего света над лестничным пространством (илл. 18). Мебель в детской игровой комнате выдержана в той же стилистике, но, конечно, в меньших размерах.



Илл. 19. Чарльз Эшби



Илл. 17. Первый этаж. Столовая (фото автора)



Илл. 18. Второй этаж. Витражный плафон над лестничным пространством (фото автора)

Высокие спинки райтовских стульев, геометризм осветительных приборов сразу вызывают в нашей памяти работы Чарльза Макинтоша. Райт, без сомнения, находился в тот период под влиянием творчества не только этого шотландца, но и мастеров английского движения «Искусства и ремёсла». Встреча Райта в конце 1900 года с одним из лидеров этого движения Чарльзом Эшби (илл. 19), по инициативе последнего, была не случайна и не прошла для Райта бесследно, что подтверждается их последующей дружбой, перепиской и предисловием Эшби к васмутовскому альбому Райта. Образно говоря, Райт получил прямое рукопожатие от влиятельнейшего в Европе художественного объединения в лице его авторитетного представителя, фактически, наследника дела Уильяма Морриса. Ч. Эшби осмотрел дом Винслоу (1892) в Оак-Парке и большой дом Джона Хассера, построенным Райтом в Чикаго, в 1899 году. Несколько позже, оценивая достигнутое Райтом, Ч. Эшби писал, – «Ллойд Райт привнес новый дух в проектирование жилища и создал тип здания, который является абсолютно его собственным. Тем самым он дал великому городу Прерий то, чего у него никогда не было раньше и что эквивалентно новой архитектуре». Ч. Эшби понимал и уровень трудностей, с которыми пришлось столкнуться его американскому коллеге, – «Райт, не имея вокруг себя никакой традиции, никаких форм, на которых он мог бы смоделировать стиль, находящийся в условиях чистой коммерции и перед

лицом преследований и враждебности со стороны опасного малограмотного окружения, выработал собственную манеру и собственные принципы дизайна до того, как английское движение «Искусств и ремёсел», германский «Сецессион» или европейское Ар нуво каким-либо образом коснулись Америки». (Crawford, Wright, Ashbee, 1970) Ч. Эшби включает Райта в круг мастеров «Искусств и ремёсел», предложив ему быть «наблюдателем» от этого общества в США. Предположим, что, после встречи с такой личностью и высокой оценки своего творчества Райт, и до этого не сомневавшийся в выборе направления, работал более вдохновенно.

Архитектор уделил большое внимание виду на усадьбу Вэсткоттов со стороны Хай-стрит: яркий красный тент над террасой, обращенной к прямоугольному бассейну, в котором росли лилии, привлекает внимание к дому с улицы. Райт также наметил места посадки деревьев в этой части участка. Две крупные, отлитые из бетона, вазы брутального характера (похожие стоят на парапете при входе в дом Райта в Оак-парке), поставленные по углам бассейна (илл. 20), и два «райтовских» вяза, служащие кулисами, подчеркивают строгую симметрию этой панорамы. Кстати, и план дома симметричен по оси юг-север. Фрэнк Ллойд Райт часто использовал симметричную планировку, что мы не всегда замечаем за игрой линий, плоскостей, объемов и фактур его зданий. Это свидетельствует о большом значении в его творчестве рациональной классицистической



*Илл. 20. Фрагмент южного фасада дома
(фото автора)*

традиции. В марте 1908 года Райт показал проект близкой к завершению строительства усадьбы на Выставке Чикагского архитектурного клуба. Сохранились чертежи одного из вариантов проекта, в котором дом Вэсткоттов был более развит в южную сторону.

Вэсткотты переехали в новую резиденцию в начале 1909 года. Постоянных жителей в доме было немного: Бар-

тон, Орфа, двое их детей и две служанки-ирландки, которые поддерживали порядок в доме и работали на кухне. Еда готовилась на чугунной плите с четырьмя конфорками, протапливаемой дровами. Кухня имеет большой холодильный шкаф, лёд в который загружался через специальное окно, предусмотренное проектом Райта, прямо с улицы. Архитектор своими конструкциями дверей шкафа усилил его теплоизоляционные свойства. Котельная парового отопления дома и гаража находилась в подвале. Дождевая вода с крыши не уходила через водосточные трубы на землю, а поступала в ёмкости, снабжавшие водой четыре ванных комнаты.

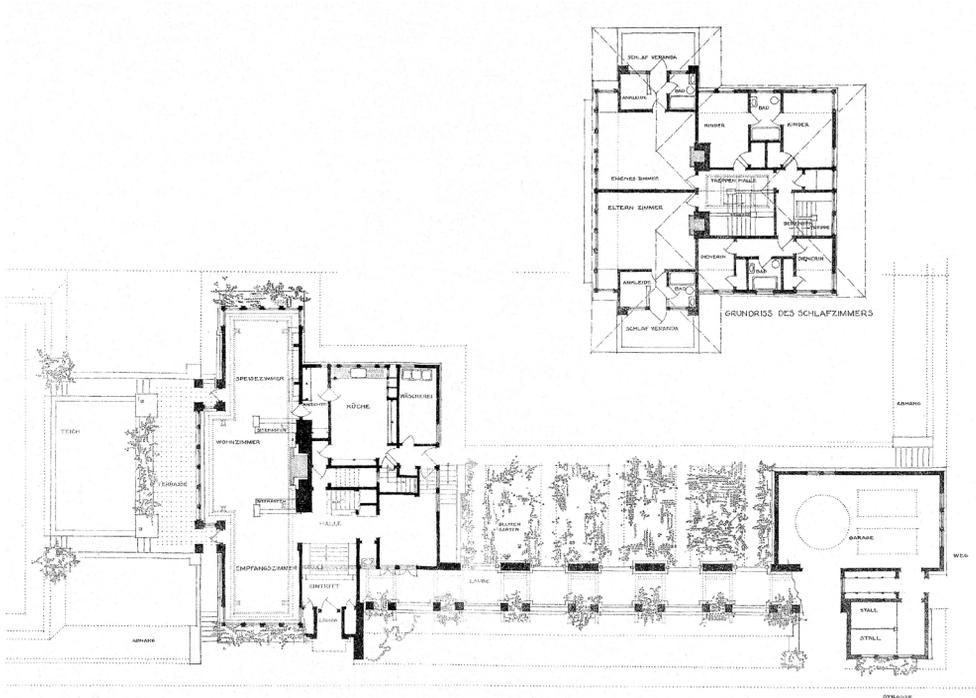
Вэсткотты со времени своего появления в Спрингфилде были одними из самых богатых людей города, а довольно скоро заняли и выдающееся место среди высокопоставленных представителей общества. Однако в светской жизни они держалась несколько отдаленно от провинциальной элиты. Отмечено, что между 1903 и 1910 годами в Спрингфилде общественные собрания с участием видных гостей редко включали Вэсткоттов. Возможно, это было связано с характером Орфы, не видевшей близких себе по уровню из окружающих дам. Бартону, очевидно, достаточно было общения на собраниях городского совета и в клубе «Лагонда». Орфа посещала загородный женский клуб. Но какое отношение к их дому имели эти обстоятельства? Очевидно, характер отношений этой семьи с обществом сложился ранее. И это подтверждается особенностями их дома, где небольшой салон и скромная по размерам столовая не были рассчитаны на многолюдные светские приёмы. Хотя отмечено, что на свадьбе Жанны присутствовало много гостей. Дом был заказан Райту, и выполнен им, прежде всего, как семейный очаг, а общественная репрезентация его достигалась экстравагантным внешним видом на фоне архитектуры, характерной для американских городков конца XIX – начала XX-го столетия.

Глядя на хронологический список работ Райта с 1902 по 1908 год, можно поражаться его работоспособностью. Наверное, необходимость возврата большой ссуды, взятой Райтом в фирме Адлера и Салливэна на постройку своего дома, стимулировала деятельность архитектора. В период создания

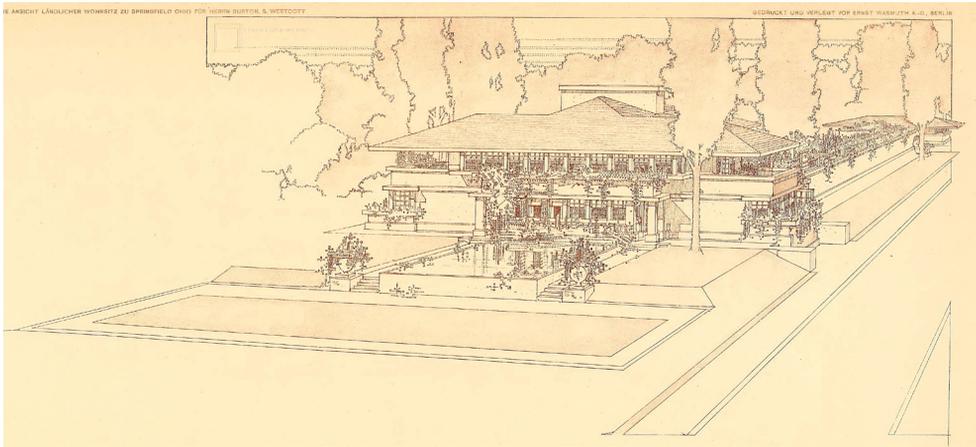
жилища Вэсткоттов он параллельно проектирует и строит около тридцати сооружений, из которых не менее двадцати пяти жилые дома. Это требовало, кроме непосредственно студийной работы за чертежной доской, постоянных не близких разъездов для встреч с заказчиками и подрядчиками. Не случайно некоторые исследователи называют этот период «золотым веком» в творчестве Райта. Можно предположить, что за эти годы Райт достиг стабильного материального положения. Ведь, непосредственно перед началом работы над домом Вэсткоттов он, в письме к Ч. Эшби (от 3 января 1902 года), который настойчиво приглашал его в Англию, Райт отвечал, что это приглашение было одним «из самых реальных известных искушений и почти привели меня в Англию в июле прошлого года. Но бедность, – и непосредственные перспективы небольшого пира [дохода – М.Т.] для семейных интересов, первого за многие годы, крепко держали меня. Год оказался ни пиром, ни голодом, а очень скромным, и я все еще слишком беден, чтобы приехать в Англию». (Crawford, Wright, Ashbee, 1970, 65) К сожалению, мы не знаем, сумму гонорара, полученного Райтом от Вэсткоттов, но в письме к тому же Эшби от 3 января 1909 года Фрэнк Райт, отвечая на предложение английского друга встретиться на Сицилии, жаловался уже не на бедность, а на огромную занятость, сулящую неплохой доход, – «Дорогой Эшби: – Ваше приглашение – большой соблазн. Как бы мне хотелось поехать с вами на Сицилию и в вашу Англию. Но совершенно неожиданно накопилась работа: два банковских здания, отель и несколько жилых помещений в Мейсон-Сити – стоят примерно двадцать тысяч фунтов, а Лексингтоне – дикие маленькие квартиры стоимостью около ста тысяч фунтов: – все это сейчас выставлено на продажу для постоянного внимания. Добавьте к этому ряд прекрасных резиденций в разных штатах, и вы поймете, что мне нужно косить сено, пока светит солнце, особенно потому, что этот год был неурожайным». (Ibid., 66)

Одновременно с работой над домом Вэсткоттов у архитектора появилась еще одна и очень важная забота: берлинский издатель и торговец книгами по архитектуре Эрнст Васмут предложил Райту издать альбом с видами построенных им зданий и проектной графики. Это предложение, на которое

с воодушевлением согласился Райт, потребовало от архитектора большой подготовительной работы. Портфолио Райта, называвшееся «Augseführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright» (Возведенные здания и проекты Фрэнка Ллойда Райта), выпущенное в 1910 году, состояло из двух папок, содержащих 100 отдельных листов репродукций проектов и фотографий семидесяти построек Райта за 1893-1909 годы. Это было издание, которое можно смело называть произведением типографского искусства – 72 литографии на плотной ламинированной бумаге и 28 листов с наклеенным японским шёлком размером 40,7 на 63,5 сантиметров, напечатанные сепией или серой краской на тонированной бумаге или бумаге с примесью яичной скорлупы для повышенной белизны. Дому Вэсткоттов там посвящено две таблицы. На одной напечатан план первого этажа всего ансамбля и план второго этажа дома (илл. 21). На этом листе на полу гаража намечен поворотный круг.



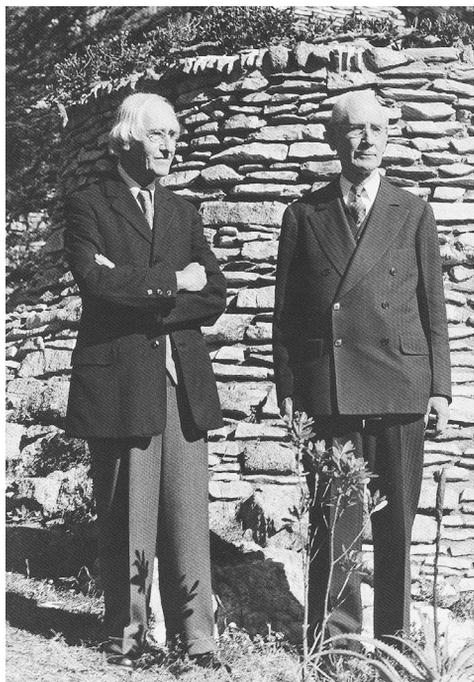
Илл. 21. План усадьбы Вэсткоттов и план 2-го этажа дома. Лист из издания Э. Васмута (из открытых источников)



Илл. 22. Перспективный рисунок усадьбы Вэсткоттов. Лист из издания Э. Васмута
(из открытых источников)

На втором листе перовым рисунком с легким тонированием и элементами чертежа изображена перспектива усадьбы с южной стороны (илл. 22). Считается, что этот лист является переработкой рисунка Райта, исполненной его помощницей Мэрион Махони Гриффин, в характерной для неё легкой артистичной манере (Wright, 1910a; Wright, 1910b). Включение Райтом проекта дома Вэсткоттов в увраж Васмута свидетельствует от том, что Райт относил эту работу к ряду лучших.

Это монументальное и очень дорогое издание требует отдельной статьи об истории его создания, его судьбы и роли в жизни Райта. В 1911 году издатель выпустил тираж популярного, так называемого, «Маленького Васмута» – том (в мягкой обложке) репродукций фотографий и рисунков зданий Райта с предисловием, упомянутого нами выше, Чарльза Эшби – влиятельного английского архитектора. Райт, в связи с рекламой портфолио, гастролировал с лекциями по Европе с октября 1909 по октябрь 1910 года. Влияния зрелого европейского Ар нуво на Райта и влияние Райта на европейских мастеров – эта важная и увлекательная тема, затронутая американскими исследователями, ждет еще своего глубокого изучения. Во всяком случае, Чарльз Эшби в беседах с Райтом был поражен глубиной и новизной рассуждений Райта об архитектуре и, особенно, о проблеме «художник и машина», которая была



Илл. 23. Чарльз и Генри Грин (фото из книги: *Randell L. Makinson. Greene & Greene.*

The Passion and Legacy. Smith Gibbs Publisher. Salt Lake City (Utah).1998, с. 216).

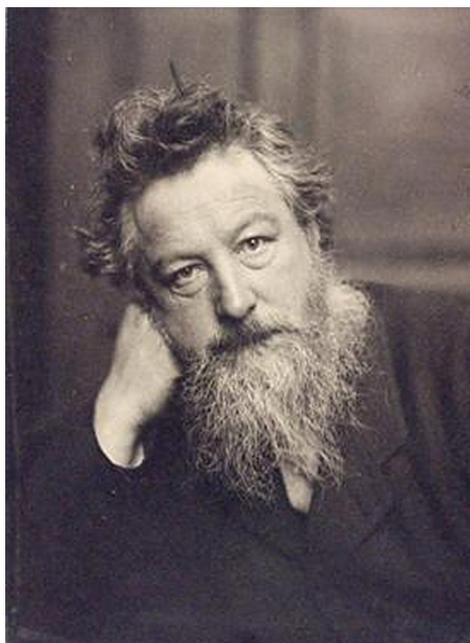
осевой в моррисовской идеологии движения «Искусства и ремёсла», где были еще рудименты, так сказать, художественного луддизма. Эшби писал, – «Он бросил мне перчатку в характерной чикагской манере, когда речь шла о проблеме отношения художников «Искусств и ремёсел» к машинному производству». Как одному из крупнейших архитекторов романтического течения в эпоху Ар нуво, Райту была, в целом, близка моррисовская эстетика, но он искал равновесия в этой проблеме, предложив её решение, в образе художника, овладевшего машиной для художественных целей.

В декабре 1908 года Чарльз Эшби с женой Джанет вновь приехал в США.

Они гостили у семьи Райтов в Чикаго. Нам неизвестно показывал ли Фрэнк Райт своему именитому английскому другу только что законченный дом Вэсткоттов в Спрингфилде. Но Эшби, совершая поездку из Чикаго на юго-запад страны, в Калифорнию, помнил о Райте, как о некоем эталоне для оценки новинок американской архитектуры. Целью его поездки были работы Чарльза и Генри Грин (илл. 23), в том числе, построенный в 1906-1908 годах на северо-востоке Пасадены дом Роберта Блэкера – богатого вырубщика леса, понимавшего толк в дереве (любимом материале Грин) и, одновременно, большого любителя искусства Дальнего Востока.

Братья Грин (в основном, Чарльз) создали дом, в основе которого лежит тип «бунгало», как классическую иллю-

страцию к учению Уильяма Морриса (илл. 24), как пособие по эстетике гильдии «Искусств и ремёсел». Авторы демонстрировали свое восхищение японской храмовой архитектурой. Они воспроизвели её удивительные конструктивные приемы, колористику звучания естественных цветов и текстур полированных тикового дерева и пихты, кедра, красного и черного дерева, перламутра и металла в настенных панелях, мебели, свинцового стекла светильников и люстр (илл. 25, 26, 27). Во флораль-



Илл. 24. Уильям Моррис



Илл. 25. Дом Роберта Блэкера. Арх. Братья Грин. 1908. Фрагмент фасада. Пасадена (Калифорния).

Фотограф Maynard L. Parker,
правообладатель – Courtesy of The
Huntington Library, San Marino, California.



Илл. 26. Дом Блэкера. Фрагмент интерьера. Фотограф Maynard L. Parker,
правообладатель – Courtesy of The
Huntington Library, San Marino, California.

ных мотивах оформления интерьера отражались элементы окружающего дом пейзажа. «Эффектное в вечернем освещении фонарей из латуни и переливающегося стекла, строение площадью 12 000 квадратных футов стояло так же тихо на 5½ акрах, как киоск в японском саду», – пишет исследователь творчества братьев Грин. (Makinson, 1998, 94)

Ч. Эшби, находясь уже в Англии, восхищаясь этой постройкой, не мог, однако, не вспомнить при этом о Райте, – «Я считаю, что работа Ч. Самнера Грина прекрасна, одна из лучших в этой стране. Как и Фрэнк Ллойд Райт, он очарован Японией, он создает красоту и творит магию из горизонтальной линии, но в его работе больше нежности, больше утонченности, больше самоуничижения, чем в работе Райта. Она более утонченная и более спокойная. Возможно, она теряет в силе, возможно, это говорит Калифорния, а не Иллинойс, в любом случае, как бы там ни было, насколько это касается интерьеров, она мне симпатичнее». (Ibid., 103) Эшби назвал буквалистское следование братьями Грин групповой эстетике «самоуничижением»



Илл. 27. Дом Блэкера. Фрагмент интерьера. Фотограф Maynard L. Parker, правообладатель — Courtesy of The Huntington Library, San Marino, California.

и косвенно он признал, что райтовский метод обладает большей «силой», чем «нежность и утонченность» гриновских интерьеров.

Влияние на стилистику Райта японского искусства, а точнее, интерпретации этой проблемы некоторыми лицами, болезненно задевала Райта. В письме от 26 сентября 1910 года он обратился к Чарльзу Эшби, который работал в это время над предисловием к «Маленькому Васмуту», как бы подводя итоги долгого разговора, – «Не говорите, что я отрицаю, что моя любовь к японскому искусству повлияла на меня – я признаю и заявляю, что повлияла – однако, не обвиняйте меня в попытке «адаптировать японские формы», это ложное обвинение и против самой моей религии. Скажите это более правдиво, даже если это так, скажите это немного мягче». (Ibid., 245-254).

Я пишу так подробно о гриновском доме, что бы стало понятно насколько Райт был уже далёк от подобных проявлений эстетики Ар нуво, еще несущих в себе воспоминания о «роскоши» века Эклектики. Любивший японское искусство не менее чем братья Грин, Райт выражал эту любовь не прямыми жестами, а ассоциациями и аллюзиями. Райт вешал на стены в своих домах японские гравюры и ставил на парапеты мексиканскую скульптуру, но для него было неприемлемо «самоуничужение» копированием или цитированием японских традиционных приемов в декоре помещений или, позднее, прямое воспроизводство форм архитектуры майя. Поэтому создания братьев Грин остались шедеврами эпохи Ар нуво, а принципы Райта, взявшего не «букву», а суть учения Морриса, оказались перспективны и живы до нашего времени.

Сквозь викторианскую риторику, сентиментальный пессимизм, проповедническую страстность и социалистический утопизм статей и лекций Уильяма Морриса Ф. Райт увидел и усвоил главное: природа, история и архитектура в понятии Морриса есть три неразделимых компонента мира. А если эта триада разделяется по вине архитектора, то только во вред человеку. Эта мысль легла в фундамент райтовской концепции «органической архитектуры» и была проявлена, в том числе, и в доме Вэсткоттов, который выражал новую эстетическую

концепцию, новый уровень восприятия и отражения влияний и выглядел более радикальным и рациональным по сравнению с постройкой братьев Грин.

* * *

В 1916 году Бартон перевел производство автомобилей из Ричмонда в Спрингфилд, где был построен завод. Спрос на рынке на продукцию Бартона был растущий. Учитывая то, что «Westcott», из-за ручной сборки был очень дорогой для того времени машиной (цена некоторых моделей доходила до 2000 долларов), это был большой успех компании. Процветала и вся автомобильная промышленность Спрингфилда – на ежегодные выставки представлялось до тридцати различных марок. Бизнес Бартона развивался динамично. Расширялся рынок его машин в США и, наконец, появились заказы из-за границы. Он интересуется новыми методами управления производством и внедряет их на своём заводе. Его машины выигрывают крупные ралли. Популярность Бартона значительно возрастает, когда в 1913 году, в дни катастрофического наводнения в районе соседнего города Дейтона, парк автомобилей «Westcott» срочно развозил одежду и продовольствие жертвам природной стихии.

Вырастали дети Вэсткоттов. Жанна в 1918 году выходит замуж и выезжает из дома. Джон, унаследовавший от матери интерес к новшествам, увлекается еще в детстве, по подсказке Орфы, радиотехникой и коротковолновыми передатчиками. В 1915 году Орфа нашла специалиста-профессора, который обучал ее сына этой новейшей в то время науке. После окончания школы Джон поступает в Йельский университет и тоже покидает дом. Но успехи в бизнесе и домашнее семейное благополучие прерываются неожиданной смертью Орфы. В апреле 1923 года в Филадельфии из-за осложнений, возникших после рутинной операции, она внезапно скончалась. Прощание с ней прошло в гостиной дома Вэсткоттов, а похороны в семейной усыпальнице в Ричмонде, построенной еще Джоном Вэсткоттом – старшим.

Тот подъем автомобильной промышленности в США и, в частности, в Огайо, о котором мы сказали выше, при-

нес тяжелые последствия для средних и мелких предпринимателей. Крупные производители вытесняли их из рынка, предлагая покупателю более дешевый товар конвейерного изготовления. Дорогуший и, как писали о нём, элегантный «Вэсткотт» с его интерьером, отделанным ценными породами дерева, и ручной сборкой в производстве не мог выдержать конкуренции. И в 1924 году Бартон был вынужден продать компанию крупному синдикату за цену ниже половины её стоимости. Это был второй удар после смерти Орфы, которого он уже не пережил. В 1925 году он заложил дом в банке, выговорив право жить в его части. 10 января 1926 года местная газета сообщила, что Бартон Вэсткотт скончался в своём доме на Хай-стрит. В некрологе Бартона была упомянута и Орфа, которая «поручила чикагскому архитектору Фрэнку Ллойд Райту, тогда малоизвестному, но считавшемуся весьма спорным, спроектировать семейную резиденцию на Хай-стрит». Некролог высоко оценивал моральные и деловые качества Бартона, как представителя традиции «честной игры» в бизнесе.

В заключение вернёмся к книге Л. Итона, а точнее, к её приложению – социологическому исследованию профиля клиентов Райта в 1893-1913 годах (Crawford, Wright, Ashbee, 1970, 69). Автор исследования Элизабет Дювэн (Elizabeth Douvan) исходила из гипотезы, состоявшей в том, «что любой, кто построил такую радикальную структуру, как «дом в прериях», каким-то образом отличался от общего населения среднего класса американского Среднего Запада на рубеже веков». Различными методами ею были изучены сорок райтовских заказчиков. К сожалению, Элизабет Дювэн не привела список, отобранных ею репрезентов, но она, как и Итон, упоминает штат Огайо. Наибольшая частотность ответов на вопросы анкеты позволяет описать профиль типичного райтовского клиента этого периода: финансовый или технический менеджер 35-39 лет; получил образование в колледже на Среднем Западе; активный республиканец; традиционный протестант или протестант-либерал, член церковной общины; член профессионального объединения или общественного клуба; занимается изобретательством в своей области деятельности; любитель музыки, играет на каком-либо инструменте

(в салоне дома Вэсткоттов стоял рояль – М. Т.); имеет от двух до четырех и более детей; имеет жену с выраженной личностью, которая интересуется общественными новостями и новациями в технологиях; о Райте семья получила информацию от знакомых и друзей, из газет и журналов или осматривая новые постройки в своем штате. Мы видим, что этот социальный портрет, идеально соответствует историческим образам семьи Орфы и Бартона Вэсткоттов.

* * *

Дальнейшая история дома – это рассказ о его упадке и разрушениях в периоды Великой депрессии, Второй мировой войны и послевоенного жилищного кризиса в США. В 1946 году дом был разделен на несколько квартир. С годами постепенно пропадала райтовская мебель, исчезали настенные бра и люстры, и другие характерные детали убранства и архитектурных особенностей дома. Без надлежащего надзора и ремонтов ухудшались конструктивные узлы постройки, проходила деградация деревянных элементов.

В 1956 году вернулся в Спрингфилд Джон Вэсткотт-младший, который окончил в 1927 году Йельский университет и построил успешную карьеру в Нью-Йорке на Уолл-стрит. Он стал известным и влиятельным биржевым деятелем, много писал и выступал по теоретическим проблемам рыночной экономики. В родном городе Джон продолжил работу брокером. Он сохранил свою страсть к радиотехнике, привитую ему матерью. На своём участке на Норд Лаймоунт-стрит он построил высокую радиоантенну и связывался со многими радиолюбителями по всему миру. На глазах Джона проходил процесс упадка и разрушения бывшего дома его родителей, но он ни разу не переступил его порог. Джон скончался в июне 1986 года и был похоронен в Ричмонде (Индиана), в семейном склепе на Эрлхэмском кладбище.

К новому тысячелетию дом Вэсткоттов оказался на грани капитального разрушения и вероятного исчезновения из списка сохранившихся работ Фрэнка Ллойда Райта. Но в 2000 году организация «Сохранение наследия А. Л. Райта» приобрела его

и передала, ранее созданному группой энтузиастов из Спрингфилда, «Фонду Вэсткотт хаус». Этот фонд собрал около шести миллионов долларов и создал программу научных исследований и восстановительных работ и руководил их проведением. Были привлечены три крупных строительных фирмы с опытом реставрационных работ. Кроме штатных специалистов в работах принимали участие десятки волонтеров, среди которых только архитекторов было сорок человек. Все виды работ – от укрепления фундаментов и замены кровли, до воссоздания художественного стекла, осветительной арматуры и мебели, воссоздания пейзажных компонентов – проводились в строгом соответствии с сохранившимися фрагментами отделки и чертежам Райта. Дом был передан в собственность «Фонда Вэсткотт хауз» и в 2005 году открыт, как музей, для посетителей. (The Restoration of the Westcott House (2024))

REFERENCES

- Acker, B. W. (1996). *Westcott Motor Car*. Archive of the Westcott House Museum. Retrieved September 7, 2024, from <https://www.westcotthouse.org/about/the-westcott-motor-car>
- Crawford, A., Wright, F. L., & Ashbee, C. R. (1970). Ten Letters from Frank Lloyd Wright to Charles Robert Ashbee. *Architectural History*, 13, 64-132. Retrieved September 7, 2024, from <https://doi.org/10.2307/1568314>
- Eaton, L. K. (1969). *Two Chicago Architects and their Clients: Frank Lloyd Wright and Howard Van Doren Shaw*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Goryunov, V. S. (1995). The phenomenon of F. L. Wright and the “Revolution in Architecture”. *Izvestiya vuzov. Construction*, 2, 118-122.
- Siek, S. (1978). Frank Lloyd Wright’s Westcott House in Springfield. *Ohio History Journal*, 87, 3, 276-293. Retrieved September 6, 2024, from <https://resources.ohiohistory.org/ohj/search/display.php?page=130&ipp=20&searchterm=Array&vol=87&pages=276-293>.
- Springfield, Ohio. (2025, July 1). In *Wikipedia*. Retrieved September 7, 2024, from https://en.wikipedia.org/wiki/Springfield,_Ohio
- The Restoration of the Westcott House (2024). *The Westcott House*. Retrieved September 9, 2024, from <https://www.westcotthouse.org/about/restoration#load>

- Wojcik, M. (2009, August 11). *Frank Lloyd Wright's Westcott House*. Designed by Frank Lloyd Wright. Retrieved August 11, 2024, from <https://www.designedbyfranklloydwright.com/2009/08/frank-lloyd-wrights-westcott-house/>.
- Wright, F. L. (1910a). Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. Ground and floor plan for the Burton S. Westcott House. *Plate LIII (53T)*. Berlin: Ernst Wasmuth A.-G. Retrieved September 11, 2024, from <http://www.steinerag.com/flw/Books/a0087.htm#0087.53T>
- Wright, F. L. (1910b). *J. Willard Marriott Library*. Retrieved October 30, 2024, from <https://collections.lib.utah.edu/search?q=Frank+L.+Wright+Portfolio>

**DEFINITION AS A LANGUAGE ARISING FROM POLITICS
AND IN CONFLICT WITH ART: A PERSPECTIVE
INFORMED BY JACQUES RANCIÈRE`S THE POLITICS
OF AESTHETICS AND ALEJANDRO JODOROWSKY`S
ENDLESS POETRY**

LARA RABAH

Lara Rabah, Independent Researcher

Email: rabah.lara@gmail.com

This paper investigates the act of defining art as a politically charged process that often conflicts with the nature and purpose of art itself. Drawing on Jacques Rancière's theory of the "distribution of the sensible" and the aesthetic regime, as well as Alejandro Jodorowsky's film *Endless Poetry*, it contrasts the political logic of definition – rooted in exclusion, visibility, and categorization – with the diverse and evolving language of art. Through historical, philosophical, and cinematic analysis, the text argues that the language of politics and that of art operate according to fundamentally different principles, despite their functional similarity. It further examines how art challenges established frameworks governing perception and the presentation of truth. While politics depends on binary logic, exclusion, and control, art navigates multiplicity, presence, and transformation. Ultimately, the paper questions whether it is even possible – or desirable – to define art within frameworks foreign to its nature.

Keywords: Aesthetic regime, Definition of art, Distribution of the sensible, Visibility and exclusion, Language and perception, Contemporary artistic practice, Politics of aesthetics, Jacques Rancière, Alejandro Jodorowsky, Philosophy of art, Critical theory, Cinema and visual arts

Лара Рабах – независимый исследователь

Email: rabah.lara@gmail.com

В статье акт дефиниции искусства рассматривается как политически ангажированный процесс, который часто противоречит природе и предназначению самого искусства. Опираясь на теорию Жака Рансьера о «распределении чувственного» и эстетическом режиме, а также на фильм Алехандро Ходоровски «Бесконечная поэзия», автор противопоставляет политическую логику определения, основанную на исключении, видимости и категоризации, разнообразному и развивающемуся языку искусства. С помощью исторического, философского и кинематографического анализа в статье утверждается, что язык политики и язык искусства, несмотря на их функциональное сходство, действуют в соответствии с фундаментально разными принципами. Далее рассматривается, как искусство бросает вызов устоявшимся рамкам восприятия и представления истины. В то время как политика зависит от бинарной логики, исключения и контроля, искусство управляет множественностью, присутствием и трансформацией. В конечном счёте, статья задаётся вопросом, возможно ли – или желательно – вообще определять искусство в рамках, чуждых его природе.

Ключевые слова: Эстетический режим, Определение искусства, Распределение чувственного, Видимость и исключение, Язык и восприятие, Современная художественная практика, Политика эстетики, Жак Рансьер, Алехандро Ходоровски, Философия искусства, Критическая теория, Кино и изобразительное искусство

Introduction

In the context of ongoing discussions about what art is today, and whether or how it should be defined, I would like to examine certain aspects of our observation of art as a preliminary step toward inquiring into it – a step not necessarily inscribed within the current dominant discourse on art and its definition. In order to do so, I explore Jacques Rancière’s concept of the “distribution of the sensible”, as presented in his book *The Politics of Aesthetics*, using it as a framework for observation. I highlight several ideas introduced by the author, considering their potential implications within what he defines as the “aesthetic regime”. Partly, I contrast these ideas with excerpts from Alejandro Jodorowsky’s film *Poesía Sin Fin* (Endless Poetry), as well as with other art practices,

drawing on various writers for further reference. By doing so, I aim to deconstruct an approach to art centered on the act of definition, thereby raising a question about the quality of our observation.

Contextual overview: Politics of Aesthetics & Endless Poetry

Jacques Rancière divides the arts along a timeline into different “regimes”. The first, the “ethical regime (of images)”, is grounded in Plato’s thought. In this regime, the notion of ethics is intertwined with the arts in relation to their content and purpose. (Rancière, 2004, 20) The second regime, the “poetic or representative” one, centers on the separation between the ideas of fiction and lies. (Rancière, 2004, 35) It is a regime of visibility concerning the arts. (Rancière, 2004, 22) A poem’s action is not an imitational construct but a dynamic composition of knowledge situated in a particular “space-time,” a movement of “intelligible structures.” (Rancière, 2004, 36) Consequently, poetry is freed from any ethical requirement, such as adherence to truth, since it has already positioned itself as fiction (Ibid.). Furthermore, it is “superior” to history, as it follows its own logical cause, unbound by erratic events along a timeline. (Ibid.) The “clear division between reality and fiction makes a rational logic of history impossible as well as a science of history.” (Ibid.)

Rancière goes on to affirm that, with the advent of the “aesthetic revolution” and the Romantic era, the boundaries between the “logic of facts” and the “logic of fictions”, however, become blurred and entangled with “the new mode of rationality that characterizes the science of history” (Ibid.). Poetry is reduced to an “arrangement of the signs of language.” Nevertheless, this does not mean that language now serves a purpose in itself; on the contrary, the transformation immerses language in “the materiality of the traits by which the historical and social world becomes visible to itself, be it in the form of the silent language of things or the coded language of images” (Ibid.). Navigation within this new domain of signs defines a novel modality for the production of fiction. It is “a way of assigning meaning to the empirical world,” inscribing it into different entities – “places,” “groups,” “articles,” “faces,” “spaces,” “circles,” “bodies” (Ibid.). This fictionality, which characterizes the aesthetic age, unfolds within the limits of “the potential of

meaning inherent in everything silent, and the proliferation of modes of speech and levels of meaning.” “Descriptive and narrative arrangements in fiction” become essentially indistinguishable from those of the social and historical world. (Ibid., 37)

With the notion of *narrative*, “writing history and writing stories come under the same regime of truth” (p. 38), entailing the idea of a “common destiny.” Here, the “‘logic of stories’ and the ability to act as historical agents go together.” (Ibid., 39) As a result, art and politics lead to “reconfigurations of the shared sensible order.” They “call into question the distribution of roles, territories, and languages.” (Ibid., p. 40) It follows that, according to Rancière, the politics of aesthetics operate at a level where both art and politics follow a similar modality of functioning: narration, interpretation, redistribution, and reconfiguration, which produce effects in the real world. The question, then, is whether this functional modality, taken as a segment, reflects the broader dynamics in which it is situated, as in the relation of an event to its context, or, alternatively, to what extent is it indicative of a similarity in nature between art and politics, if at all?

The following film excerpt offers insight into this question from an artistic perspective:

In Alejandro Jodorowsky’s 2016 film *Poesía Sin Fin (Endless Poetry)*, the director recounts his youth in Chile through the story of a young boy who grows into a poet. Having befriended another poet, Alejandro and Enrique take a walk through the city.

- “Alejandro, do you agree with me that the language we were taught carries crazy ideas?” asks the friend.”

- “That’s right, my dear Enrique,” answers Alejandro. ‘Instead of thinking straight, we think in a crooked fashion.’”

Transferring their thoughts into their world, as they face a truck parked directly in front of them, Alejandro declares, “We, poets, aren’t constrained in any way,” and they decide to maintain a “straight line,” walking over the truck instead of around it, so as to continue their path. Then, upon reaching the house of an elderly lady, they knock on her door, presenting themselves as “poets in action” and asking if she would let them pass through her house, since it is the only way to keep their path straight. When she inquires why they are doing so, Alejandro answers, “to develop our

consciousness,” at which point she acquiesces and lets them in. The poet friends conclude, “la poesía es un acto,” which translates as “poetry is an act” or “poetry is action.”

Drawing from the example above, art indeed narrates, interprets, redistributes, and reconfigures, all the more so given that the effect it has in the real world is not limited to a mere “distribution of the sensible” through the “assignment of meaning.” Poetry not only produces an effect but embodies the action itself. The poets’ actions influence others in the city: the truck driver ends up throwing oranges at them because they walked over his truck, and the lady who lets them into her home rearranges her bedroom so that they can continue straight. Yet, while this film may provide evidence of the similarity in the functional modalities of both art and politics, it also highlights a fundamental issue – language – which, as will become evident below, ultimately resists such resemblance. The following passages aim to corroborate this distinction by tracing the different dynamics underlying each. At the outset, it is useful to map out the attributes of the aesthetic regime in contrast with artistic practices.

The attributes of the aesthetic regime

In *The Politics of Aesthetics*, Rancière specifies that it is the “dispute around the relations of words to things that makes up the heart of politics.” (Rancière, 2004, 40) This implies that the very act of definition is political – since essentially, these relations of “words to things” *are* definitions – while politics is revealed as the dispute surrounding these definitions: a space where word and thing relate through their very disassociation; a place where separation establishes the relation.

This logic of separation finds further resonance in the historical overview examined below. Much light is shed on the halo surrounding the need for definitions through the work of H. U. Gumbrecht in *Production of Presence*, where he traces the European history of the humanities and highlights, alongside the interpretative trend, the Cartesian heritage and its emphasis on world-reference. (Gumbrecht, 2004, 31) Furthermore, the “classification of knowledge” led by Descartes, as noted by Paul Oskar Kristeller in *The Modern System of the Arts* (Kristeller, 1951a, 525), represents

a political act, wherein the new *structure of knowledge* functions as a means to gain power by navigating a defined (and thus controlled) system – effectively asserting power over past knowledge. While art in the 18th century still upheld the trinity of the “good, true, and beautiful” in aesthetics, the emancipation of the natural sciences a century earlier, driven by the “modern” understanding of the possibility for an “accumulation of knowledge” (Kristeller, 1951b, 24-26), laid the groundwork for science to become the actual bearer of truth.

Moreover, in discussing the aesthetic regime, Rancière describes it as “a way of assigning meaning to the empirical world,” inscribing it onto different entities. (Rancière, 2004, 36) Yet, the determination of those entities – “places,” “groups,” “bodies,” and so forth (Ibid.) – their very perceptual formation, or, in Rancière’s terms, “the materiality of the traits by which the historical and social world becomes visible to itself” (Ibid.), is implied through acts of definition, classification, and categorization, all of which relate to the political dimension of defining knowledge.

In other words, the act of definition parcels out the world into concepts one seeks to grasp, with the aim of controlling the world from which those concepts are derived. (This reflects the Moderns’ response to the Ancients: we will now control what we know.) This act of definition is political in both its motivation and objective. The modern concept of science as a truth rendered tangible – thus proven, and consequently trusted – provides the platform on which the act of definition can thrive, since defining entails making tangible, and hence making visible, as will be further explored below.

Accordingly, within the Cartesian “modern” tradition, acts of definition, classification, and categorization are fundamentally and purposefully based on separation and exclusion. The act of definition itself involves a deliberate choice of exclusion in both its practice and form, separating that which is from that which is not. The clarity and guarantee offered by science depend on specific conditions available only within its exclusive domain of observation. On the other hand, the “proliferation of modes of speech” that Jacques Rancière attributes to the aesthetic regime of art functions as the very fabric through which politics thrives,

generating an illusion of movement via an oscillation grounded in dualism – centered on dispute and separation.

What also characterizes definition – and constitutes a notable difficulty in defining art, as Berys Gaut succinctly points out – is the “circularity” of definitions. (Gaut, 2000) However, circular definitions are not uncommon, as words are used to define other words within an exclusive space shaped and delimited by language. Consider, for example, the term “value.” According to the Cambridge Dictionary, it is defined as “the importance or worth of something for someone.” (Value, n. d.) The term “worth” is defined as “having a particular value, especially in money,” (Worth, n. d.) while “important” means “necessary or of great value.” Similar examples abound. (Important, n. d.) This implies that a definition has no bearing on our understanding of the terms it supposedly elucidates, unless – knowingly or unknowingly – we also take into account our understanding of the remaining terms.

Moreover, the philosopher observes that the “aesthetic revolution” introduces “a new mode of rationality that characterizes the science of history.” (Rancière, 2004, 36) While he reveals a political aspect to the aesthetic regime, he also describes it as “a new regime for relating to the past.” (Ibid., 25) The past is inherently inscribed within it, as this regime is new only to the extent that it carries the old – it is “the newness of tradition.” (Ibid.) As such, definitions are always oriented toward what has already been. In turn, truth in the present necessarily implies an embedded past.

Another significant attribute of the aesthetic regime is visibility. In Rancière’s terms, the Poetic regime is a “regime of visibility.” (Ibid., 22) The aesthetic regime similarly rearranges the visible; it is a “recomposition of the landscape of the visible”. (Ibid., 45) The notion of ethics, which persists across all three regimes, plays a role in affirming it. While the regimes move from the ethical to the poetic-representative, the notion of ethics recedes – yet only from view – since, as stated previously, it is the positioning of poetry as representation that liberates art from having to justify itself with regard to truth. Accordingly, in the aesthetic regime, the notion of ethics is not readily apparent. As Rancière notes, “the limits between the ‘logic of facts’ and ‘logic of fictions’ become blurred.” The notion of ethics manifests as separation itself – between truth

and lies, past and present, and even within the process through which the aesthetic regime assigns meaning to various entities. (Ibid., 36)

In this dynamic, truth increasingly takes the form of exclusion. Whereas in the representative regime truth distinguished fiction from lies, in the aesthetic regime truth defines the regime itself: it is the very exclusion that sustains and delimits it as a distinct order. Truth becomes yet another reaffirmation of separation.

On that account, the notion of visibility is significant not only because of the transference of the idea of truth but also as an imposed framework for perceiving it. As Rancière notes, “artistic practices are ways of doing and making” (Ibid., 13), and “aesthetic practices are forms of visibility that disclose artistic practices.” (Ibid.)

Art in its own terms

Having outlined the attributes of the aesthetic regime, the following passages will contrast these with artistic practices, in order to explore what their similarities and differences may reveal. One may begin by noting that artists have engaged with visibility in various ways, challenging any definition based on it, arguably in response to the dispute it stirs. A contemporary example is the artist and collector Chislain-Mollet Miéville. More intrinsically, the notion of visibility also recalls works of imaginary art, such as those by the lettrists Isidore Isou, Maurice Lemaître, and others.

More broadly, the gap sustained by dualism in politics is addressed differently by art. Through conceptual, interactive, and immersive art practices, among others, artists have addressed inclusiveness, each in their own distinct way. This is exemplified by Yayoi Kusama’s 1965 *Infinity Mirror Rooms – Phalli’s Field*, where the experience transcends the mind confronting its binary projection to become an immersive situation of endless perpetuation. Similarly, the 1965 *Untitled* piece by Art & Language, consisting of a mirror hanging on the wall, integrated the audience into the work by reflecting their image, thereby creating a connection in which observation and the observed mutually constituted one another. Marina Abramović’s 2010 exhibition *The Artist Is Present* focused simply and directly on presence as the artwork’s single most meaningful aspect.

By multiplying representations and critically questioning them – whether in terms of representation itself, conceptualization, expression, or other forms of human manifestation – art aims to narrow the gap founded on dualism. It achieves this by posing questions that prompt genuine movement and inquiry. Lawrence Weiner describes art spaces as “a place to pose questions.” (*Out of Sync – Art in Focus*, 2016) Renaissance artists, Impressionists, Dadaists – all primarily engaged in inquiry. As Weiner states, “Art is about things you do not know.” Even when conceptual, art seeks a realm beyond dualism – a space of multiplicity or paradox, as exemplified by the works of M. C. Escher or Piero Manzoni’s excrements priced at gold value.

In the 1990s, Iranian filmmaker Abbas Kiarostami declared: “One must always keep in mind that they are watching a film. Even in moments when it seems very real, I would like two arrows to blink on both sides of the screen, so that the audience does not forget that they are watching a film and not reality – a film made based on reality. This approach has intensified in my more recent films and will continue to do so. I believe I need a more discerning spectator. I am opposed to manipulating their emotions or holding them hostage. When the audience does not undergo such sentimental blackmail, they remain their own master and observe the facts with a more conscious eye. As long as we are not subjected to sentimentalism, we can master ourselves and the world around us.” (Kiarostami, 1995)

In further dissonance with politics, art has been inquisitive throughout the decades. Whether it was Magritte’s apple or O’Keeffe’s iris, art has enabled us to reflect on “the Treachery of Images” while also allowing us to go beyond the immediate concrete by examining it more closely. This is the light that brightens the Little Prince’s face as he sees the box with the sheep inside. “This is exactly the way I wanted it,” he exclaims, referring to a sheep only he can see.

In 2011, the Beirut Art Center presented *Image in the Aftermath*, a collective exhibition featuring various artists, including Walid Raad. The audience was invited to see something by representing it in their mind. By “blurring” different logics of representation, the works primarily aimed to question those very logics. (Groys et al., 2011)

Moreover, with regard to the “newness of tradition” mentioned above, brought about by the “aesthetic revolution”, one might ask: to what extent has this past, embedded in the present, done justice to the arts?

Throughout history, art has not been uniformly incorporated by political power. Although various art movements have undergone comparable processes of institutionalization, some movements – such as Dadaism or Conceptual Art, for example – have not been integrated in the same way as Renaissance or Classical art.

The jolts introduced by the works of Duchamp, Kosuth, or Beuys, for example, have not exactly blended into the prevailing system of power. Many artistic works have been relegated in such a way that they are remembered today merely as historical events, making their reoccurrence meaningless while depriving them of any actual value in shaping today’s political landscape. Surrealism in art today functions largely as *déjà vu*. But where else do we visit surrealism except in retrospective exhibitions that reveal who Gala really was, trace André Breton’s footsteps through Paris, or serve as inspiration for contemporary fashion designers?

The challenging works *Fountain*, *One and Three Chairs*, and *Social Sculpture* remain unanswered, as the only possible response would have required a structural transformation of the established system of thought and power. Rather than integrating these works, the power structure has isolated them by incorporating history instead. While these works remain *frozen*, it is history that is accredited, becoming a central pillar supporting the prevailing political system. In this context, art institutions – functioning as a form of “accumulation of knowledge”—are thereby positioned as authoritative voices on art.

In parallel, art itself relates differently to the past.

The film *Poesía Sin Fin* presents a scene in which the director stands behind his younger self – the main character – forming a single body as they both look directly into the camera lens. He says to him, “*I am whom you will become, or you are whom I have been.*” There is no distinction between past, future, and present, as the two figures unite in the eyes of the spectator – in the now. They

¹ see

speak of the fear of death, which is but a disguised fear of living, the meaning of life, and the duty to free oneself from guilt by fully expressing oneself.

Everything about this scene – renouncing the timeline by merging past, future, and present into one; addressing the meaning of life as an essential and contemporary issue; pointing to a genuine relation between cause and effect, wherein the fear of living is disguised as the fear of death; and, equally importantly, presenting guilt under a new light, as related to the harm one causes oneself rather than to others – draws a notable distinction between art and politics. Hence, the film, as an artistic practice, although inscribed within the aesthetic regime, stands nonetheless in complete dissonance with the politics of that regime. To substantiate this claim more fully, the following passages will further refine this dissimilarity, ultimately bringing its underlying dynamics to light.

Art and Aesthetics: A language divide

This being said, it is worth noting that Jacques Rancière, when addressing “the autonomy of art or its submission to politics,” dismisses the debate as “vain” (Rancière, 2004, 19). He justifies the futility of arguing over the submission – or lack thereof – of art to politics, elucidating that “the arts only ever lend to projects of domination or emancipation what they are able to lend to them, that is to say, quite simply, what they have in common with them: bodily positions and movements, functions of speech, the parceling out of the visible and the invisible. Furthermore, the autonomy they can enjoy or the subversion they can claim credit for rest on the same foundation.” (Ibid., 19)

On the other hand, when referring to historicity, the philosopher nonetheless draws a distinction between “two different things”: that which is “specific to a regime of the arts in general,” in one respect, and, alternatively, “the decisions to break with the past or anticipate the future that take place within this regime.” (Ibid., 20) Discussing “literary locution,” he states: “This has always been, as is well known, the phobia of those in power and the theoreticians of good government, worried that the circulation of writing would produce ‘disorder in the established system of classification.’” (Ibid., 39)

Clearly, aesthetics and arts are two distinct movements. This is further sustained through examples of systemic censorship, especially in its most extreme forms, such as when in relation to the genocide in Gaza, Palestine, whereby many artists have faced censorship (Baere, 2024)—and among them, to name but one, Ai Weiwei, over an online post he made. (Rufo, Youngs, 2023)

Referencing Plato in *The Politics of Aesthetics*, Rancière mentions artisans as “not [having] time to devote themselves to anything other than their work”, and notes that “having a particular occupation defines what is visible or not in a common space.” (Rancière, 2004, 12) In accordance with this, what today manages to align time with visibility is the “spectacle” or the show, as presented by Guy Debord in *La société du Spectacle*, where work is equivalent to *visibility time*. Correspondingly, the “recomposition of the landscape of the visible” that Rancière describes in relation to the aesthetic regime becomes a rearrangement of how truth is presented – an integral aspect of the show or spectacle.

In this regard, dualism, as the core of politics, underpins visibility by establishing a gap between what is visible and what is not. Equally, the “dispute in the relation of word to thing” reflects a dual connection between word and action – where one is visible and the other is not. Within this oscillation, meanings are determined, with attention focused on their disassociation. They also define language around the very dichotomy that delimits them.

This entails a displacement of trust – a core implication of what has been exposed. Just as the notion of ethics has drifted across the regimes to ultimately shape the last one, truth serves to benefit the dynamics of visibility in the aesthetic regime. From the time most forms of art were regarded as crafts, the arts have been fundamentally associated with an idea of mastery, which, in turn, is linked to truth. This is supported by the philosopher, who affirms that in the representative regime, “assigning [art] to a *technē*” meant that “it’s a technique and not a lie.” (Rancière, 2004, 43)

However, as Rancière argues, “the aesthetic regime of the arts disrupts this apportionment of spaces,” and “it also calls into question the neutralized status of *technē*, the idea of technique as the imposition of a form of thought on inert matter.” (Ibid.)

Indeed, technique has been transformed through Da Vinci's anatomy, Caravaggio's composition, Manet's light, Braque's deconstruction, Pollock's movement, Tom Bagshaw's illustrations, and Mathieu Le Sourd's installations. Over time, as our grasp of form and its significance evolved, mastery came to stand apart from technique.

Although technique remains the voice of a regime of evaluation, definition, and categorization, it is mastery – in its broader sense – that has revealed itself in situationist art, ready-mades, art brut, silk screens, silent music, fog installations, large-scale sculptures, real-life theatre, and possibly even invisible art. Thus, the emphasis on the idea that art is not a lie reflects a relationship of trust vested in it. More specifically, this trust lies at the heart of art's need to justify itself as fiction – an imperative central to its very purpose.

Nevertheless, according to Jacques Rancière, within the aesthetic regime, language does not acquire a purpose in itself. This severing of language from function, however, is only possible within a regime of segmentation. Indeed, it is precisely this *amputation* that reveals the fundamental distinction between art and politics.

In an interview with Christine Palmiéri, Rancière asserts that “we must have gone astray thinking that artistic modernity was about art freeing itself from any constraint other than itself. In reality,” he says, “this relation art holds with that which it is not has always occupied modern art.” (Palmiéri, 2002) In Jodorowsky's movie, the poets declare that their action aims at “the development of consciousness.” (Jodorowsky, 2016)

The purpose of art emerges as its *causa sine qua non*. Furthermore, the interdependence of purpose and process reveals what is perhaps the most fundamental characteristic of art – or rather, of its language, of art as language. This is not meant in a reductionist way, confining Rancière's presentations to language, as in a movement from the spatial to the discursive, but as an invitation to perceive language as purpose within process, which, only in a framework of segregation would be seen otherwise.

The following film scene illustrates the idea: *'Not giving me anything, you gave me everything', says Alejandro Jodorowsky, addressing his father. 'Not loving me, you've taught me the absolute necessity of love', he goes on, describing what effectively constitutes*

a *paradigm shift*. In Alejandro's case, deeply experiencing the absence of his father's love is akin to the mastery of nothingness – an experience that enables a paradigm shift, brought about through an understanding of nothingness in its full dimensionality. Beyond realism, figuration, painting, motionlessness, and visibility, art is continually redefined, each time in a different way, as it perpetually renews itself, while mastery sustains this constant reinvention.

Conclusion

From the above, one can deduce that within the aesthetic regime, art perceives, speaks, and engages by acknowledging that which it is not – its purpose lies precisely in this interest in otherness. Its language, in other words its mode of being, is as diverse as its interlocutors, for art is in constant evolution.

In contrast, the language of politics is fundamentally different, reduced almost to a binary yes-or-no state. Its purpose is merely to maintain the status quo, perpetuating a dualistic oscillation between visibility and invisibility.

In another scene from the film *Poesía Sin Fin*, people wearing masks cheer for the leader Ibañez as he rides a horse at the head of the crowd. The young Alejandro walks in the opposite direction, shouting, “*Death to Ibañez!*” The dictator and the cheering crowd pass him by without any interaction, while the poet's friend tries to reason with him, explaining that they cannot hear him.

And while the dictator and the cheering crowd do not react to the poet – failing to integrate him into their perception – he does perceive and respond to them. He speaks, reacts, and remains visible to the spectator. It is only to the dictator and his crowd that he is not visible.

At this point, it is worth recalling Rancière's definition of aesthetics as “the system of a priori forms determining what presents itself to sense experience” (Rancière, 2004, 13), and “not a theory... but a specific mode of being.” (Ibid., 22) For if we are to infer that politics and art are two different languages, it becomes clear that within the aesthetic regime, *I don't speak you* is equivalent to *you don't exist*.

In conclusion, on the margins of the discourse surrounding the definition of art, a closer look at the available tools and frameworks

of observation reveals that these may express a language very different from that of art itself. Among these tools are definitions – circular, grounded in exclusion and dualism, and oriented toward the past. Beyond the scientific facts that may support them, such definitions are ultimately the result of political action. They tell a biased story.

Art, by contrast, has spoken a different language and has continually sought to outgrow a regime that seeks to contain it. It is a quest in perpetual movement. So, on the one hand, how can one understand art – let alone contain it within a definition – when everything from the frame of observation to the language applied may be inherently different in nature from that of art? On the other hand, how much is one truly observing art when nothing beyond the frame of observation is taken into account? Perhaps reflecting on these questions can lay the groundwork for approaching art through a different lens, possibly even in another language.

REFERENCES

- Baere, B. De (2024, January 15). *Cancellation and censorship in times of war*. Cimam.org. Retrieved April 2, 2025, from <https://www.cimam.org/news-archive/cancellation-and-censorship-in-times-of-war/>.
- Debord, G. (1969). *The Society of the Spectacle*. Paris: Gallimard. (In French)
- Gaut, B. (2000). "Art" as a Cluster Concept. In N. Carroll (Ed.), *Theories of Art Today* (pp. 25-44). Madison: University of Wisconsin Press.
- Groys, B. et al. (2011). *Image in the Aftermath* [Exhibition]. Beirut Art Center, Lebanon, Beirut. Retrieved April 2, 2025, from <https://beirutartcenter.org/event/image-in-the-aftermath/>.
- Gumbrecht, H. U. (2006). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (S. Zenkin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Novoe Literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Important (n. d.). In *Dictionary.cambridge.org*. Retrieved April 13, 2025, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/important>
- Jodorowsky, A. (Director). (2016). *Poesía Sin Fin* [Film]. Satori Films, Le Soleil Films, Le Pacte.
- Kiarostami, A. (1995. Juillet/août). *Kiarostami Le Magnifique. Cahiers du Cinema*, 493.

- Kristeller, P. O. (1951a). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 12 (4), 496-527.
- Kristeller, P. O. (1951b). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, 13 (1), 17-46.
- Out of Sync – Art in Focus. (February 16, 2016). Lawrence Weiner | *Art is about Showing* [video]. YouTube. Retrieved April 13, 2025, from <https://youtu.be/UkXlFgPBWEU?si=WcBEbJrCJK20UcqL>
- Palmiéri C., (2002, septembre-octobre-novembre). Jacques Rancière: “Le partage du sensible”. *Revue d’art contemporain*, 59, 34-40.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible* (G. Rockhill, Trans.). London; New York: Continuum.
- Rufo, Y., Youngs, I. (2023, November 15). *Ai Weiwei’s London exhibition called off over Israel social media post*. BBC. Retrieved May 24, 2025, from <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-67424486>
- Value (n. d.). In *Dictionary.cambridge.org*. Retrieved April 13, 2025, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/value>
- Worth (n. d.). In *Dictionary.cambridge.org*. Retrieved April 13, 2025, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/worth>

Уважаемые авторы!

Журнал TERRA AESTHETICAE — официальный журнал Российского Эстетического общества. К публикации принимаются материалы на русском, либо на английском языке. 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
1 (15) 2025

Главный редактор
Марина Васильева

Выпускающие редакторы номера:
Елена Устюгова

Дизайн, верстка
Михаил Деркач

Корректурa
Екатерина Стругова

Редактор сайта
Марина Васильева

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

E-mail
terraaestheticae@yandex.ru

Издатель: ООО Эстезис

Подписано в печать 30.09.2025

Формат 70 × 100 ¹/₁₆

Тираж 100 экз. Заказ № _____