

№ 1 (11) 2023

ISSN 2619-1296
2658-4573

TERRA AESTHETICAE

**КАК ВОЗМОЖНА ЭСТЕТИКА
В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ?**

**Часть 2
тематический номер**

Теоретический журнал
Российского Эстетического Общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

Санкт-Петербург
2023

ISSN: 2619-1296
2658-4573
ББК 87.8

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал
Российского эстетического общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

КАК ВОЗМОЖНА ЭСТЕТИКА
В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ?

Часть 2

Тематический номер

№ 1 (11) 2023

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества
№ 1 (11) 2023

Редколлегия

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

Быстров Никита Львович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

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

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

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

Закс Лев Абрамович, доктор философских наук, *Екатеринбург*

Квокачка Адриан, доктор философии, *Прешов, Словакия*

Лисовец Ирина Митрофановна, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

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

Орлов Борис Викторович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

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

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

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

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

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

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

Редакционный совет

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

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

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

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

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

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

© Авторы статей
© Российское эстетическое общество, 2023

TERRA AESTHETICAE
Journal of Russian Society for Aesthetics
№ 1 (11) 2023

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Advisory Board

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

THEORIA

СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ ОСНОВ ЭСТЕТИКИ В ПРЕДМЕТНОМ ПОЛЕ ФИЛОСОФСКОГО ЗНАНИЯ <i>ГАЛИНА КОЛОМИЕЦ</i>	7
ВЛИЯНИЕ «ПОВОРОТА К ПЕРЕЖИВАНИЮ» НА ПОПУЛЯРИЗАЦИЮ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПОНЯТИЯ ЭСТЕТИКИ, ИЛИ КАК ЭСТЕТИК СТАЛО МНОГО <i>ЕКАТЕРИНА БРОННИКОВА, ПОЛИНА КАМЕНЕЦКАЯ</i>	21
СОВРЕМЕННЫЙ ЭСТЕТИК В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ КЛЕТКЕ <i>ЕЛИЗАВЕТА ТЫЩЕНКО</i>	32

ROSSICA

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ КАК «СПУТНИК» И ЭТАП АНАЛИТИКИ
ЧУВСТВЕННОСТИ В РОССИЙСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА 47

ЭСТЕТИКА ДРУГОГО НАЧАЛА

ИЛЬЯ АЛЕНЕВСКИЙ 61

ЭСТЕТИКА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ. ДРУГОЕ НАЧАЛО

ОКСАНА ШТАЙН БРАТИНА 74

ПОСТСОВЕТСКАЯ ЭСТЕТИКА. РАЗРЫВ НАРРАТИВА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
РЕФЛЕКСИЯ

СТЕПАН ГАВРИЛОВ 85

PRAXIS

О ДЕЙСТВУЮЩЕЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ НА БАЗЕ ПОНЯТИЯ
ОБ «АРХИТЕКТОНИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВИДЕНИЯ»
(М.М. БАХТИН)

ИРИНА САЗИНА 104

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОЛЕБАНИЯ КАК ФОРМА ВОСПРИЯТИЯ:
НА КАКИХ КАЧЕЛЯХ КАЧАЕТСЯ “НИКИТА ЛАВРЕЦКИЙ”

МИЛЕНА АФАНАСЬЕВА, ТАИСИЯ ЛУНИНА 118

RECENSIO

ПРОЕКТИВНАЯ ЭСТЕТИКА И МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ.
О КНИГЕ Б. В. ОРЛОВА «ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕЛАНХОЛИИ»

АЛЕНА РОМАНОВСКАЯ, СОФЬЯ ШЕНГЕЛИЯ 128



THEORIA



СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ ОСНОВ ЭСТЕТИКИ В ПРЕДМЕТНОМ ПОЛЕ ФИЛОСОФСКОГО ЗНАНИЯ

ГАЛИНА КОЛОМИЕЦ

Галина Коломиец – д. филос. н., профессор, Оренбургский государственный университет, Россия

E-mail: kolomietsgg@yandex.ru

Организованная ридинг-группа «Эстетика» А. Г. Баумгартена под руководством А. Е. Радеева подвигла автора данной статьи к размышлениям о ценности баумгартеновских чтений и собственно труда основателя эстетики как науки. Три круга эстетики, определённые Баумгартеном в гносеологии (чувственное восприятие и познание, красота, теория искусств) затрагивают онтологию, антропологию, аксиологию, искусствоведение, и применимы, как указывал Баумгартен, ко многим наукам и искусствам: филология, риторика, поэзия, музыка, герменевтика, экзегетика как наука о комментарии текстов, гомилетика как теория проповедничества, др. Приводится сущность баумгартеновской эстетики в предметном поле философского знания и её задача, заключенная в совершенствовании чувственного познания и цели – красота. При этом подчеркивается способность мыслить образами, сила воображения, ведущая к разнообразным трактовкам эстетики и философии искусства, что на современном историческом этапе цивилизационного развития, согласно автору, углубляет баумгартеновскую концепцию. По мысли автора, эстетика становится проблемой антропологии, философского антропосоциоэкологического подхода, поскольку современный путь развития цивилизации непредсказуем, обусловлен проблемой человеческого существования в системе «природа-

жизнь-человек-социум-индивид» в условиях расширения искусственного «неорганического тела цивилизации» и проблемой органического тела человека. Автор уповает на устойчивое древо эстетики как философской науки, определённой Баумгартеном. Вместе с тем не исключает метафизику единства сущностей красоты, добра, истины, которую автор просматривает как предпосылку баумгартеновской эстетики. В статье поднимается проблема определения современной эстетики как философии искусства, двойственности эстетического знания, обращенного, с одной стороны, к эстетике как науке с необозримым полем тем и предложений, и эстетике, трактуемой в свете философии искусства, учитывая современное широкое понимание самого искусства и его предмета, не сводимого собственно к художественному творчеству. Попутно затрагиваются примеры из области философии музыки и собственной практики.

Ключевые слова: А. Г. Баумгартен, эстетика, антропосоциоэкологический подход, философия искусства, философия музыки.

A MODERN READING OF THE FOUNDATIONS OF AESTHETICS IN THE SUBJECT FIELD OF PHILOSOPHICAL KNOWLEDGE

Kolomiets Galina

Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Professor of Philosophy, Culturology and Sociology Chair, Orenburg State University (Orenburg, Russia)

E-mail: kolomietsgg@yandex.ru

The organized reading group “Aesthetics” of A. G. Baumgarten under the leadership of A. E. Radeev prompted the author of this article to think about the value of Baumgarten’s readings and the work of the founder of aesthetics as a science. The three circles of aesthetics defined by Baumgarten in epistemology (sensory perception and cognition, beauty, art theory) affect ontology, anthropology, axiology, art criticism, and are applicable, as Baumgarten pointed out, to many sciences and arts: philology, rhetoric, poetry, music, hermeneutics, exegesis as a science of commenting on texts, homiletics as a theory of preaching, etc. The essence of Baumgarten’s aesthetics is given in the subject field of philosophical knowledge and its task, which is to improve sensory knowledge and the goal – beauty. At the same time, the ability to think in images, the power of imagination, leading to various interpretations of the aesthetics and philosophy of art, are emphasized, which, according to the author, deepens the Baum-

garten concept at the present historical stage of civilizational development. According to the author, aesthetics becomes a problem of anthropology, a philosophical anthroposocio-ecological approach, since the modern path of development of civilization is unpredictable, due to the problem of human existence in the system “nature-life-man-society-individual” in the context of expanding the artificial “inorganic body of civilization” and the problem of the organic human body. The author relies on a stable tree of aesthetics as a philosophical science defined by Baumgarten. At the same time, he does not exclude the metaphysics of the unity of the essences of beauty, goodness, truth, which the author views as a prerequisite for Baumgarten’s aesthetics. The article raises the problem of defining modern aesthetics as a philosophy of art, the duality of aesthetic knowledge, on the one hand, to aesthetics as a science with a vast field of topics and proposals, and aesthetics, interpreted in the light of the philosophy of art, given the modern broad understanding of art itself and its subject not reducible to artistic creation itself. Along the way, examples from the field of philosophy of music and their own practice are touched upon.

Key words: A. G. Baumgarten, aesthetics, anthroposocioecological approach, philosophy of art, philosophy of music.

Обращаясь к основам эстетики в предметном поле философского знания, начну с приятного события, а именно: Председатель Российского эстетического общества А. Е. Радеев организовал ридинг-группу «Эстетика» А. Г. Баумгартена – это открытое чтение и обсуждение аспирантами университета под руководством Председателя с участием в режиме онлайн всех желающих по случаю впервые в 2021 году вышедшего в печать на русском языке полного труда немецкого основателя эстетики как философской науки. Состоялось несколько больших заседаний, которые продолжаются. «Баумгартеновские чтения» замечательны тем, что, во-первых, это истинное обращение к идеям основателя эстетики как науки и, во-вторых, обращение к подлиннику превратилось в замечательное общение, дискуссию, которые продвигают эстетическую мысль от баумгартеновского изначального изложения через запас прочности классической и последующей эстетической мысли к современным поискам эстетики будущего в российском научном мире.

Второе событие, которое стало предметом моих размышлений, это разосланное по электронным почтам открытое письмо учёного О. А. Кривцуна, который писал, уповая на энергию

и инициативность Российского эстетического общества, что его особенно беспокоит судьба преподавания эстетики в вузах России (снятие или ограничение этой дисциплины), писал о необходимости возвращения/восстановления эстетики как фундаментальной дисциплины. Мы разделяем его беспокойство и ратуем за эстетику. О. А. Кривцун утверждает, что программы по эстетике должны быть пересмотрены, учитывая соединение эстетической аналитики с мировым художественным процессом: «Увы, во многих местах, эстетика преподается схоластично: либо студентам втолковывают совсем ненужные сведения о том, «кто, что сказал относительно таких-то эстетических идей». Либо – втискивают в учеников абстрактные сведения «о прекрасном как таковом (вообще)», о безобразном, о комическом и т. п. совершенно без опоры на историю искусства (а только в опоре на историю эстетических категорий, которая нужна лишь узким специалистам!) в отрыве от исторического и современного материала искусства», следует из письма. Ориентация на философию искусства предполагает фундаментальные знания в области каких-либо конкретных изящных искусств, например, живописи, поэзии или музыки.

Что касается философии искусства, обращаю внимание на то, что на XXIV Всемирном философском конгрессе в Пекине 2018 года было 99 секций, среди них «эстетика и философия искусства», отдельно секции «философия музыки», «философия архитектуры», «философия и литература», «философия и лингвистика», др. Обращаю внимание на девиз этого конгресса «Учиться быть человеком», что в духе древней конфуцианской традиции, марксистской философии, ведущей в современном Китае, с задачей с помощью искусства «сделать человека лучше». В призыве «Учиться быть человеком» я вижу современное прочтение ответственности человека перед природой и цивилизационным развитием (среди секций были такие, как «философия тела», «философия спорта», «философия разума», «философия развития», «философия действия», т. д.). В Китае природосообразность Бытия, нравственно ценимая человеком, вписывающимся в природоцелесообразность, связана с представлением о «великой музыке» в конфуцианстве, или «музыкальности» вселенского пути дао.

«Учиться быть человеком» – это для меня означает разработку такого специфического подхода в философии и эстетике как антропосоциоэкологический, который обусловлен глобальными кризисами – антропологическим и экологическим – в новой техногенной цивилизации. Здесь я сошлюсь на слова В. С. Стёпина о том, что вся история человеческая есть историческое движение «неорганического тела цивилизации». (Stepin, 2011, 20) Стёпин использует метафору К.Маркса, определяя «понимание человека как существа, бытие которого определено его телесностью, включающей два взаимосвязанных компонента: биологическую организацию человеческого тела и его «неорганическое тело» (Stepin, 2011, 20), как второго тела человека, им же самым неустанно изобретаемого и расширяемого. Как мы наблюдаем, расширение «неорганического тела» и смешение обоих тел человеческого бытия имеет прямое отношение к современному искусству.

Очевидно, современная философия искусства, неразрывная с конкретными видами искусства, которые теперь свободно допускают всевозможные смешения – контаминации (вспомним Горация, поскольку Баумгартен часто прибегает к античным примерам: «Если бы женскую голову к шее коня живописец вздумал приставить...») (History of aesthetics, 195), должна иметь в виду концепцию этико-эстетической взаимосвязанности «природа-жизнь-человек-социум-индивид». (Baumgarten, 2021, 195) И всё же у меня остаётся вопрос: «эстетика и философия искусства», или «эстетика как философия искусства»? Раздвоение эстетики и философии искусства, присущее эстетической теории Баумгартена, приобрело новые черты и проблемы. Так и я, на Всемирном философском конгрессе раздваивалась между секцией «Эстетика и философия искусства» и секцией «Философия музыки». В Оренбургском государственном университете я веду курс по философии музыки, знаю, что такая дисциплина есть в Пермском техническом университете и в Высшей школе экономики, возможно еще где-то в России. Мой курс философии музыки опирается на две линии, сложившиеся в философии с античных времен: пифагорейская-платоническая о метафизике музыки (космологическая концепция, как в древнем Китае «великая музыка в Дао») и вторая,

идущая от ученика Аристотеля Аристоксена, который углублялся в искусство музыки, в практику и музыкальную теорию. Таким образом, выросла проблема неизменного, субстанционального принципа музыки вселенской Гармонии, Ритма и изменяющейся музыки-искусства, музыкального в «инобытии», говоря словами Гегеля. Мне приходилось дать несколько онлайн-уроков философии музыки по просьбе музыканта из Франции Д.Расуль-Кареева, который прочитав мою книгу «Ценность музыки: философский аспект», записал одну из наших бесед «Философия музыки простым языком» о Пифагоре, его идее божественного Числа, Гармонии и музыки сфер. Небезынтересным представляется проведение философской эстетико-музыкальной линии от Пифагора к Кеплеру, Декарту («Компендиум музыки»), Лейбницу, которого почитал И. С. Бах, далее к Бетховену и Лосеву, к Хиндемиту («Гармония мира») и др.

Эстетика, опираясь на античную философскую мысль, в широком смысле обычно трактовалась как Философия красоты (с вытекающими обильными категориями) и как Философия искусства, близкая к теории и практике искусств. Отсюда современное понимание эстетики и философии искусства как образа жизни, как познания. Еще Цицерон писал: «Искусство относится к тем предметам, которые познаются» (as cited in Ovsyannikov, 1964, 193), и прекрасные произведения художник создает, потому что прекрасное выражение, изображение происходит от способности мышления, прекрасное мы обнимаем мышлением и умом, писал он, например, «когда художник изготавлял изображение Юпитера и Минервы [...] в его собственном уме жил некий возвышенный образ красоты». (as cited in Ovsyannikov, 1964, 192) Как я полагаю, для Баумгартена это было важно. Если акцент сместить с категорий на философию искусства, тогда проблемой остается само понимание искусства, которое больше, чем художественное творчество в разных областях, в том числе, и музыкальной.

Однако обратившись к прочтению эстетики Баумгартена как предмета гносеологии, этих почти 800 страниц текста полного труда, мы видим, какой огромный труд проделал философ, представив тщательно сделанный анализ чувственного познания с восхождением к идеалу совершенства, красоте и совершенному эстетике посредством эстетической

науки, к совершенствованию самих себя. Мы проживаем ценность труда этого философа в контексте современности. Аналитическая эстетика Баумгартена представляется слишком дотошной в приближении к физическим наукам его времени. Но мы можем констатировать тот факт, что при всех неоклассических тенденциях современной гуманитарной мысли в проблемном поле философского знания остаются классические три круга эстетических направлений, определённых Баумгартеном в гносеологии, однако затрагивающих онтологию, антропологию, аксиологию, искусствоведение, социологию и культурологию. Главное то, что обозначена эстетика в предметном поле философского познания как способность *мыслить образами* (воображение в мышлении, или мышление с воображением) на основе чувственного восприятия, не только чувственно воспринимаемого окружающего мира, но и бытия невидимого в воображающем сознании, того, к чему обращено наше *эстетическое сознание*, вопрошающее к бытию во всех его проявлениях, вместе с чувственно воспринимаемым миром собственных видений и фантазий. Одним словом, мы имеем дело с любопытным, жаждущим впечатлений и художественного творения эстетическим сознанием, надеюсь недоступным «киборгам» искусственного интеллекта, чтобы не потерялся человек, не исчез наш вид *Homo sapiens*. Эстетика становится проблемой антропологии! Когда-то, лет 55 назад, М. Хайдеггер воскликнул, что истина теперь не только дело логики, а эстетики!¹ (Heidegger, 1987) Теперь мы можем воскликнуть,

¹ См. об этом: книга Г. Г. Коломиец «Ценность музыки: философский аспект», глава «Исток художественного творения»: В большом искусстве «художник остается чем-то безразличным по сравнению с самим творением», он подобен некоему «уничтожающемуся по мере созидания проходу, по которому происходит творение» (Heidegger, 1987, 281). Совсем в духе Плотина Хайдеггер отмечает и дальше: в творении творится сама истина, совершается «несокрытость» в отношении к сущему, просветляется сокрывающееся бытие. Такая светлота встраивает свое сияние вовнутрь творения. Сияние, встроенное вовнутрь творения, есть прекрасное. И вывод: «красота есть способ, каким бытийствует истина – несокрытость» (Heidegger, 1987, 293). Ранее красота была делом эстетики, а истина – логики. Теперь пришло суждение, что искусство есть полагание в творение истины (Heidegger, 1987, 278).

что эстетика (обращенная к человеку, в том числе к природному телу человека и искусственному телу человеческой цивилизации) смыкается с философской антропологией и становится философией искусства с проблемами красоты, добра, истины. Если единство трёх метафизических сущностей искусственно разделяется, то это говорит нам о нашем вопрошающем сознании в условиях расширяющегося тела цивилизации.

Однако обратимся к логике и эстетике. Действительно, если мы с точки зрения чистой математической логики скажем: $2+2=4$, то эстетическому сознанию этого недостаточно, оно хочет узреть образ, мыслить образами, к примеру, так: 2 яблока + 2 яблока = 4 яблока (да еще 2 красных и 2 зеленых, сочных, твердых, мягких, ведущих к телесным и душевно-духовным позывам к работе эстетического сознания, фантазиям и даже к фантазмам). А дальше работает этическая компонента: а для кого эти яблоки предназначены? А вот появилось художественное воплощение: на картине мы видим изображение этих яблок. И опять тот же вопрос, чьи и откуда они, что я буду, могу, должен с ними делать? Что в нашем эстетическом сознании происходит, или может происходить, что пробуждает мысль и телодвижения, вызывает энергию эмоций и действий? А если от эстетического восприятия всего этого «яблочного» захотелось придумать новую соковыжималку? И пусть дальше работает чистая математическая логика в науке, жизненной практике.

Итак, первый круг чувственного восприятия от древнегреческого айстезиса ведет к эстетико-познавательной функции, требующей действия, ведет к мыслительным операциям, деятельностному процессу, что и выделил Баумгартен в способности мыслить образами.

Второе, что уточняется классической эстетикой – это путь к прекрасному или безобразному и т. д., он выводит на круг эстетических категорий, понятий и на путь совершенного эстетика посредством воспитания чувства прекрасного. Вот здесь Баумгартен, как я вижу, следуя философской традиции, шёл по пути метафизического восхождения «красота-добро-истина» и связи прекрасного и возвышенного. Приведу примеры из названий разделов книги Баумгартена:

- Красота познания,
- Эстетическое вдохновение,
- Возвышенный род рассуждения,
- Противостоящие возвышенному пороки,
- Эстетическое величие,
- Наибольшее величие души в эстетике,
- Эстетическая истина и ложность,
- Абсолютное эстетическое стремление к истине, др.

Еще одна мысль. Думается, что сам XVIII век, уже обращенный к экспериментальной науке, пристальному наблюдению и изучению вещественного мира, само любование не только природой, но и вещами, сделанными умом и руками человека, когда в живописном искусстве представлялись не только бытовые сцены, но и натюрморты, обнаруживающие способность пристального умного взглядывания художников в нутро разных предметов, как под микроскопом, вызвал у философской эстетики аналогичное желание пристального внимания к природным, рукотворным и поэтическим вещам на основе эстетического сознания, научно объясняемым. Таков второй круг эстетического познания, следуя Баумгартену.

Наконец, третий круг эстетики как философской науки и дисциплины, исходящий от Баумгартена, обращен к всеобщей теории искусств, т. е., как мы теперь определяем, к философии искусства с опорой на конкретные виды в поисках всеобщих правил (он опирался на риторику и поэзию, но предполагал и другие искусства). В научной эстетике Баумгартен представил суть эстетической истины, которая заключается в системе взаимосвязанных критериев совершенства чувственного познания: структурный, этический, аргументированный, эмоциональный. Это уровни эстетического восприятия с точки зрения структуры, этики, аргументированных убеждений, эмоционального воздействия, на что указывают разделы:

- Природная эстетика
- Эстетическое упражнение
- Эстетическое учение
- Эстетическое вдохновение
- Обилие дарования
- Обогащающие аргументы

- Увеличивающие аргументы
- Убеждающие аргументы
- Эстетическое убеждение
- Эстетическая очевидность

И как мне представляется, очерчен путь восхождения в чувственном познании от красоты к добру (этическому компоненту, связанному с эстетикой) и истине, причем не разделяя их, а имея ввиду их целостность с акцентом на разные грани. Близкую мысль нахожу в словах Сальваторе Тедеско: «Баумгартен, в сущности, строит систему различных критериев оценки познания, которые поочередно рассматривают эстетические представления с точки зрения структурной плотности, этической релевантности, аргументативной силы, эмоционального воздействия... речь идет о системе взаимосвязанных критериев,... по очереди отдавая первенство в анализе одному из них и всегда пользуясь результатами, достигнутыми посредством предыдущих «критериев совершенства»... Общее развитие «Эстетики» идет от *чувственной связи к ее совершенствованию*» (Tedesco, 2021, 26). Критерии истины и эстетического света приводят к очевидности эстетического познания. Таким образом, «слитный» мир чувственного познания преобразился под взглядом Баумгартена в обоснованную и разумную структуру, чью ёмкость в анализе разных критериев совершенства мы будем испытывать шаг за шагом, пользуясь обильнейшим аппаратом ученых ссылок и примеров из латинских поэтов» (Tedesco, 2021).

Ценность исходной баумгартеновской «Эстетики», я бы сказала, более чем гносеологическая, в современном прочтении, скорее антропологическая. (Kolomiets, 2021) Переосмысление, интерпретации идей Баумгартена целесообразны. Ученые определяют значение баумгартеновского труда, связанного с чувственным познанием, для психологии (К. Гилберт, Г. Кун), аксиологии (Л. Н. Столович). Овсянников, Асмус, Столович писали о том, что Баумгартен нащупал двойственное ядро эстетики, поскольку *sensitivus* Баумгартена и как темное познание и как ясно-слитное познание, которое привело к науке о правилах совершенствования чувственного познания, включало искусство, создав деление эстетики на теоретическую и практическую. (Kolomiets, 2020)

Начав в § 1 с определения предмета новой науки: «Эстетика (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасного рассуждения, искусство аналога разума) есть наука чувственного познания» (Baumgarten, 2021, 40), в «Теоретической эстетике», которая начинается разделом, посвященном «Красоте познания», в § 14 Baumgarten уточняет: «Цель эстетики есть совершенство чувственного познания как такового. А это совершенство есть красота» (Baumgarten, 2021, 45). Важно то, что в «Пролегоменах» Baumgarten, указав на суть эстетики, определяет широкое поле эстетики и пишет о таких частных способах её приложения как: «1) филологический; 2) герменевтический; 3) экзегетический; 4) риторический; 5) гомилетический; 6) поэтический; 7) музыкальный и пр.» (Baumgarten, 2021, 41). Следовательно, эстетика нужна всем в прикладном значении.

Чтобы подчеркнуть научность эстетической истины, Baumgarten вводит понятие «эстетико-логическая истина», словно указывая, что, как ученый философ, он занимается эстетико-логической истиной, красотой познания, когда и в эстетике и теории искусств действует своя логика, которая оперирует универсальными понятиями. Помимо субъективного чувственного, восприятия эстетическое суждение имеет всеобщее универсальное основание, что необходимо знать «совершенному эстетическому», которому следует развивать природную натуральную эстетику с помощью эстетической тренировки, практики и эстетической теории (науки эстетики), формирующей формы прекрасного познания. Это говорит нам о том, что, представляя эстетику как науку, область гносеологии, он сознательно как бы исключает метафизику, но, на самом деле, он не исключает в эстетическом познании связь с метафизикой, фундаментальными основами бытия, философско-антропологической рефлексией предельного основания эстетического бытия красоты сущностной и видов свободного искусства. С. Тедеско уточняет:

Красота есть совершенство во взаимосвязанности чувственных репрезентативных элементов. Красота – наиболее полное проявление особой «рациональности» аналога разума..., было бы весьма некорректно говорить, что такая форму-

лировка представляет собой метафизическое определение красоты: метафизическое определение, на которое Баумгартен указывает в примечании, здесь скорее предполагается (Tedesco, 2021, 22).

Баумгартен выделяет понятия совершенство и универсальная красота. Универсальная красота в чувственном познании есть «взаимное согласие мыслей» (п. 18), т. е. красоту чувственного познания следует отличать от красоты вещей, предметов, мыслей. Речь идет не о красоте объекта, а о том, что безобразные предметы, как таковые, могут мыслиться прекрасно, а прекрасные могут мыслиться безобразно, что характерно для искусства. Чувственное познание строится на специфической аналитике сравнительного различения. Совершенством будет порядок, при котором созерцаются прекрасно мыслимые вещи, имеющие красоту значения, внутреннюю согласованность. Здесь на примере поэзии и риторики такие характерные черты, как обилие (богатство), величие, истинность, ясность, достоверность, живость, мера, др.

Эстетика Баумгартена является философской рефлексией, она опирается на историю «эстетического познания и практики, и эта история является подготовительной ступенью для эстетической науки, начало которой положил сам Баумгартен». (Tedesco, 2021, 31)

Что может принципиально нового дать современная эстетика в России, поднимающая вопросы нонклассики, обоснование «супер-новых» категорий? Что есть множество разветвлений древа эстетики как философской науки? Древо эстетики как философской науки, заданное Баумгартеном, на мой взгляд, достаточно устойчиво. Пугает разветвление древа, множество разветвлённых моделей или причастных модусов этого древа в современном предметном поле философского знания, подобно тому, как 99 секций философии «чего угодно», так и множество секций эстетики, но остается главное – вопрошание воспринимающего эстетического сознания, метафизика, философская рефлексия сознания, ищущего аргументы собственных сил воображения.

В заключение приведу один пример из моей практики о метафизическом зове прекрасного, о том, что в сознании челове-

ка есть ориентация на гармонию, прекрасное и возвышенное, когда эстетическое одной стороной обращено к добру – возвышенное, а другой – смотрит в сторону истины – прекрасное, что и будет утверждать Кант, рассматривая эти две ипостаси эстетического суждения; эстетическое, по Канту, выступает между истиной и добром. (Gulyga, 1994, 20) Суть примера из моей собственной практики заключается в подтверждении интуитивного познания, «самопроизвольного действия» гармонии эстетосферы в человеческом эстетическом сознании. Студентам поздней осенью было дано задание принести на занятие несколько осенних листьев, не объясняя суть эксперимента. Все принесли не случайные листья, а выбранные как самые красивые, разноцветные, понравившиеся. Почему? Ведь в задании было сказано просто: принести осенние листья. Можно было бы принести охапку сухих, или мокрых, грязных, мертвых листьев. Однако никому этого в голову не пришло, никто не принёс ком грязных листьев, все выбирали! Все руководствовались удовольствием в поисках того, что нравится само по себе, интересом, удовлетворяющим любопытство и т. д. Далее было предложено второе задание: выложить на стол принесённые листья, но все стали составлять композиции! В результате композиции продемонстрировали стремление к смыслу, ясным формам, гармоническим структурам, с симметрией, числовой пропорциональностью, цветовым решением. В каждой композиции был свой порядок, созданный, по словам студентов, непосредственным интуитивным видением. Почему? Воображающий, игровой Разум увлекала за собой, скажем словами Баумгартена, природная или искусственная (теоретическая) эстетика, пробудилась чувственно переживаемая Гармония, обнаруживая стремление к порядку и красоте. Когда же студентам объяснили суть эксперимента, у некоторых сразу возникло желание создать что-то наоборот бесформенное, дисгармоничное, но это вторичное желание появилось от изощренного ума. Так и в искусстве мы балансируем между непосредственным чувственным и рационализированным созерцанием. Разумеется, кто-то и в первом задании мог бы руководствоваться безобразным, однако, как показали

потом повторы эксперимента, торжествует Гармония и Красота как простая истина.

REFERECES

- Baumgarten, A. G. (2021). *Aesthetics* (G. S. Belikov, A. V. Belousov, D. V. Bugai, M. I. Kasyanova, A. O. Korchagin, E. Y. Chepel, Yu. A. Shakhov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Dmitry Pozharsky University Publ. (In Russian)
- Gulyga, A. V. (1994). Aesthetics of Kant. Kant I. In A. V. Gulyga (Ed.), *The Critique of Judgment* (pp. 9-35). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Ovsiannikov, M. F. (Ed.). (1964). *History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic* (1st ed., Vol. 2). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Kolomiets, G. G. (2020). Aesthetics as a Philosophical Science: Rethinking the Ideas of A. Baumgarten. *Intellect. Innovation. Investments*, 4, 61-69. (In Russian)
- Kolomiets, G. G. (2021). The Anthropological Dignity of Baumgarten's Aesthetics. In T. A. Kruglova, A. E. Radeev (Eds.), *The Second Russian Aesthetic Congress: Abstract, reports of participants, July 1-3, 2021, Yekaterinburg* (pp. 264-266). Yekaterinburg: Gumanitarnyj Universitet Publ. (In Russian)
- Stepin, V.S. (2011). *Civilization and Culture*. St. Petersburg: SPbGUP Publ. (In Russian)
- Tedesco, S. (2021). Preface to the Italian translation of "Aesthetics" of Baumgarten. In A. G. Baumgarten. *Aesthetics* (pp. 12-32.) (G. S. Belikov, A. V. Belousov, D. V. Bugai, M. I. Kasyanova, A. O. Korchagin, E. Y. Chepel, Yu. A. Shakhov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Dmitry Pozharsky University Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (1987). The Source of Artistic Creation. In Kosikov G. K. (Ed.), *Foreign Aesthetics and Theory of Literature of the 19th-20th centuries* (pp. 264-312) (A. V. Mikhailov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Moscow University Publishing House. (In Russian)

ВЛИЯНИЕ «ПОВОРОТА К ПЕРЕЖИВАНИЮ» НА ПОПУЛЯРИЗАЦИЮ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПОНЯТИЯ ЭСТЕТИКИ, ИЛИ КАК ЭСТЕТИК СТАЛО МНОГО

ЕКАТЕРИНА БРОННИКОВА, ПОЛИНА КАМЕНЕЦКАЯ

Екатерина Бронникова – Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: kat14072001@gmail.com

Полина Каменецкая – Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: kameneckaapolina68@gmail.com

В современном мире слово эстетика перестало функционировать исключительно в академическом сообществе и более прочно укоренилось в обывательском словаре. Раньше ограничение этого понятия было связано в основном с тем, что его использовали преимущественно для аналитики красоты и красивого. Однако наша гипотеза состоит в том, что в недавнее время оно получило дополнительный нюанс значения, связанный с пониманием эстетики не только в связи с чувственным опытом, но и в контексте идентичности. Сегодня эстетика предоставляет возможность конструирования и трансляции своего способа быть. Именно поэтому она становится в большей мере практикой, так как является основополагающей для существования в обществе. Такое понимание эстетики все еще можно назвать отклонением от академического дискурса. Однако повсеместное использование термина именно в таком значении свидетельствует об определенных изменениях в статусе эстетического опыта, что и представляет собой предмет исследования данной статьи. Человек становится

не просто тем, кто способен получать эстетический опыт, но и тем, кто может его непосредственно производить. Я начинаю себя переживать как эстетический опыт. Это можно назвать частным свидетельством перехода к «обществу переживания»: важным становится не сам объект, но получаемый опыт столкновения с ним. Только в данном случае имеет смысл говорить об интериоризации этого поворота, ведь объектом становлюсь я сам. По мере жизни, находясь в процессе постоянной трансформации, каждый из нас стремится занять свое место в системе «эстетик»: либо примыкая к уже существующим группам, либо создавая свою собственную.

Ключевые слова: идентичность, «поворот к переживанию», эстетический опыт

THE INFLUENCE OF THE “TURN TO EXPERIENCE” ON POPULIZATION OF THE USE OF THE NOTION OF AESTHETICS, OR HOW AESTHETICS HAS BEGUN TO BE USED IN PLURAL FORM

Bronnikova Catherine

Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.

E-mail: kat14072001@gmail.com

Kamenetskaya Polina

Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.

E-mail: kameneckaapolina68@gmail.com

In the modern world, the word aesthetics ceased to function predominantly in the academic community and became more firmly rooted in the common vocabulary. Previously, the limitation of this concept was mainly due to the fact that it was used mainly for the analytics of beauty. However, our hypothesis is that it has recently acquired an additional nuance of meaning that is related to understanding aesthetics not only due to sensory experience, but also in the context of identity. Aesthetics now, however loud and pretentious it may sound, is a way to be, design and broadcast yourself. That is why it is becoming more of a practice, as it is fundamental to my existence in society. Such an understanding of aesthetics can still be called a deviation from academic discourse.

However, the widespread use of the term in this sense indicates a certain change in the status of aesthetic experience, which is the subject of the article. People become not just those who are able to receive aesthetic experience, but also those who can directly produce it. I start to experience myself in an aesthetic sense. This can be called evidence of the transition to a «society of experience»: it is not the object itself that becomes important, but the experience gained with it. Only in this case it makes sense to talk about the interiorization of this turn, because the object becomes myself. As we live, being in the process of constant transformation, each of us strives to take his place in the system of «aesthetics»: either joining the already existing groups, or creating his or her own.

Key words: identity, «turn to the experience», aesthetic experience.

Эстетика – это и есть я.¹

Понятие эстетика, первоначально относящееся к сфере чувственного опыта, со временем перестало функционировать исключительно в академическом дискурсе и более прочно укоренилось в обыденном словаре. Этот феномен неизбежно оказывается связанным с недостатком в значении, однако представляет собой исследовательский интерес. Практика обращения к общеупотребительному контексту позволяет обратить внимание на те изменения, которые происходят с эстетическим опытом. В современной ситуации, которую мы анализируем в данной статье, недостаток в значении может выступать как прибавка к смыслу. Также стоит добавить, что описываемое изменение характерно не только для российского контекста и имеет международные масштабы. Однако мы остановимся на самом понятном для нас, как минимум с точки зрения языка.

Раньше ограничение понятия эстетики было связано с тем, что его использовали преимущественно для аналитики красоты и красивого. Так, «эстетичный» по значению приравнивается к «красивый». Необходимо отметить, что такое понимание подкреплялось и толковыми словарями. К примеру, «Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова гласит, что «ЭСТЕТИЧНЫЙ [тэ], ая, ое; -чен, чна, чно (книжн.). 1. Изящный, красивый. *Далеко не эстетичное зрелище.*

¹ Отсылка к фразе французского короля Людовика XIV «Государство и есть я».

Это зрелище мало эстетично. 2. Проникнутый эстетизмом. Его подход слишком эстетичен» (Dictionary of Russian Language in 4 Volumes). Если же человек, не знакомый с философией Баумгартена или Канта, решит обратиться к самому доступному источнику, в сжатом виде представляющим большой объем информации, то есть Википедии, то обнаружит, что «Эстéтика (нем. Ästhetik, от др. -греч. αἴσθησις – «чувство, чувственное восприятие») – философское учение о сущности и формах прекрасного в художественном творчестве, в природе и в жизни, об искусстве как особой форме общественно-го сознания». («Aesthetics», 2023)

Безусловно, такое употребление понятия эстетика не захватывает область, связанную с чувственным познанием и опытом. Однако оно дает понимание, откуда берется начало того процесса, который имеет продолжение в современном обществе. Можно сказать, что тенденция к достижению тотального принятия связана с тем, в каком контексте сейчас фигурирует слово эстетика. Ситуация со сведением обширной области к аналитике красивого, прекрасного и других категорий находит отражение в дискурсе, включающим в себя темы идентичности и то, что мы называем эстетиками (не люди-эстетики, а эстетика во множественном числе). Ведь кто-то может отнести эстетику *goblin core* в сферу безобразного или отвратительного, но включение самого понятия в общее употребление как раз позволяет работать с негативными коннотациями и переосмыслять красоту как таковую.

В недавнее время понятие эстетика получило дополнительный нюанс значения, связанный с употреблением его не только в связи с чувственным опытом, но и в контексте идентичности. Эстетика сейчас, как бы громко и претенциозно это ни звучало, – это способ быть, конструировать и транслировать свою самость. Необходимо еще раз подчеркнуть, что речь идет именно об общеупотребительном использовании слова. Сегодня оно фигурирует в области описания характеристик человека или группы людей. Приведем некоторые примеры данного явления. В различных социальных сетях, таких как YouTube, Pinterest, TikTok или ВКонтакте, активно проблематизируется вопрос наличия определенной эстетики у отдельно

взятой личности. Кроме того, можно найти немало количество видео и тестов, с помощью которых можно попробовать маркировать себя как представителя той или иной эстетики. Авторы таких видео предлагают сделать выбор между cottage core, light/dark academia, e-girl/e-boy, old money, инди и многими другими вариантами. Чтобы причислить себя к той или иной эстетике, нужно учитывать множество аспектов: то, как ты выглядишь, как себя подаешь, какую музыку слушаешь и т. д. Наклон почерка, список любимых кофеен, оформление аватарки в соцсетях, цвет чернил в шариковой ручке, – все это играет роль в процессе определения.

На первый взгляд описываемый нами феномен кажется совпадающим с сомаэстетикой Ричарда Шустермана, однако он подразумевает более расширенные практики, связанные не только с телесностью и презентацией. Основная идея Шустермана заключается в том, что не нужно мыслить тело как антоним духа, то есть греховное и непременно лежащее в области насилия. Американский философ пишет о способах, с помощью которых можно придать телу большую ясность и восприимчивость, а также познать все его измерения. Важным элементом в его системе является практика. Шустерман обращает внимание на «огромное количество прагматических дисциплин, в которых содержались рекомендации по улучшению опыта обращения с телом: диеты, пирсинг, художественная татуировка, танцы и боевые искусства, йога, массаж, аэробика, бодибилдинг, различные эротические искусства (включая садомазохизм) и такие современные психосоматические терапии как Александер-техника, метод Фельденкрайза, биоэнергетика, рофлинг (смехотерапия)¹». (Shusterman, 2012, 392)

Необходимо отметить, что прагматическая сомаэстетика направлена на достижения лучшего состояния в телесной практике. Безусловно, в концепции Шустермана есть место и внутреннему состоянию человека, однако в итоге оно находит свое выражение в том, что он называет соматическим стилем

¹ В тексте перевода есть ошибка, и, к сожалению, никакой рофлинг терапии на данный момент не существует. Имеется в виду рольфинг.

(Shusterman, 2011, 148), то есть внешними проявлениями. В такой философской системе, к примеру, то, что человек делает себе пирсинг, объясняется тем, что он хочет определенным образом изменить свое тело, после чего оно будет воспринимать мир и восприниматься окружающими каким-то иным образом. Именно это изменение чувственности и интересует Шустермана. Таким образом, американский философ предлагает различные телесные практики в том числе для того, чтобы изменять свой эстетический опыт, в то время как те опыты, которые мы хотим описать не всегда это предполагают. Речь идет не о телесности и том, какое влияние оказывает различные ее модификации, но о более масштабном процессе, который затрагивает, в том числе, невыразимые в визуальном образе аспекты. Условный эмо носит челку не для того, чтобы специфическим образом повлиять на собственную чувственность, а чтобы быть включенным в определенную группу людей в соответствии с восприятием самого себя.

Именно поэтому эстетика в *широких кругах* становится в большей мере практикой: она является основополагающей для моего существования в обществе. Такое понимание эстетики все еще можно назвать отклонением от академического дискурса. *Тем более, что другое понимание эстетического как прекрасного так же релевантно для сегодняшнего дня.* Это могло бы послужить причиной отказа от нашего исследовательского жеста, однако повсеместное использование термина именно в таком значении (практическом) свидетельствует об определенных изменениях в статусе эстетического опыта, что и представляет собой теоретический и практический интерес.

В итоге, ситуация, сложившаяся в современном обществе, в отношении эстетики представляет собой следующее: это понятие употребляется для того, чтобы вписывать свою идентичность в единую систему. Эстетика сегодня напрямую связана не только с тем, как человек познает мир и какой чувственный опыт получает от столкновения с теми или иными объектами, но и с попыткой найти себя и быть принятым группой. Здесь может возникнуть ощущение, что описываемый феномен полностью совпадает с понятием субкультуры, но это

не совсем так. Дело в том, что для анализа представителей субкультур важно учитывать отличие от культуры большинства и во многих случаях даже противодействие этой культуре. Так, оказывается, что принадлежность к той или иной группе культуры «меньшинства» характеризует далеко не всех людей. В свою очередь, определенная эстетика (в том значении, которое мы используем в данной статье) есть у всех. Она не обязательно подразумевает принципиальную отличность и обособление от массовой культуры и в некоторых случаях может быть довольно нейтральной. Например, soft эстетика определяется предпочтением оттенков пастельных тонов, любовью к поэзии, повседневным стилем в одежде и т. п.

Таким образом, получается, что наличие эстетики в современном мире охватывает гораздо более широкие слои населения, нежели принадлежность к определенной субкультуре в прошлом. Важно упомянуть, что и понятие эстетического опыта в таком случае приобретает несколько иной характер: люди включаются в систему переживания других и самих себя (вспоминаем про существование тестов, определяющих твою эстетику) как многочисленные опыты, которые трансформируются по мере того, как ты конструируешь свою идентичность. Конструирование в данном случае предстает как элемент игры: есть множество кубиков, соотносящихся со вкусом в одежде, музыке, еде, макияже и т. д., из которых человек составляет пирамидку, то есть свою идентичность.

Так, человек становится тем, кто способен и получать, и производить эстетический опыт одновременно. Я начинаю переживать себя как эстетический опыт. Такая экстенсификация опыта, когда различные мои проявления являются поводом для вынесения оценивающего эстетического суждения, и моя способность выносить такие суждения относительно себя самого, можно назвать частным свидетельством «поворота к переживанию»: важным становится не сам объект, но получаемый опыт столкновения с ним. Только в данном случае имеет смысл говорить об интериоризации этого поворота, ведь объектом становлюсь я сам. О самом себе можно говорить как о множественном опыте, находящемся в состоянии постоянных изменений: по мере жизни у нас меняются предпочтения,

представления о собственной личности и мнение насчет того, как наилучшим образом презентовать себя окружающим. На каждом из временных этапов то переживание, которое мы испытываем в собственном отношении, отлично от предыдущего и последующего.

Считаем нужным пояснить, что имеем в виду, когда говорим об очередном повороте, и чем он отличается от всех предыдущих. Появлению этого термина мы обязаны Дороте фон Хантельманн. (Hantelmann, 2014) Свою концепцию она разрабатывает на основе идеи «общества переживания», выдвинутой Герхардом Шульце. Не вдаваясь в прочие социально-экономические детали, «общество переживаний» подводит нас к тому, что сейчас люди готовы платить не за определенные продукты и их свойства, но за получаемый ими опыт. Поэтому фанаты аниме покупают кошко-шапку не потому, что она хорошо греет или качественно сшита, но потому что этот головной убор похож на одежду из аниме – милую и мультяшную. Сам Шульце приводит пример с Гелентвагеном. Несмотря на то, что в Германии хорошие дороги, люди не перестают покупать внедорожники, так как эти машины удовлетворяют их восприятие самих себя. При этом эти переживания все еще остаются очень субъективными. То есть если одному человеку понравится книга, и он назовет ее захватывающей, то другой может совершенно по-иному ее оценить, не получив ожидаемых *впечатлений*.

В поле искусства Хантельманн также предлагает говорить о «повороте к переживанию». (Hantelmann, 2014) Связано это оказывается с тем, что происходят трансформации в опыте зрителя. Артем Радеев в главе «Поворот к переживанию»: вот, новый поворот, что он нам несет» разбирает эти изменения в поле кино-теории, но они кажутся релевантными относительно искусства в целом. (Radeev, 2019) Когда кино появляется, различные теоретики пытаются дать ему определенную дефиницию. Но в этой процедуре опускается большое количество различных важных характеристик, что приводит к практике идентификации. Так, нечто можно назвать кино, если оно соответствует определенным критериям, то есть стали оцениваться свойства объекта. Сейчас же зритель стал

достаточно «насмотренным», чтобы перевести фокус внимания на свой собственный опыт, то есть пришло время экспериментации. Во время просмотра фильма я прибегаю к собственной «опытности», обращая внимание на личное переживание и то, как оно резонирует в целом с моим предыдущими представлениями о кино. Таким образом, опытность имеет свойство накапливаться. В каком-то смысле, когда у человека появляется любимый режиссер, он начинает любить не столько сами фильмы, сколько свое к ним отношение.

Эстетический опыт, который предполагает некоторую реакцию, становится принципиальным в контексте «общества переживания». Выбирая те или иные предметы, люди руководствуются именно своими впечатлениями, а значит эстетический опыт становится повсеместным. Хотя Хантельманн пишет об искусстве, мы хотим расширить это понятие и применить его к более общим вещам. Наша опытность и субъективное движение к получению чувственного опыта служат своего рода ориентиром в различных эстетиках. Это основание кажется достаточным, чтобы не рассматривать нашу тему в социологическом, антропологическом, культурологическом аспекте и обращаться к понятию субкультуры. В этом отношении, мы намеренно отказались от использования понятия субкультуры, так как оно не несет в себе этого очевидного эмоционального измерения. Люди объединяются не по принципу общих убеждений и ценностей. Решающим фактором становится возможность разделить именно общий эстетический опыт.

Еще более радикальной становится идея, когда поворот к переживанию интериоризируется. Помимо того, что благодаря опытности я имею возможность встроиться в то или иное сообщество, я могу еще и создать свою собственную эстетику. И поскольку мы находимся уже в системе отношений, то пытаемся себя либо вписать в уже существующую группу, либо представить собой собственную эстетику. Не сам я в центре внимания, а то поле взаимодействия меня с другими. Тут важно, как ты разговариваешь, какие у тебя интересы и вообще весь тот спектр эмоций, который ты можешь дать другим. Мы, отталкиваясь от эстетики того или иного человека, можем понять, что он любит и т. д. Например, в рамках этого текста

порой становится ясно, кто из нас писал какую его часть. Исходя из интонации, выбора слов, стиля формулировок складывается некоторое представление о наших эстетиках. И эти представления затем начинают расширяться, когда оказывается, что одна из нас предпочитает пить холодный чай, а другая – практически кипятком. Присущие нам проявления в самых разных сферах связываются в единую, неповторимую и уникальную эстетику.

Финальный поворот связан с тем, что человек может проявить свою эстетику и переживаться как эстетический опыт не только другими людьми, но и самим собой. Так, на первый план выходит мой опыт, который я непрерывно проживаю и с которым стремлюсь быть конгруэнтным. Различные моменты, связанные с, казалось бы, повседневными выборами начинают приобретать решающее значение, ведь важным становится абсолютно все, с чем мне предстоит взаимодействовать. Здесь стоит отметить, что конструирование собственной эстетики происходит изнутри. То есть это не рациональный жест, когда необходимо заранее решить, какой в итоге будет эстетика. Наоборот, опираясь на свой чувственный опыт, на свои личные переживания и предпочтения, каждый формирует собственную эстетику. Внимание к чувственному опыту, конвертирующееся в опытность, позволяет в какой-то момент оценить, насколько те или иные предметы, события, явления отвечают своей эстетике. Так, я переживаю сам себя как опыт, потому что это необходимое условие возникновения персональной эстетики как таковой.

Таким образом, популяризация понятие эстетики и употребление его не только для разговора о прекрасном, но и в контексте принадлежности сообществу, становится маркером изменения в статусе эстетического опыта. В ситуации «поворота к переживанию» именно чувственный опыт выходит на первый план, определяя все остальные. Он становится основой для самоопределения и базовой необходимостью для построения социальных взаимодействий. Тяжело сказать, являются ли эти изменения в использовании понятия фундаментальными, однако же они точно отражают современное положение дел. Возможно, эстетика в описанном нами значении так и останется просто приметой времени или же, наоборот, надолго закрепится в языке.

REFERENCES

- Aesthetics. (2023, October 2). In *Wikipedia*. Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Aesthetics>
- Dictionary of Russian Language in 4 Volumes*. The Fundamental Digital Library of Russian Literature and Folklore. Retrieved from <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/30/us4e3405.htm?cmd=0&istext=1>
- Radeev, A. E. (2020). "Experiential Turn": There is a New Turn, What's it Bringing on? In A. E. Radeev, N. M. Savchenkova (Eds.), *Cinematic Experience: History, Theory, Practice* (pp. 15-31). Saint Petersburg: Poryadok Slova. (In Russian)
- Shusterman, R. (2011). Somatic Style. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(2), 147-159.
- Shusterman, R. (2012). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (M. Kukartseva, N. Sokolova, V. Volkova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: "Kanon+" ROOI "Reabilitacia". (In Russian)
- von Hantelmann, D. (2014). The Experiential Turn. In Elizabeth Carpenter (Ed.), *Living Collections Catalogue, 1*. Minneapolis: Walker Art Center. Retrieved from <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>.

СОВРЕМЕННЫЙ ЭСТЕТИК В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ КЛЕТКЕ

ЕЛИЗАВЕТА ТЫЩЕНКО

Елизавета Тыщенко – Факультет Свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: shelizaveta.143@gmail.com

С расширением областей изучения должны расширяться и компетенции изучающего. Эстетика, занимающаяся весьма абстрактными понятиями, постепенно переориентируется на чувственное восприятие, до сих пор прибывающее в статусе вторичного компонента эстетического опыта. В связи с этим, в рамках исследований эстетики некоторая повседневная практическая деятельность начинает приобретать вид научного эксперимента. Но эстетик – не химик, кроме тела нет у него других инструментов познания. Только его он может смешивать с окружающим миром. В статье предлагается рассмотреть отношения эстетика с творческой деятельностью, характер которых пребывает в основном в поле теории. Поднимается вопрос о том, может и должен ли философ становиться художником, чтобы обогатить знания эстетики об искусстве, которое делит с ней территорию форм прекрасного и вопросов идейной сущности жизни. По-иному взглянуть на искусство, обращаясь не к конечному его продукту, а непосредственно к процессу создания представляется автору возможным через частные случаи известных художников. Работы Энди Уорхола становятся ярким примером синтеза междисциплинарных исканий и социальной повестки второй половины XX века. Творивший до него Барнетт Ньюман не менее влиятелен в сфере искусства, которая не ограничивала его профессиональные интересы. Вступая в конфликт с эстетикой, он слишком походит на её представителя. Параллельно со значимыми моментами их жизненных путей затрагиваются

понятия философа, универсального человека, гения, которые, по мнению автора, способны служить ориентирами в процессе формирования потенциальной модели существования современного эстетика. Отдельное внимание уделяется феномену полиматии. Междисциплинарность внутри научного знания – возможно, то, о чём необходимо вспомнить новому эстетике. Фигуру полимата вполне можно считать прообразом эстетика, рассматривающего мир на 360 градусов. Ей посвящает целую книгу британский историк культуры Питер Берк, основные тезисы которой также освещаются в тексте. Летать или не летать – ключевое противоречие, завершающее размышления автора. Сможет ли разрешить его современный эстетик? Способен ли он вернуться к телу, чувствующему и творящему – вопрос ближайшего будущего. Главное – он поставлен.

Ключевые слова: эстетик, практика, искусство, универсальный человек, междисциплинарность, полимат

MODERN ESTHETICIAN IN AN INTERDISCIPLINARY CAGE

Elizaveta Tyshchenko

St. Petersburg State University, Faculty of Liberal Arts and Sciences,
St. Petersburg, Russia.

E-mail: shelizaveta.143@gmail.com

With the expansion of areas of the study the scientist's competence should expand too. Deals with highly abstract concepts aesthetics is gradually reoriented towards sensory perception, which still arrives in the status of a secondary component of aesthetic experience. In this regard, within the framework of aesthetic studies, some everyday practical activities begin to take on the form of a scientific experiment. However esthetician is not a chemist; he has no other instruments of knowledge besides the body. This is the only thing he can mix with the world. The article examines the relationship of esthetician with the creative activity, the nature of which is mainly in the field of theoretical discourse. The question is raised whether a philosopher can and should become an artist in order to enrich the knowledge of aesthetics about art, which shares the territory of forms of beauty and questions of the ideological essence of life with it. It seems possible for the author to take a different look at art through particular cases of famous artists, referring directly to the process of creation, not to its final product. The works of Andy Warhol become a vivid example of the synthesis of interdisciplinary research and the social agenda of the second half

of the 20th century. Barnett Newman, who worked before him, is no less influential in the field of art, which does not limit his professional interests. Coming into conflict with aesthetics, he is too much like her representative. In parallel with the significant moments of their life paths, the concepts of a philosopher, a universal person, a genius are touched upon. They can serve as guidelines in the process of forming a potential model for the existence of a modern esthetician. Particular attention is paid to the phenomenon of polymathy. Perhaps, interdisciplinarity within scientific knowledge is what the new esthetician needs to remember. The figure of a polymath can be considered a prototype of an esthetician who views the world at 360 degrees. The British cultural historian Peter Burke devoted a whole book to this phenomenon. The main theses of it are also covered in the text. Fly or not to fly – the key contradiction of the article. Will modern esthetician be able to solve it? Whether he is able to return to the body that feels and creates is a question of the near future. The main thing is that question is placed.

Keywords: esthetician, practice, art, universal person, interdisciplinarity, polymath

О важности междисциплинарного характера эстетического дискурса

Современность удивляет коллаборациями. Междисциплинарный характер появляющихся исследований постепенно становится нормой. В этой работе междисциплинарность предстанет в двух вариациях: 1) внутри научного знания; 2) на стыке научной и творческой деятельности. Если мыслить междисциплинарность лишь в рамках научного знания, то в целом всё в порядке, ведь учёные, послушно соблюдающие границы своих областей, всё же изредка заглядывают к коллегам, соблюдая деление гуманитарного/естественного знаний. Но одно дело – междисциплинарность внутри теории, другое – выход за пределы её конвенций на территорию практики и экспериментирования. В академических работах чаще всего доминирует теоретическое знание области, лишь косвенно связанной с практической деятельностью самой по себе. Тогда практикой продолжают называть очередное применение выведенных конкретной наукой, в нашем случае – философией, максим. Неужели эстетика продолжает семейное дело? Казалось бы, именно она была призвана

объединить априорное и апостериорное знание, сфокусировавшись на изучении трансформирующих человеческое мироощущение практик. Если эстетика подвергает анализу формы прекрасного вкупе с нашим отношением к ним, то почему бы не приравнять попытки создания «прекрасного» к научным экспериментам, а осуществляющих эти попытки – к эстетикам. Возможно ли осуществление эстетической теории и практики одним человеком, или, как принято считать, каждый должен заниматься своим делом?

Неприятие академическим сообществом междисциплинарности второго типа является основной преградой к развитию любой из областей науки, не только эстетики. Хотя дисциплины и являются строго очерченными областями, складываются они порой из творческого хаоса. Сейчас в моде непосредственное обращение к практикам, которые теоретики привыкли разглядывать издали. Чтобы максимы и их авторы жили дальше, необходимо произвести обратный процесс, оживить их в опыте, или ещё лучше, производить теоретический анализ параллельно практическому жесту. Тем не менее, мода на междисциплинарность как будто коробит современного эстетика. Размываются границы его и без того слабо определённых полномочий. Остаётся принять, что ситуация «орнитологи не летают» более чем естественна для эстетики, как и для большинства гуманитарных наук сегодняшнего дня. Однако вынужденное согласие с данным утверждением может стать отправной точкой дальнейших попыток вывести потенциальную модель существования современного эстетика. Но летающего ли?

Расставляя ориентиры

Кто бы мог подумать, что американский трансцендентализм века XIX будет так близок к поп-арту века XX. Дэвид Генри Торо не мог знать, что искусное тиражирование продуктов отрицаемой им цивилизации способно взбудоражить общественные умы не хуже эскапизма у пруда. В своём главном произведении «Уолден, или Жизнь в лесу» он напишет:

Истинный философ даже во внешнем образе жизни идёт впереди своего века. Он по-иному, не так, как его современники,

питается, укрывается, одевается и согревается. Можно ли быть философом и не поддерживать своё жизненное тепло более мудрыми способами, чем прочие люди? (Thoreau, 1979, 20)

Для американского писателя вопрос носит исключительно практический характер, ведь всю книгу он критикует материализм и потребительские нравы западной культуры. Знал бы он, что случится дальше. Бочка Диогена точно не осчастливила бы его последователей, вынужденных скрываться от повсеместного апофеоза войн XX века в бетонных катакомбах. Залечивая раны, мир утонул в хаосе маркетинга, позволил ослепить себя глянцем и окружить многотиражными безделушками. Чем главный законодатель модных перемен не истинный философ? Энди Уорхол вполне соответствовал определению Торо, когда поместил банки с супом «Кэмпбелл» на свои полотна, поймав за хвост основную общественную тенденцию. Вектор массовой культуры до сих пор ведёт человеческую цивилизацию к катастрофе бесконечного потребления, позволяя Уорхолу оставаться на шаг впереди своего века. Искусство – вот его более мудрый способ поддерживать жизненное тепло.

Художник, скульптор, дизайнер, режиссёр, продюсер, писатель, коллекционер. Это всё один Уорхол. Пробуя себя в разных областях искусства, или, лучше сказать, жизни, он преуспевал не потому, что мастерски овладевал каждым. Его междисциплинарный успех основан на анализе и предвосхищении изменений культурных процессов общественной жизни. Он занимался «регистрацией и каталогизацией» жизни вокруг. (Warhol, 2002, 29) Он не пытался осмыслить прошлое или заглянуть в будущее. Он полностью посветил себя настоящему, собирая собственные ощущения от него на диктофонах, плёнка, холстах. Женитьба на магнитофоне – жест абсурдный, но весьма осознанный, отражающий эпоху массового потребления и одиноких мегаполисов. (Warhol, 2002, 31) И даже если он не теоретизировал свои художественные высказывания в академических статьях, то это не означает, что осмысления не происходило. Взгляните на его работы.

Энди Уорхол ещё при жизни удостоился статуса воплощения ренессансной идеи «*homo universalis*». Персон тако-

го полёта часто называют универсальными людьми. Но что на самом деле означает эта характеристика, пафос которой не угасает со времён эпохи Возрождения? Предвосхищая тектонические сдвиги социума, универсалы часто являются их причинами. Наблюдения, научные открытия, произведения искусства и прочие их творения давно перестали оправдывать судьбоносным роком. Изначально личностная универсальность не являлась исключительной оценкой успешной деятельности человека в нескольких областях. Для мыслителей Ренессанса *homo universalis* – «продуктивная теоретическая абстракция, позволяющая осмыслить общую направленность развития человека постольку, поскольку она наполняется в ходе анализа непосредственным конкретно историческим содержанием». (Darenskaya, 2020, 48) Антропоцентризм призывал обратить внимание на целостность – универсалию человеческого бытия. Стремление к многообразию деятельности изначально было заложено в нас – так полагали философы Возрождения. Трудность же и по сей день заключается в необходимости волевого формирования личностного отношения к миру и сохранения самоидентичности в континууме изменений.

В современном дискурсе словосочетание «универсальный человек», или модный сейчас термин «мультипотенциал», несёт чрезвычайно положительную коннотацию, ведущую к неизбежной оценке достижений личности. В этом случае *homo universalis* можно отождествить скорее с фигурой гения. Иммануил Кант характеризовал последнего как баловня природы, не способного анализировать плоды собственного таланта, дающего, в свою очередь, указания искусству в виде правил в целом. (Kant, 1994) Но так ли это в XXI веке? Мне кажется, художники, в широком смысле слова, уже давно не беспечные натуры, поглощенные вдохновением. Они вполне способны сочетать глубокий философский анализ с художественной деятельностью, примером чего и является творчество Уорхола в этом тексте. Кооперация эстетики и искусства представляется мне наиболее очевидной из всех существующих отношений первой с областями практической деятельности человека. Следовательно, она же будет наибо-

лее подходящей для сублимации эстетической теории. Ведь, как справедливо замечает В. Даренская, раскрывая культурно-историческое содержание концепта «*homo universalis*»

Художественное произведение является структурным аналогом духовных процессов, экзистенциальных усилий человека, направленных на определение своего места в мире и воспроизведение собственной целостности. (Darenskaya, 53)

Выше возникли три определения: философ, гений, универсальный человек. В них плавает фигура американского художника. Это не «Кемпбелл», но тоже суп. Сварить его представляется мне необходимым из-за нестабильного характера полномочий эстетика – фигуры неопознанной. Возможно, просеяв её через одно сито с перечисленными культурными «абстракциями», останутся только полезные для современного эстетика ингредиенты. В самом деле, кто такой эстетик? С какими эстетиками вы знакомы? Проанализировав истоки чувства собственного смятения по этому поводу, я пришла к выводу, что оно возникло не столько из-за незнания конкретных имён и философских трудов, сколько в силу неопределённых «телодвижений» эстетика. Моментальным ответом на вопрос стал Энди Уорхол. Фигура художника приобретает важность в разговоре о компетенциях эстетика из-за совокупности теории и практики в его творческих работах, предельного размытия границ между ними. То, что делал Уорхол, можно классически счесть за конфликт между элитарным и массовым искусством. Однако это было не просто смятение хорошего вкуса перед дурным, случился полноценный «день открытых дверей» для всех, кто хотел заявить о себе на всемирной арене искусства. И если мы теперь вменяем художнику осмысленную функциональность, то и рефлексия – возможное и даже желательное следствие труда творческого, будет непосредственно располагаться в поле эстетического дискурса. Формула «он творит, я анализирую» устаревает ко второй половине прошлого столетия, трансформируясь в «я творю, я анализирую», причём последовательность этих действий олицетворяет творческую свободу художника, основанную на богатом культурно-историческом наследии, деться

от которого некуда. Как только искусство начинает задаваться вопросами «зачем и как ему существовать?», его покорные слуги художники начинают искать ответы вместе с ним.

Орнитологи рисуют

Возразить может коллега Уорхола, американский художник, скульптор, философ, публицист, а ещё орнитолог – Барнетт Ньюман. Будучи представителем абстрактного экспрессионизма, Ньюман часто спорил с арт-критиками, искусствоведами и эстетиками, ругавшими его картины. Научная степень по философии и членство в американском союзе орнитологов, по всей видимости, прибавляли ему смелости. На ежегодной Арт конференции 1952 года в Вудстоке он восклицает

Я чувствую, что даже если эстетика утвердится как наука, это не повлияет на меня как на художника. Я проделал довольно много работы в области орнитологии; я никогда не встречал орнитолога, который думал бы, что орнитология для птиц (The Barnett Newman Foundation, el.link).

Впоследствии его высказывание стало крылатой фразой эстетико-философского дискурса, приняв следующий вид: «Эстетика для художника, как орнитология для птиц». И всё же художник ближе к эстетике, хотя бы потому что принадлежит к одному биологическому виду со своим исследователем. А если серьёзно, то стоит углубиться в историю творческой жизни самого Ньюмана, которая в совокупности способна оспорить афоризм собственного героя.

Интерес к живописи возник у Барнетта в 17 лет. В 1920-х он посещал курсы Лиги студентов-художников, а в следующем десятилетии начал преподавать сам в средних школах Нью-Йорка. В этот период он заводит множество профессиональных знакомств, основным из которых, безусловно, можно считать дружбу с Марком Ротко. Любопытным фактом или даже загадкой его творчества является тот факт, что работы свои на всеобщее обозрение он не выставлял. Более того, в возрасте 35 лет Ньюман практически перестал заниматься искусством и уничтожил все свои работы, созданные до 1944 года. Полагаю, именно это время он посвятил науке, в частности орни-

тологии. Несмотря на творческий кризис, живопись не была оставлена им навсегда. 1944-1949 годы – период активного самоанализа Ньюмана, когда он не только создаёт основные работы и реконструирует стиль, но и формулирует ключевые принципы существования художника. По его мнению, живопись первой половины XX века пребывает в состоянии «поиска предмета для изображения» (Newman & Strick, 1994, 14) Тогда в эссе 1944 года «О современном искусстве: исследование и подтверждение» живописец заключает:

[...] модернизм вернул художника к первоосновам. Он учит тому, что искусство является выражением мысли, важных истин, а не сентиментальной и искусственной «красоты». Он утвердил художника как творца и исследователя, а не как переписчика или производителя конфет. (Newman & Strick, 1994, 14)

В этой же работе он выдвигает концепцию «искусства будущего», и говорит о его делении на две школы современной живописи. Нюансы деления не так важны, как само размышление о дальнейшем существовании искусства: «Искусство будущего, по-видимому, будет абстрактным, но полным чувства, способного выразить самую заумную философскую мысль». (Newman & Strick, 1994, 14) Следуя репликам Ньюмана, арт-сообщество всё сильнее сближается с теорией, не отходя от практики.

Опыт орнитологии и смена творческой атмосферы на научную оказывается важным в разговоре о современном эстетике, так как объединяет желания Ньюмана творить и говорить об этом, исследовать мир с помощью искусства, основываясь на собственных ощущениях и их рефлексии. Ему не чуждо вдохновение, но в большинстве случаев его работы обоснованы им теоретически в многочисленных эссе, интервью и публичных выступлениях. В сравнении с «королём» поп-арта, Ньюман оказывается даже ближе к фигуре эстетика. Метафизические концепции его картин, часто несопоставимые с проговариваемыми автором идеями, вызывали и продолжают вызывать трудности интерпретации у критиков, историков, философов и эстетиков. Существует анализ живописи Ньюмана в свете философии Хайдеггера, чьи размышления о самобытности человеческого происхождения, значении пространственно-

временных характеристик и свободе позволяют приблизиться к мотивам живописца на междисциплинарном уровне. Его работы манифестируют необходимость сосуществования понимания и ощущения в эстетическом опыте реципиента. Не зря художник просил посетителей своих выставок смотреть картины на максимально близком расстоянии, как бы внедряя себя в абстракцию линий и цвета. Получается, Барнетт Ньюман и сам весьма универсальный персонаж. Картины Ньюмана относят его к искусству, орнитологическая любознательность к естественнонаучному знанию, а многочисленные эссе («Why I Paint», «The First Man Was an Artist», «The Sublime Is Now», «Prologue for a New Aesthetic» и пр.), посвященные анализу красоты, феномену возвышенного и роли самого художника в мироздании вполне утверждают его как эстетика. Но было бы возможно «три» без «один» и «два»?

Мой предок – полимат?

До настоящего момента были описаны случаи теоретизации творческой рефлексии повседневности отдельных личностей. Практики искусства теперь не только способны полностью перевернуть академический дискурс, но и оценить себя самостоятельно, отрицая или даже избегая элитарных предубеждений. Но если эстетик пока не готов выходить за рамки научного статуса, поговорим о фигуре ещё более к нему приближенной. Полимат – синоним универсального человека (*homo universalis*), рассмотренного в тексте ранее. Ключевое различие между ними – территория существования каждого. Слово-сочетанием «универсальный человек» мы пользуемся намного чаще, подразумевая под этим уникальное разнообразие способностей характеризующей личности. Термин «полимат», кажется, устарел настолько, что некоторые слышат его впервые. Британский историк культуры и медиевист Питер Берк решил исправить это, посвятив феномену полиматии целую книгу. Он явно недоволен, что полиматы обделены вниманием или поощряются лишь за одну из областей своих достижений, когда вся их уникальность заключена именно в универсальности. Если давать краткую характеристику полиматии, то это состояние максимальной самореализации человека. Особенность

полимата – интерес к постижению нескольких сфер знания. В издании «Полимат: история культуры от Леонардо да Винчи до Сьюзен Сонтаг» Берк с первых страниц отмечает, что внимание будет сосредоточено на учёных с «энциклопедическими интересами», то есть в полной мере освоившими всё, что было сделано в определённой области ранее. Для этого историк чётко формулирует понятие дисциплины.

«Дисциплина» происходит от латинского «discere» – учиться, тогда как в древнегреческом существовало слово «askesis» в значении тренироваться или упражняться. В классической античности идея дисциплины сопровождала 4 области: атлетика, религия, война и философия. Дисциплине обучались, следуя правилу мастера и усваивая его, практикуя своего рода аскетизм самоконтроля ума и тела. (Burke, 2020, 3) Со временем термин «дисциплина» стал обозначать отрасль знаний. В V веке Марсиан Капелла писал о семи «дисциплинах», иначе известных как семь свободных искусств: грамматика, логика, риторика, арифметика, геометрия, музыка и астрономия. Идея «дисциплин» во множественном числе подразумевает организацию, институционализацию и даже начало длительного процесса специализации. В современном мире успех хотя бы в двух областях знания уже может принести человеку почетное звание полимата, чему Берк собственно и противится.

Основная проблема, поднятая Берком – выживание полиматов в культуре растущей специализации. Поразительная устойчивость феномена с эпохи Возрождения до наших дней разбирается на примере частных случаев, помещённых в исторический контекст. Словно натуралист, Питер Берк пытается объяснить загадочную устойчивость через среду обитания вида – культурную нишу, которой не всегда являлась альма-матер:

Университеты то благоприятствовали, то не благоприятствовали полиматам. Некоторые из них предпочли карьеру за пределами университета, потому что это давало больше свободы. Другие перешли с одного факультета или отдела на другой, как бы протестуя против ограничения определенной дисциплины. (Burke, 2020, 5)

Данный факт свидетельствует о неразрешимом противоречии институционального подхода. Учёным необходимы его рамки для систематизации собственных достижений. К несчастью, эти же рамки притупляют полиматические наклонности личности, сводя дисциплинарное разнообразие к однообразию.

Самое любопытное в книге Берка – список в конце. Это про-спография или коллективная биография группы из пятисот человек, действовавших на Западе в период с XV по XX век. Все они, по мнению Берка, полиматы. Хочется перечислить самых ярких, но продуктивнее привести статистику. Из пятисот имён философия, как род деятельности, выделяется у двухсот одного, что не половина, но уже больше трети. Представителей России там всего девять, а женщин я даже не бралась считать, не желая разочаровываться. К слову, орнитолог из XVII века там тоже присутствует. Я не пытаюсь приравнять этих «монстров эрудиции», как их называет Берк, к представителю современной эстетики. Однако если последние хотят оставаться внутри научного дискурса и в тоже время осуществлять свою миссию – объединение априорного и апостериорного знания, то ориентироваться им стоит непременно на фигуру полимата. Концепция полиматии поразительно вписывается в современную эпоху многозадачности и междисциплинарных исканий. И всё же Берк опирается на академичность знания, как на критерий отбора в свой топ-500. Ограничение оправданное, но уж точно преодолимое. Эстетик, всё в твоих руках!

Летать или не летать – вот в чём вопрос

Современной эстетике посчастливилось столкнуться с противоречием шекспировского масштаба. Для его разрешения необходимо обратиться к структуре драматической пьесы. Среднестатистический зритель уверен, что начинается она с первого акта. Это ошибка, обосновать которую способно понятие «повода» Сёрена Кьеркегора, выведенное датским философом в связи с волнующей его театральной постановкой. Полнота художественной идеи ничто без повода, отвечающего за эстетическую ценность любого произведения искусства. Для Кьеркегора: «Творчество – это сотворение из ничего, между тем повод – это такое ничто, из которого вдруг

появляется всё». (Kierkegaard, 2011, 266) Следовательно, повод первичен, но в творческом процессе растворяется в объекте творения. По окончании работ свои полномочия начинает осуществлять эстетик, задача которого этот повод отыскать, или, иначе говоря, эстетически оценить произведение искусства. Вот только как ему с этим справиться? Смело претворять собственные идеи по поводу *повода* в действительность. Но помнить философское предупреждение из XIX века:

Эстетик, считающий эстетику своей профессией и при этом видящий в этой профессии некий настоящий повод, уже *eo ipso* (в силу этого) погиб. Это ни в коей мере не означает, что он не может совершить ничего похвального; однако он не постиг тайны настоящего творчества. (Kierkegaard, 2011, 267)

А чтобы её постигнуть, надо либо быть творцом искусства, либо иногда притворяться им. Поэтому, отвечая на насущный вопрос «может ли художник быть философом, а философ художником?», я буду восклицать: «Не может, а должен!» Во времена кризиса философии искусства в эстетическом дискурсе стоит перенаправить его вектор в сторону практики того же искусства. Вернуть эстетике заключённую в её греческом корне чувственность, которой она была лишена с появлением оценочного компонента своих суждений, способна повседневная практика в наиболее благоприятных её проявлениях. Сделать это необходимо, прежде всего, через эстетика, на чувствах и наблюдениях которого основываются суждения, двигающие эстетическое знание.

Напоследок, раз уж мы одной ногой на территории театра, обратимся к пьесе современного немецкого драматурга Ульриха Хуба «У ковчега в восемь». Это история про трёх друзей пингвинов, вынужденных спастись от всемирного потопа на ноевом ковчеге, вот только у них всего два билета на троих. К счастью, они всё же проникают на корабль, а в пути размышляют о Боге и других важностях. По прибытии Ной благодарит Голубку, помогавшую ему в организации библейского путешествия, но не понимает, зачем она взяла на борт пингвинов. Они ведь умеют плавать! Современный эстетик, аналогично героям Хуба, свыкся со своей теоретической участью, забыв,

что и сам на что-то способен. Ему следует иногда пытаться взлететь к идеальным общественным абстракциям, чтобы размять крылья для дальних заплывов в океане эстетики.

REFERENCES

- Burke, P. (2020). *The Polymath: A Cultural History from Leonardo da Vinci to Susan Sontag*. New Haven: Yale University Press.
- Darenskaya, V. N. (2020). Cultural and Historical Content of the Homo Universalis Concept. *Research Result. Social Studies and Humanities*, 6 (1), 46-58. (In Russian)
- Kant, I. (1994). *The Critique of Judgment*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Kierkegaard, S. (2011). *Either – Or. Fragment of Life*. (N. Isaeva, S. Isaev, Trans.). Rus. Ed. Saint-Petersburg: Amphora Publ. (In Russian)
- Newman, B., Strick, J. (1994). *The Sublime Is Now: The Early Work of Barnett Newman*. New York: PaceWildenstein.
- The Barnett Newman Foundation. *Chronology*. Retrieved from <http://www.barnettnewman.org/artist/chronology>.
- Thoreau, H. D. (1979). *Walden or Life in the Wood* (Z. E. Alexandrova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Warhol, A. (2002). *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. (G. Severskaya, Trans.). Rus. Ed. Moscow: D. Aronov Publ. (In Russian)

ROSSICA



ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ КАК «СПУТНИК» И ЭТАП АНАЛИТИКИ ЧУВСТВЕННОСТИ В РОССИЙСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА

Екатерина Стругова – студентка магистратуры (2-й курс) Факультета свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: ekaterina.strugova1997@gmail.com

В статье проводится сравнительное рассмотрение содержательных и аксиологических подходов к восприятию в контексте эстетики в России. При всех концептуальных различиях между континентальной и аналитической философией в российских и зарубежных исследованиях преобладает метод сравнения восприятия с другими синонимами эстетического отношения. В ходе поиска историко-философских предпосылок и причин использования данного термина выделяются два «культурных слоя», в которых восприятие является «спутником» и этапом эстетики в России. Отмечается, что в текстах российских авторов можно встретить уверенность в несовместимости восприятия с предикатом «эстетический» и тезис о том, что чувство и ощущение – это понятия, заимствованные из психологии и других эмпирических наук. Будучи концептом, восприятие конкурирует с переживанием, чувствительностью, реакцией, поскольку наравне с ними делает сравнение содержанием эстетического опыта, не отсылая к конкретному органу чувств и таким эмпирическим параметрам его оценки, как длительность и интенсивность. Во второй части работы рассматриваются различные сценарии эстетической реакции, примером которой является,

в том числе, отвращение. Оно, выступая реакцией в широком смысле, выполняет роль содержательного аспекта восприятия, не сводимого к отвратительному в качестве свойства объектов. В заключении делается вывод о том, что восприятие может считаться «спутником» и этапом эстетики без отсылки к определенному региону чувственности. Однако, если в зарубежной континентальной эстетике ставится упор на постоянной необходимости разделять испытываемое и его режимы, то современные российские авторы интересуются восприятием как формой схватывания многого в единстве эстетического опыта.

Ключевые слова: Эстетическое восприятие, аксиология, эстетический опыт, реакция, чувственность.

AESTHETIC PERCEPTION AS A “SATELLITE” AND AS A STAGE OF THE ANALYSIS OF SENSUALITY IN RUSSIAN AESTHETICS

Ekaterina Strugova

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

E-mail: ekaterina.strugova1997@gmail.com

The article provides a comparative analysis of content-oriented and axiological accounts to perception in the context of aesthetics in Russia. Despite all the conceptual differences between continental and analytical philosophy, the method of comparing perception with similar names for aesthetic attitude prevails in Russian and foreign studies. While searching for historical and philosophical premises and reasons for the use of this term, two “cultural layers” are distinguished, in which perception is a “satellite” and a stage of aesthetics in Russia. It is concluded that in the texts of Russian authors one can find confidence in the incompatibility of perception with the predicate “aesthetic” and the thesis that feeling and sensation are concepts borrowed from psychology and other empirical sciences. Being a concept, perception competes with experience, sensitivity, reaction, since it takes a comparison as a content of aesthetic experience on a par with them, without referring to a specific sense organ and such empirical parameters of its evaluation as duration and intensity. In the second part of the article, different scenarios of aesthetic reaction are considered, an example of which is, among other things, disgust. It, acting as a reaction in a broad sense, plays the role of a meaningful aspect of perception, which is not reduced to the disgusting as a property of objects. In conclusion, it is said that perception can be considered a “satellite” and a stage of aesthetics without reference to a specific geographical region. However, if in foreign continental

aesthetics the emphasis is placed on the constant need to separate the experienced and its modes, then modern Russian authors are interested in perception as a form of grasping much in the unity of aesthetic experience.

Key words: Aesthetic perception, axiology, aesthetic experience, reaction, sensuality.

Введение

Отнюдь не всегда аналитика чувственности реализуется как прямолинейная цель, самоцель и предваряется раскрытием эстетического смысла объекта. Гораздо чаще все начинается с постепенного и осторожного освобождения места чувственности среди иных философских концептов. На пути к своему философскому статусу эстетику ждут тавтологии, повторения и смежные поля, на которых она оппонирует эмпиризму, психологии, а также когнитивизму. Исследовательская база философской эстетики и теории чувственности в России – не исключение. Суть совсем не в терминах, пришедших к русскоязычным авторам с переводами или переизданиями классиков в лице А. Баумгартена, И. Канта и К. Розенкранца. Поскольку назвать тренд, который оказался, пожалуй, самым стойким, а именно на эстетическое восприятие как концепт, – это лишь полдела. Следует обнаружить и оценить особенности отечественной эстетики в присутствии ей контексте.

Упоминание термина «восприятие» в русскоязычных научных журналах и монографиях поражает не только своей частотой, но и областью применения. Восприятие активно измеряют, регистрируют, трактуют как навык, который нужно воспитывать и развивать с учетом возраста и пола. (Gilvanov, 2021) С другой стороны, в текстах отечественных философов можно уловить многоликость проблемы эстетического опыта, а точнее его взаимозаменяемость с эстетическим созерцанием, переживанием, ощущением, чувством. Разумеется, психологическую и экспериментальную эстетику, берущую свое начало в трудах Г. Фехнера, Д. Э. Берлайна, а также Л. С. Выготского и В. В. Кандинского никто не отменял. Да и философская аналитика восприятия – не новый проект. Стоит вспомнить эмпиризм Дж. Беркли и Д. Юма, выведивших гносеологию из ощущения и восприятия.

Тем не менее, все-таки несправедливо было бы говорить о целенаправленном движении русскоязычной традиции от корней научных и экспериментальных в подлинном смысле этого слова, к эстетической «кристаллизации» чувственности. В данной области опытное граничит с рассудочным. В то время как роль «чувственных данных» (термин аналитической философии) на себя принимает именно эстетическое восприятие в качестве способности схватывать, различать и верно указывать на интересующие аспекты объекта. О каждом из этих скептических, но оттого не менее нужных доводов, поговорим далее, в ходе проверки на прочность весьма продуктивного стереотипа, что чувственность реактивна или сродни реакции. Сейчас же, на подступах к спорам о чувственности стоит выяснить: что за особый «климат» у русскоязычных исследований?

Эстетическое восприятие как «спутник» эстетики в России: формальный и оценочный аспект

Было бы сильным упрощением говорить о какой-то особой тяге российских исследователей к эстетическому восприятию или, что еще более несправедливо, о том, что оно – дань только психологической или когнитивно-ориентированной эстетике. Тем не менее, нужно попытаться ответить на вопрос: служит ли эстетическое восприятие этапом или вечным «спутником» эстетики в России?

Подобное очень часто происходит с непременными «спутниками» эстетического опыта, такими как созерцание, ощущение и, пожалуй, с самым стойким в отечественном контексте – эстетическим восприятием. Последнее – это не меньшая причина «расщепления» смысла чувства, чем сфера, которую в английском языке делят два чувственных – *sensuous* и *sensual*. Ведь велика вероятность не только поспешного вывода о том, что составным элементом, буквально, содержанием, чувственности является чувство. Как не предостерегает от умножения граней одной и той же проблемы то, что к «эстетическому» и «чувственному» прибавляется «восприятие», так и не звучит более обнадеживающе быть не субъектом, а только воспринимающим.

Сколько бы это ни рифмовалось с темой текущего исследования, актуальная эстетика, действительно, особо восприимчива к эмоциям как к тому, что выделяет ее как философскую дисциплину. В эмпирической и экспериментальной эстетике понятия, в частности, визуальная чувствительность и сопротивление воображения, вырабатываются, в том числе, с применением количественных методов. Пример тому – «простое», или однократное «воздействие» (*mere exposure*). (Meskin, Phelan, Moore, & Kieran, 2013) По сравнению с ними на философскую эстетику возлагается двойная задача: с одной стороны, объяснить, почему эстетические свойства, внутренне присущие объекту, производны от самого факта его существования; с другой, преодолеть отношение к эстетическому опыту как утонченной версии эмоций.

При всех существенных отличиях аналитической философии от континентальной следует признать, что это условное деление – далеко не единственное. Даже когда речь идет не о философиях и, тем более, эстетиках, логиках и онтологиях, по стечению обстоятельств задающих тон в ряде стран, а об отдельных темах. Пример тому – восприятие, тем более эстетическое, как концепт. Еще Э. Гуссерль полагал, что

восприятие временного объекта само обладает временностью, что восприятие самой длительности предполагает длительность восприятия, что восприятие любой временной формы (*Zeitgestalt*) само обладает своей временной формой. (Husserl, 1994, 25)

Однако вряд ли можно объяснить растущее число русскоязычных публикаций, докладов, лекций на тему «эстетического восприятия» популярностью феноменологии как направления, возникшего в контексте континентальной философии, очень популярной в России.

Стоит предположить, что ведущим ракурсом, с которого рассматриваются эстетические переживания, остается их общность чувственности, очень часто ассоциируемой с восприятием. Например, ряд зарубежных исследователей именуют необычайный интерес к последнему «перцептивной каноничностью», объединяющей сознание, познание и опыт

под знаком восприятия как «канонического пути к эстетическому суждению». (Robson, 2018)

Ситуация, сложившаяся в российских исследованиях, иная по многим причинам. Можно выделить одну из них, а именно концептуальное соседство чувственности, влекущее за собой неожиданные, но продуктивные логические выводы даже в плане языка. Одно из преимуществ разговора об эстетическом восприятии на русском языке – это аргумент к ценности, то есть своего рода аксиологический «поворот». Он может ограничиваться простым тезисом о том, что эстетическому удовольствию предшествует *вос-приятие* чего-то, буквально, переживание его приятности. Однако, после этого нужно еще доказать, что активная сторона чувственности – это именно восприятие, а, к примеру, не чувствительность или склонность к улавливанию полутонов, оттенков какого-то объекта или события.

Однако есть ли смысл считать такое эпизодическое движение к чувственности не просто одним из увлечений исследователей наряду с другими, а, действительно, самостоятельной проблемой? Ведь неразрывная связь красоты с удовольствием – это не столько эмпирический посыл, сколько частный случай отделения эстетического удовольствия от чувственного. Даже «чувственные данные» – это не узкоспециальный термин, а система точек зрения, которую в разной степени разделяли Дж. Беркли, Э. Энском, П. Ф. Стросон, Дж. Остин, Ч. Трэвис и др. Поэтому эстетическое восприятие в том виде, в каком оно интересует не только современных российских, но и зарубежных авторов ушло гораздо дальше аргумента от иллюзии А. Дж. Айера, по которому в случаях ложного восприятия есть что-то не кажущееся, а именно чувственная данность. (Ayer, 1963) Более того, что ощущение в таком тезисе становится синонимичным восприятию, а последнее – эстетическому вообще в силу, как бы сказала Энском, особенности грамматики глаголов ощущения передавать только «должное» в восприятии. (Anscombe, 1965)

Поэтому дело не в том, что можно представить сколько угодно вариаций того, чем будет эстетическое восприятие в отличие или наравне с восприятием в широком смысле:

особой диспозицией, или расположением, сродни чувствительности; чем-то вроде качества-кульминации всех контекстов, в которых угадывается хотя бы намек на «выходные данные» органов чувств. Скорее, в русскоязычных текстах все перечисленные смыслы выражают негласное требование продлить восприятие какой-то одной чувственной грани объекта во времени. Другой вопрос: станет ли такое восприятие эстетическим, а, к примеру, не художественным, чувственным и интеллектуальным? Стоит предположить, что поиск верного слова для восприятия нужен, чтобы подтвердить уже известное как со стороны переживания, так и описания, а именно глубину или степень вовлечения в эстетический опыт.

Приведем в пример проверки восприятия на «глубину» такой случай, когда именно несоответствие внешнего вида и характера того, каков объект для чувственности, побуждает воспринимать его дальше. Стоит отметить, что в современной англоязычной аналитике недоверие или скепсис к возможности построения эстетики обоняния, все чаще оппонирующей гедонизму как приоритетному подходу к эстетическим переживаниям, выражается четырьмя D. Точнее, запах считается неприемлемым, дефективным, вводящим в заблуждение и вовсе необязательным предметом изучения философской эстетики.

В то время как отечественные авторы могли бы поспорить с тем, что верховный арбитр отвращения – это обоняние, а также, что конкретные субстанции всегда будут иметь неприятный или отвратительный запах. Хотя бы потому, что, если кто-то нюхает сыр с плесенью и знает, что это сыр, падают шансы на то, чтобы назвать его чувственный эффект ароматом, но все равно испытывать отвращение. И обонятельная встреча с объектом вряд ли делает его восприятие глубоким и эстетическим, даже если кто-то иронически назовет его ароматом или благоуханием, тем самым отстранившись от эмпирических свойств. Более того, такой мысленный эксперимент или преобразование отвращения во что-то более приятное чувствам, все равно не доказывает, что сыр имеет свойство быть отвратительным. Таким образом, отвращение выражает то, что вот-вот придет.

Приведенный пример повышает вероятность того, что конечный результат восприятия меняется в контексте, а не в согласии только на что-то одно: либо удовольствие, либо неудовольствие и отвращение. Тем не менее, часто различные режимы эстетического опыта, произнесенные в переносном смысле, преобразуются в понятия. Например, если искать замену чувственности, якобы слишком «сырых» данных опыта, то шанс появляется и у восприятия наравне с чувствительностью, склонностью и другими режимами эстетического расположения.

Таким образом, раскрытие первого «культурного слоя» эстетического восприятия как ключевого понятия для эстетики в России приводит к следующему выводу: будучи «спутником», оно позволяет схватывать, различать и указывать на релевантные стороны объекта. Эстетическое восприятие, если не завершает, то влияет на оценку объектов. Однако не исключено, что за вроде бы случайным порядком возникновения качеств, к примеру, от самого универсального к требующему более тонкой настройки чувственности – красота, элегантность, яркость, – стоит желание подменить качества того, что переживается, предпочтениями конкретного воспринимающего. Ведь кто гарантирует, что этот конкретный ряд – это список свойств, ранжированный по степени нарастания какого-то чувственного оттенка?

От эстетической реакции к восприятию в аналитике чувственности

Вторым «культурным слоем» проблемы восприятия в контексте русскоязычной философии может стать иная грань эстетической аналитики, а именно – обратимость смыслов чувствительности и чувственности. Помимо двух параметров последней, которые в английском языке выражаются *sensual* и *sensuous*, упомянутых ранее, есть еще чувственное как *sensory*. Дело не в том, что отечественным авторам повезло с концептуальной «вместительностью» чувственного, в котором сосуществуют все три названных смысла. Скорее, перенесение всего чувственного в объем понятия «эстетическое восприятие» близко по своему значению разве что к «сосуду» для воспринятого.

Особенно, если понимать под ним так называемые «низшие» чувства, чаще всего органы внешнего восприятия.

Конечно, после того как на уровне языка были найдены возможные причины того, почему восприятие объединяет в себе многие черты эстетического опыта, все еще рано делать вывод о том, что эстетическое восприятие – это единственная альтернатива опыту в отечественных текстах. И, тем более, совершенно не очевидно, что чувство относится к восприятию так, как красота к опыту или переживанию. Некоторые современные зарубежные теоретики причисляют такой взгляд к реализму красоты как реальному свойству отдельных сущностей, удовольствия как качества вещи. (Tropman, 2022) Получается, что, с одной стороны, красота не сводится к оценке, но является ценностью. С другой, будучи реальным свойством, она не должна зависеть от сознания. И в случае, когда оценка придает чему-то ценность, появляется вопрос: что такое реализм в отношении красоты, если не возвращение от инклюзивного подхода к чувственности назад к эксклюзивному?

Поэтому нельзя упустить из виду другую роль эстетического восприятия. Стоит предположить, что оно является лишь периодом российских эстетических исследований. Однако настаивая на том, что какое-то понятие, проблема или подход – это этап, придется согласиться с тем, что они – явление временное. Помимо гедонистического «бонуса», встроенного в концепт восприятия из-за сходства с приятием и удовольствием от чего-то, найдется, по крайней мере, еще одна связь положительной оценки с красотой. Если какой-то объект, будь то произведение искусства, явление природы, ценится, то оно автоматически попадает в ранг того, что не разложимо, не сводится к своим частям и уж точно не меняется с течением времени. И, казалось бы, восприятие – это нечто обратное, близкое анализу, расщепление на отдельные, если угодно, перцептивные единицы.

Из этого следует, что чувственность трактуется авторами как то, что, в том числе, может оказать сопротивление рациональному большинству тем. Часть из них связана с эстетическим суждением, оценкой или вообще арт-экспертизой. Однако тот факт, что чувственность близка или синонимична

восприятию, вовсе не значит, что последнее – знак междисциплинарного подхода на стыке психологии, физиологии и других естественных наук. Ведь чувственность с равным успехом может заменить чувственное восприятие или вовсе созерцание и эстетическую интуицию. Важно, что восприятие служит искомой рамкой для сдерживания и приведения в форму материи чувственного.

Однако помимо ценностного подтекста восприятия нельзя не упомянуть о еще одном его смысле, в котором восприятие расходится с реакцией. Как относиться к мнению, до сих пор распространенному среди исследователей, согласно которому восприятие – проактивность, а реакция – это что-то пассивное? Якобы эстетика пассивна потому, что моральный агент, делающий выбор, активен. (King, 2018; Pokatskaia, 2021) Довольно просто согласиться с тем, что такие «реактивные» переживания как страх, отвращение и другие протекают слишком быстро, чтобы задействовать разум. Однако возникает вопрос: можно ли вообще говорить в таком случае о восприятии, если, к примеру, сценарий протекания и эстетический смысл реакции – это отталкивание, то есть полный отказ от восприятия?

К тому же, предпочитая восприятие другим выразителям эстетического отношения, велика вероятность предвосхитить основания и сказать, что быть воспринимаемым или воспринимающим – это не просто состояние, но и реакция. У российских и зарубежных философов чувственности не сложилось единого мнения о ее эстетическом статусе. (Korsmeyer, 2019) Как считает А. Е. Радеев, характерным примером реактивности, идущей вразрез с активностью «сил» эстетического опыта, является эстетическая оценка. (Radeev, 2022) В то время как, по словам Дж. Шелли, называть отвращение «реакцией низшего порядка» несправедливо, ведь удовольствие становится не только антиподом первого, но и «чувством высшего уровня». (Shelley, 2019, 7) Поэтому с целью продолжения анализа содержательного аспекта отвращения нужно трактовать реактивность шире.

Объясняя реактивность отвращения тем, что оно всегда является неким «отчетом» о прошлом положении дел, его следует отличать, например, от страха. Последний включает

в себя восприятие объекта как угрозу в целом, а отвращение задерживается на нем, нуждаясь во времени на отторжение или избегание. Предположим, что отвращение мотивировано остановкой взаимодействия с объектом, переживание которого не исчерпывается обратной связью, как, например, в страхе перед тем, что несет опасность. Допустим, что отвращение к живописи вызовут слишком яркие цвета, отсутствие светотеневого баланса, нарушение пропорций в изображении лиц персонажей или комбинация всего перечисленного. Более того, зритель способен сформулировать то, какие чувства и ассоциации с реальностью вызвали детали сюжета. Дублируется ли этот набор факторов, например, в кино, если дополнять их нарративом, монтажом, мизансценой и персонажами, отвратительными на экране или имеющими прототипы в действительности?

Для ответа на этот вопрос стоит отметить, что при оценке фильма повышаются риски предвосхищения чувственного эффекта, когда критика служит способом справиться с отвращением или, напротив, завышает его силу. В пространственных искусствах бремя доказательства того, что какая-то конкретная деталь более или менее отвратительна, ложится на зрителя. В кинематографе ситуация иная, но не только благодаря тому, что он является синтезом искусств. Сама медиальная специфика кино заключается в движении объектов, которые постоянно становятся иными. Отвращение обретает форму по мере того, как выразительные средства нескольких медиумов складываются в единый нарратив фильма.

Следовательно, сама возможность отвернуться или, буквально, отворачиваться от чего-либо, вовсе не отменяет восприятие как процесс. Скорее, последний переводит отвращение в эстетическое, незаинтересованное восприятие зазора, или колебания, между объектами и их эмпирическим статусом. К тому же, отвращение как избегание делается возможным только после того, как хотя бы какая-то часть, особенность или свойство объекта были не просто распознаны, оценены как нежелательные для продолжения дальнейшего взаимодействия, но были непосредственно испытаны. Ведь аргумент, согласно которому отвращение – это негативная эстетическая

реакция, приводит к его слиянию с отвратительным. Получается, что, будучи немедленным решением об отвратительности одних черт объекта и чувственной нейтральности других, отвращение как эстетическая реакция в широком смысле допускает остановку и созерцание.

Таким образом, у теоретического интереса к восприятию две грани. С одной стороны, концепт восприятия очень часто сопровождает дискуссию о чувственности, становясь ее неизменным спутником. С другой – специфика подобного обсуждения на русском языке такова, что восприятие звучит более нейтрально, по сравнению с разделением эстетических переживаний на позитивные и негативные. По смыслу оно также близко склонности, которая не всегда рифмуется с более частым восприятием или высокой оценкой объекта, даже преувеличивая истинный масштаб восприимчивости.

Заключение

Едва ли эстетический опыт, отношение или, к примеру, «благорасположение» И. Канта, не заслуживают того, чтобы выразить самую динамичную сторону эстетики. Противоположностью последней может быть что-угодно: от объекта до события опыта, который – тоже вполне предмет. Как было выяснено в предыдущих разделах, эстетическое восприятие – это не только предмет изучения психологии и педагогики, что подтверждает активное развитие философской аналитики восприятия в России. Находиться в режиме эстетического восприятия значит удерживать взгляд на чувственность через призму новизны или того, что анонсирует себя как какая-то возможность.

Во-первых, восприятие позволяет оценить состояние зарубежной и российской эстетики на заострение внимания к проблеме чувственности. Во-вторых, оно помогает ответить на вопрос: до сих пор ли искусство наполняет (Vygotsky, 1987), а аксиология «подсвечивает» эстетику (Gulyga, 2000)? В-третьих, преимущество восприятия как концепта – в том, что на локальном уровне оно ставит другую проблему: внимание лишь к одной из всех возможных сторон чувственности, а именно к скорости протекания переживаний. Решившись

на такое исключение, пришлось бы опрометчиво сказать, что восприятие становится эстетическим в момент перехода от чувства к удовольствию. Другими словами, с мыслью о том, что восприятие – это процесс, у субъекта появляется больше причин и позволить длиться конкретному чувственному эффекту, и оценить его позитивно.

Таким образом, получив огласку в философии Нового времени, в частности, в трудах Дж. Беркли и Д. Юма, и затем продолжившись в контексте спора о «чувственных данных» уже в XX веке, проблема восприятия была поставлена под совершенно иным углом в российской эстетике. При всем желании назвать эстетическое восприятие «спутником» эстетики в России, подогревающим интерес к чувственности как важной философской проблеме, стоит полагать, что оно – именно этап или «веха» исследований. Ведь нужно признать, что междисциплинарный характер восприятия как термина философии, психологии, когнитивных наук позволяет повысить шансы отечественных исследователей на включенность в актуальные проблемы эстетики.

REFERENCES

- Anscombe, G. E. M. (1965). The Intentionality of Sensation: A Grammatical Feature. In R. J. Butler (Ed.), *Analytical Philosophy* (pp. 58-80). Oxford: Blackwell.
- Ayer, A. J. (1963). *The Foundations of Empirical Knowledge*. London: Macmillan.
- Gilvanov, R. R. (2021). Features of Aesthetic Perception of Older Preschool Children. *Theory of Law and interstate relations*, 1 (13), 220-226. (In Russian)
- Gulyga, A.V. (2000). *Aesthetics in the Light of Axiology: Fifty Years on Volkhonka*. St. Petersburg: Aleteya. (In Russian)
- Husserl, E. (1994). *Collected Works. The Phenomenology of the Inner Consciousness of Time. (V. I. Molchanov, Trans.). (1st ed., Vol. 1)*. Rus. Ed. Moscow: Gnosis. (In Russian)
- King, A. (2018). The Amoralist and the Anaesthetic. *Pacific Philosophical Quarterly*, 99 (4), 632-663.
- Korsmeyer, C. (2019). Philosophical Perspectives on Disgust and Repulsion. In H. Kappelhoff, J. H. Bakels, H. Lehmann, C. Schmitt (Eds.), *Emotionen* (160-164). Stuttgart: J. B. Metzler.

- Meskin, A., Phelan, M., Moore, M., Kieran, M. (2013). Mere Exposure to Bad Art. *British Journal of Aesthetics*, 53, 139-164.
- Pokatskaya, E. I. (2021). Aesthetic Reaction and the Concept of Catharsis in the Teachings of L. S. Vygotsky. *Bulletin of the East Siberian State Institute of Culture*, 4 (20), 110-115. (In Russian)
- Radeev, A. E. (2022). For a New Aesthetics, or Back to Aesthetic Experience. In E. A. Kondratiev (Ed.), *Aesthetics and Hermeneutics: A Collection for the 60th Anniversary of the Department of Aesthetics of Moscow State University: Collection of Articles of the All-Russian Scientific Conference, Moscow, December 11, 2020* (pp. 58-60). Moscow: MAKS Press. (In Russian)
- Robson, J. (2018). Is Perception the Canonical Route to Aesthetic Judgment? *Australasian Journal of Philosophy*, 96, 657-668.
- Shelley, J. (2019). The Default Theory of Aesthetic Value. *The British Journal of Aesthetics*, 59 (1), 1-12.
- Tropman, E. (2022). How to be an Aesthetic Realist. *Ratio*, 35 (1), 61-70.
- Vygotsky, L. S. (1987). *Psychology of Art*. Moscow: Pedagogika. (In Russian)

ЭСТЕТИКА ДРУГОГО НАЧАЛА

ИЛЬЯ АЛЕНЕВСКИЙ

Илья Алeneвский – кандидат философских наук, независимый исследователь, г. Великие Луки, Псковская область, Россия
E-mail: dblm2@yandex.ru

Статья посвящена исследованию искусства в другом начале: в его разворачивании определяются возможности эстетики в современной России. От искусства, занятого шлифовкой и оттачиванием всевозможных техник производства своего продукта, уже нельзя сегодня ожидать художественных творений как результата откровения. В XXI веке оно остается частью мировых махинаций, в которые втянут человек как придаток техники. Искусству необходимо второе рождение. Оно уже осуществляется, но, будучи делом немногих, остается рассеянным как во времени, так и по жанрам – в кино, поэзии, литературе, музыке. «Другое начало» – термин, введенный М. Хайдеггером для обозначения альтернативы превращению человека в технизированное животное в условиях цивилизованного существования. В противовес ко всему плоскому, поверхностному и посредственному, что устанавливает свое господство над человеком, другое начало в искусстве подразумевает восхождение к новым, еще не ведомым вершинам духа. Дух – больше не идеалистическая абстракция и спекуляция, но экстатический опыт. Здесь нет искусства в прежнем смысле как выделенной области деятельности человека, оно предстает как рождающаяся культура, новая религия, где искусность как таковая является умением скрывать и хранить великую тайну бытия. Искусство в другом начале хранит в себе отзвук древнейшего начала и несет человеку весть о его преображении, не оставляет его отстраненным зрителем. В качестве примеров эстетики другого

начала автор приводит музыку группы Dead Can Dance, фильм «Сталкер» Андрея Тарковского, поэму «Ладомир» Велимира Хлебникова, произведение «Дети выдры» Владимира Мартынова, альбом «Жилец вершин» группы Аукцион в совместном творчестве с Алексеем Хвостенко и творчество Виктора Пелевина.

Ключевые слова: другое начало, Хайдеггер, откровение, опыт, истина, цивилизация, смерть искусства, тишина.

AESTHETICS OF OTHER BEGINNING

Ilya Alenevskiy

C.Sc. in Philosophy, independent researcher, Velikie Luki, Pskov Region, Russia.

E-mail: dblm2@yandex.ru

The article is devoted to the study of art in a other beginning, in its unfolding, the possibilities of aesthetics in modern Russia are determined. From art, engaged in polishing and honing all kinds of techniques for the production of its product, it is no longer possible today to expect artistic creations as a result of revelation. In the XXI century, it remains part of the world's machinations, in which man is involved as an appendage of technology. Art needs a rebirth. It is already being implemented, but, being the lot of a few, it remains scattered both in time and in genres – in cinema, poetry, literature, music. Other beginning is the term introduced by M. Heidegger to denote an alternative to the transformation of a person into a technized animal in a civilized existence. In contrast to everything flat, superficial and mediocre that establishes its dominance over man, other beginning in art implies an ascent to new, yet unknown peaks of the spirit. Spirit is no longer an idealistic abstraction and speculation, but an ecstatic experience. There is no art in the former sense as a distinguished field of human activity, it appears as a nascent culture, a new religion, where artfulness as such is the ability to hide and keep the great secret of being. Art in the other beginning preserves the echo of the most ancient beginning and carries the message of its transformation to a person, does not leave him a detached spectator. As examples of the aesthetics of a other beginning, the author cites the music of the Dead Can Dance group, the film “Stalker” by Andrei Tarkovsky, the poem “Ladimir” by Velimir Khlebnikov, the work “Children of the Otter” by Vladimir Martynov, the album “Lodger of the Peaks” by the «Auctyon» group in collaboration with Alexey Khvostenko and the work of Viktor Pelevin.

Key words: other beginning, Heidegger, revelation, experience, truth, civilization, death of art, silence.

На вопрос «Как возможна эстетика в современной России?» я отвечаю: эстетика возможна при условии разворачивания другого начала в искусстве. «Другое начало» – термин, введенный М. Хайдеггером для обозначения альтернативы превращению человека в технизированное животное в условиях цивилизованного существования, в котором искусство играет роль организации переживаний, в пределах частной жизни и на уровне масс. От искусства, занятого шлифовкой и оттачиванием всевозможных техник производства своего продукта, уже нельзя сегодня ожидать художественных творений как результата откровения. Другое начало перекликается с темой второго рождения – опыта преображения человека в духовных традициях, когда результатом особой практики посвящения (Событие) становится приобщение иницилируемого к божественным таинствам, смерть «ветхого» человека и рождение новой личности. В условиях, когда духовные традиции перестают существовать, а традиционные общества за редким исключением разрушены, в эпоху безбожия (новоевропейский нигилизм) другое начало по определению не ориентируется ни на одну из традиций. Тем не менее, оно несет в себе высокую миссию обращения не только человека, но и целых народов к их наилучшей судьбе. Проводимое Хайдеггером вопрошание об истине бытия через Событие превращения человека из разумного животного в стража бытия включает в себе опыт начального мышления, знание Ничто как просвета бытия, высшего покоя и тишины, когда все прежние вопросы и колебания находят свое разрешение. Именно это постижение начала начал и становится точкой отсчета для прокладывания нового пути мышления, имеющего отзвук в древнейшем начале, альтернативного метафизическому мышлению, и несущего в себе радикальную перемену образа бытия человека, от вовлеченности в мировые махинации и подчинения технике к поэтическому образу жизни на земле (см. М.Хайдеггер, «Жительство человека»). Так Хайдеггер пишет:

переход в другое начало можно подготовить не чем иным, как тем, что в переходе будет проявлена отвага к древнему (первоначальному) и таким образом осуществлена попытка продвинуть это древнее даже в его собственном строе через себя: сущее, бытие, «смысл» (истина) бытия. (Heidegger, 2020, 581)

В другом начале человек, храня тайну События, в перспективе становится законодателем общества и культуры, стражем нового пути, на котором только и возможно преобразование бытия человека.

Первопроходцами пути другого начала, по Хайдеггеру, являются поэты, в поэзии которых есть исток художественного творения – откровение как результат опыта. Философ должен прислушиваться к слову и сказыванию поэтов, каковыми для Хайдеггера являются Ф.Гельдерлин и Г.Трактль. Хайдеггер говорит о Событии как опыте трансцендирования, которое есть прыжок, экстаз: оставление сущего и вхождение в просвет бытия. Для Хайдеггера основной опыт становится возможностью богобщения: «В основном опыте, что человек как основатель вотбытия используется божественностью (Gottheit) другого бога, намечается подготовка *преодоления нигилизма*». (Heidegger, 2020, 185) Другой Бог у Хайдеггера – Последний бог, никакой прежний, тем более христианский. Речь о боге у Хайдеггера не имеет ничего общего с прежним богословием и философией; это вопрошание в исторической перспективе о новых возможностях для человека, основанных на откровениях поэтов. Филипп Лаку-Лабарт обобщает мысль Хайдеггера о другом начале:

Мысль должна заново начать историю, открыть возможность нового мира и подготовить не поддающийся логике и расчету, но единственно спасительный приход божества. И разглядеть признаки нового способно именно искусство (тоже вид технэ), а конкретнее, поэзия». (Lacoue-Labarthe Ph, 2015, 16)

Выделим сущностные характеристики другого начала, по Хайдеггеру:

1. Отказ от следования прогрессу во всех его формах, предлагаемых новоевропейской цивилизацией, полагание поэтического образа жизни на земле.
2. Отказ от махинаций, в которые вовлечен человек, находясь под властью техники. Ориентация на поиск истины.
3. Преодоление нигилизма эпохи.
4. Опора на опыт как откровение, которое есть вещание вещи, поэтическое сказывание. Философ в другом начале ориентируется на поэзис и прислушивается к поэтам.

5. Уникальность пути в улавливании отзвука глубочайшей древности, перспектива исторического поворота из События.
6. Опыт прохождения через смерть, переживание второго рождения, постижение высшего покоя и тишины Ничто.
7. Блаженство как высший телос (Кьёркегор) больше не является целью, а средством.

Другое начало – это возрождение искусства, перешагивание через смерть. По отношению к тезису Гегеля о смерти искусства художественные произведения, хранящие в себе весть о другом начале, становятся исключением из этого тезиса. Исчерпание абсолютным духом возможностей самопознания через искусство означает то, что отныне, начиная с XIX века, искусство отдано человечеству на произвол судьбы, в полное распоряжение в соответствии с его любыми практическими и политическими задачами, в решении которых нет никакой исторической цели и необходимости, но есть только рассчитанный интерес и выгода. Рационализм побеждает поэзию в искусстве. Как пишет Хайдеггер:

*Музыка, лишенная слов и истины, но всецело рассчитанная и все же действующая на «жизнь», на тело, становится «искусством», которое собирает в себе и вокруг себя все искусства; т. е. искусство становится *techne* в смысле техники, политически заказанной и предвидимой, средством среди прочих для управления наличным, причем путем прояснения. (Heidegger, 2018, 159-160)*

Искусство отдается на откуп частному потреблению, в рамках которого человек проявляет озабоченность в возбуждении и удовлетворении своей чувственности. При этом в эпоху смерти композиторов (В. Мартынов) осуществляется совершенствование всевозможных техник исполнения, от игры на инструментах, до оперных голосов. Конец искусства означает то, что в нем невозможны пророчества и не присутствуют Боги, какие открывались народам, сохраняющим свою языческую веру и языческие практики. Отныне в искусстве нет откровения истины, но господствует замкнутый на своей животности и рациональности субъект. Завещание Казимира

Малевича перед своей смертью к Даниилу Хармсу – «идите и остановите технический прогресс» – это свидетельство невозможности художника и поэта быть на стороне жесткого установившегося порядка цивилизации.

Другое начало перешагивает через смерть искусства. По отношению ко всему плоскому, поверхностному и посредственному, что устанавливает свое господство над человеком, другое начало в искусстве подразумевает восхождение к новым, еще не ведомым вершинам. В другом начале нет искусства в прежнем смысле как выделившейся области деятельности человека. Оно предстает как рождающаяся культура, новая религия, где искусность как таковая является умением скрывать и хранить великую тайну бытия. Целью настоящего исследования является обнаружение разворачивания другого начала в тех или иных произведениях искусства, которые могут принадлежать разным жанрам и направлениям, например, New Age, что, в свою очередь, не будет означать полного совпадения другого начала с названным направлением при их возможном наложении друг на друга.

Прямым свидетельством присутствия другого начала в искусстве является музыка группы «Dead Can Dance». Название группы – «Мертвые могут танцевать» – говорит о том, что творчество формы для музыкантов сопряжено с опытом переживания смерти, имеющим мистериальный характер. Отдельные композиции (Dawn of the Iconoclast, End of Words) соответствуют ключевым стадиям духовных практик, которые проходит подвижник, например, в исихазме, решая задачу совлечения образов для достижения состояния полного покоя и тишины (исихии), когда полностью остановлен поток сознания, мыслей, образов, в результате чего посвящаемый становится способен услышать голос Бога в себе. Отдельные альбомы группы (альбом 1987 года – «Within The Realm Of A Dying Sun», альбом 2018 года – «Dionysus») представляют собой разворачивающуюся мистерию, наподобие элевсинских мистерий в Древней Греции. Так, альбом 1987 года заканчивается композицией «Персефона», бракосочетание с которой (созерцание света во мраке, в Аиде) отвечало акматической фазе мистического путешествия. «Мертвые» в названии

музыкальной группы – это смертные, по Хайдеггеру, которым уготована через вещь, то есть через священный напиток, встреча с Богами. Таковым напитком, вещью, которая вещает, для древних греков был кикеон (см. исследования Карла Кереньи, Е. Торчинова), его имя зашифровано в одной из композиций (Kiko) в альбоме с символическим названием «Anastasis» (возрождение, воскрешение). Музыка группы соответствует выделенным признакам другого начала в искусстве: опора на личный опыт откровения как исток художественного творения, прохождение через смерть, уникальность пути, наличность древнего. «Dead Can Dance» – это воссоединение погибших традиций, воскрешение мертвых культур, где музыка носит ритуально-мистериальный характер и сохраняет следы магической культуры.

В русской культуре к искусству другого начала принадлежит творчество Андрея Тарковского. Тарковский неоднократно в интервью подчеркивал ошибочность пути, избранного цивилизацией в погоне за материальным достатком, отмечая как раз отсутствие духовного пути, который в фильме «Сталкер» связан с путешествием к исполнению самого своего сокровенного желания, что на философском языке означает реализацию высшего телоса блаженства (самое искреннее выстраданное желание вечной жизни). Представители цивилизации – Ученый и Писатель – бояться осуществить это желание. Писатель разменивает желание блаженства на скрытое в нем желание славы и стремление завоевывать внимание женщин. Путешествие в зону, которое есть опыт сознания человека, представляет собой оставление цивилизации с ее запретами, выход из искусственно созданной среды со своими заводами, шумом и грохотом и перемещение в область свободы, тишины и покоя. В фильме это перемещение оформлено музыкально: поездка на дрезине сопровождается жестким металлическим звуком, перекликающимся со стуком колес на рельсах. В зоне, отказывающей технике, единственной музыкой в тишине остается звучание японской флейты. Зона – это сама природа, воплощение естества, когда человек освобождается от всего противоестественного в себе, того, во что его извратила цивилизация. В зоне человек открыт своему

естественному и главному желанию (блаженство), на которое он должен решиться, осуществлять его или нет. Итак, в переходе от индустриальной технизированной музыки к музыке, звучащей из тишины, Тарковским фиксируется переход музыки в другое начало. Сама зона, путешествие по которой преобразует человека этически и конституирует его, намекает на ту таинственную область, из которой человечество могло бы вступить на путь другого начала. Сам Тарковский говорил о фильме как о попытке «легально коснуться трансцендентного». Путешествие в зону – это событие, в котором есть трансцендирование (прыжок) в запретную область, недоступную для боязливого цивилизованного человека.

К поэтам другого начала в русской культуре следует отнести и Велимира Хлебникова, чья поэма «Ладомир» представляет мистирию, в которой преобразается душа. Хлебников пишет поэму о революции в России, смысл же поэмы считывается как мистический опыт самопожертвования, сжигания себя, который происходит в душе и с душой:

И песней веселого яда
Наполни свободы ковши,
Свобода идет Неувяда
Пожаром вселенской души. (Khlebnikov, 2022)

Сжигание, что претерпевает душа, несет ей очищение и освобождение, даруемое веселым ядом. Хлебников говорит об «умном пожаре», то есть об особом психоактивном состоянии, когда все энергии человека мобилизованы и собраны воедино умом:

Катахреза (стилистическая ошибка – прим. мое) «умного пожара» снимается пониманием его как вообще высшей степени духовной (не только и не столько «узко» интеллектуальной) деятельности. Семантически слово «умный» значительно обогащается и фактически отсылает к святоотеческой традиции, в которой проблема «ума», «сердца», «умной души», «умного человека» и т. д., их богословского наполнения и нравственного значения, занимает одно из ключевых мест. (Vasiliev, 2013)

Выражение «песня веселого яда» указывает, что сжигание души, подобное тому сжиганию, что пережил Геракл,

одев отравленную шкуру, дает состояние веселья – поэзиса, откровения, в котором рождается художественное творение. О поэтах-пророках, подобных Хлебникову, Хайдеггер пишет: «Время от времени основатели бездны (Abgrund) должны жертвовать собой на огне хранимого, чтобы человеку стало возможным вот-бытие (Da-sein)». (Heidegger, 2020, 25) Жертвовать собой на огне хранимого, по Хлебникову – это отдавать себя воздействию веселого яда, сжигающего душу и восстанавливающего ее единство.

Цивилизация в ее буржуазно-империалистическом подавлении человека – негатив, с которым столкнулась социалистическая революция в России. Революция – это событие, ставшее поводом для вопрошания о будущем среди российских поэтов и мыслителей. Хлебников как пророк пишет о революции, побеждающей цивилизацию в ее извращении сущности человека, то есть в превращении его в раба и лакея, начало же революции закладывается в мистическом опыте души, обретающей через сжигание себя высшую свободу (бездна, по Хайдеггеру), и перекликается с социальной революцией, указывая ей путь восхождения к вершинам духа. В этом смысле пророчества Хлебникова идут поверх всех расчетов и планов, которые должны привести человечество к коммунизму. Коммунизм по плану, сделанный на рельсах технического прогресса – не другое начало, не альтернатива цивилизации, но ее завершенная форма, в которой удел человека – это быть всем довольным животным (А. Кожев). О метафизическом тождестве коммунизма, национал-социализма и американизма писал Хайдеггер, которые, будучи изводами цивилизации, представляют собой на разный манер планетарную организацию сущего при господстве техники. Отличием коммунизма от национал-социализма, заигрывающего со своими языческими богами, и либерализма, оставляющего христианство, является его настойчивость в безбожии, что делает коммунизм завершенным нигилизмом. Откровения Хлебникова идут вопреки нигилизму, ибо несут весть о неизвестных еще Богах. Мировое единство вопреки господствующей раздробленности, порожденной цивилизацией – пророчество Хлебниковым пути другого начала, в которое нельзя перейти

постепенно из цивилизации, но куда нужно совершить прыжок. Если для Хайдеггера философ – это страж бытия, для Хлебникова поэт – это пастух вселенной.

К последователям Хлебникова стоит отнести современного композитора и музыканта Владимира Мартынова, который, как и поэт Алексей Хвостенко, группа «Аукцыон», записавшая альбом «Жилец вершин», идут за Хлебниковым уже в другом начале музыки. Произведение Мартынова «Дети Выдры», написанное по Хлебникову, имеет в себе признаки шамански воздействующей музыки, вышедшей за пределы классической эстетики незаинтересованного удовольствия. Обращение к шаманизму – также отличительная черта другого начала, ибо следование от начала, которое, по Хайдеггеру, хранит отзвук древнейшего начала (до античности), предполагает синкретичность деятельности человека, когда еще отсутствует ее спецификация на различные отрасли, сферы и области. Эта синкретичность воплощается в фигуре шамана, который является одновременно духовным провидцем для своего племени, врачом, поэтом, способным на театральное действие. В этом отношении единство, к которому призывает Хлебников, так же будет иметь в себе признаки шаманской культуры. Представители минимализма, или новой простоты, ученики Владимира Мартынова – Павел Карманов и Настасья Хрущева – также являются музыкантами в другом начале, где уже нет места авангарду, который в своих экспериментах исключил мелодическую сущность музыки. Другое начало раскрывается здесь в сложении с таким направлением как метамодерн:

В музыку метамодерна возвращается тональность, мелодия, аффект, музыка метамодерна уходит от техники, от рации, от структуры, но как уходы, так и возвращения, оказываются погруженными в дымку ирреального. (Khrushcheva, 2022, 186)

В литературе к другому началу принадлежит творчество Виктора Пелевина. Эзотерическое знание, по сюжету разными способами получаемое героями его книг, составляет сущность опыта, который связан с употреблением особого рода веществ, дарующих пробуждение и трансформирующих личность.

Пелевин в своих книгах предстает исследователем духовных состояний, которые переживают его герои, причем эти состояния являются результатом воздействия веществ, являющихся дарами природы, но не наркотиками. Не единожды в книгах писателя появляется образ Платоновой пещеры (мира теней), выход из которой и составляет существо преображения человека через постижение им высшей свободы. Пелевин создает мир, в котором присутствуют следы мистического опыта разных традиций, причем Пелевина нельзя свести ни к одной из традиций, несмотря на то, что в его книгах угадывается раннее увлечение Кастанедой. Неприятие цивилизации, которая предопределяет восприятие человеком самого себя и мира, мотив мистического посвящения, переживаемого главным героем (например, роман «Empire V»), от лица которого мы читаем ту или иную книгу, прямые намеки Пелевина на психотропные вещества как источник подлинных знаний отсылают к творчеству одного из вдохновителей движения New Age. В произведениях Пелевина человек в опыте сознания открыт миру духов, равно как и они охотно вступают в диалог с человеком, в чем можно видеть признаки шаманской культуры. Пелевин говорит с читателем на языке господствующих в медиа образов, которые уже живут и владеют душами новых поколений. Писатель силой художественного слова производит поворот в сознании героя: сначала мир, представляющийся как сложная система махинаций, как ловушка для сознания, затем в ходе просвещения и посвящения распознается лишь как содержание сознания, избавившись от которого возможно обрести высшую свободу. Пелевин пишет о таинственном месте, достигая которое человек получает полное освобождение. В романе «t» это место названо Оптиной Пустынью, что с латыни переводится как желание пустоты, которое есть блаженство. Тема пробуждения личности, которое происходит с рядом пелевинских героев – это речь о событии, в котором обнаруживаются универсальные структуры духовности. Путь, на который становится человек, пережив это событие как второе рождение, оказывается прокладыванием другого начала в качестве альтернативе цивилизации.

Другое начало не является манифестом нового искусства, оно не ограничено жанрово исключительно поэзией. Напротив, как опыт поэтический, оно рассеяно в творениях немногих и проявляется скрыто в тех или иных произведениях искусства в поэзии, музыке, кино и нуждается в осмыслении, именовании со стороны философии. По отношению к искусству, распавшемуся в XX веке на совокупность техник и технологий, подчиненных логике и интересу разума, эти произведения являются исключениями. В заключении выделим принципы эстетики другого начала, из которых возможна эстетика в современной России:

1. Связь творчества с событием преобразования человека к его наилучшей судьбе, связанной с возвращением к истокам культуры.
2. Экспериментирование предопределено ориентацией на древность. Эксперименты, совершаемые в рамках авангарда (прежде всего, в музыке), еще не принадлежат другому началу, так как во многом новое порождается здесь механическим или случайным образом.
3. Стремление к подлинности, а не к красоте внешних форм, оставляющих человека в его собственных переживаниях.
4. Знание тишины как высшей ценности, близкородственной исихии, что в исихазме связывается с достижением полного освобождения от всех страстей, в которые цивилизация вовлекает индивида, превращая его в свой продукт под именем *animal rationale*.
5. Сохранение отзвука древнего начала, каким для человечества стал шаманизм.

REFERENCES

- Heidegger, M. (2018). *Reflections VII-XI (Black Notebooks 1938-1939)* (A. B. Grigoriev, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Gaidar Institute Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (2020). *To Philosophy (about the Event)* (E. N. Sagetdinov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Gaidar Institute Publ. (In Russian)
- Khlebnikov, V. (2022). Ladamir. Retrieved from <https://www.culture.ru/poems/18158/ladamir>. (In Russian)

- Khrushcheva, N. (2022). *Metamodern in and around Music*. Moscow: RIPOL Classic Publ. (In Russian)
- Lacoue-Labarb, Ph. (2015). *Poetry as an Experience* (N. Mavlevich, S. Averintsev, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Tri kvadrata Publ. (In Russian)
- Vasiliev, S.A. (2013). The Image is a Symbol of the «Smart Fire». In V. Khlebnikov (Ed.), *Ladimir*. Retrieved from https://litinstitut.ru/sites/default/files/vestnik/2014_1/vestnik_li_2014_1_006_vasiliev.pdf. (In Russian)

ЭСТЕТИКА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ. ДРУГОЕ НАЧАЛО

ОКСАНА ШТАЙН БРАТИНА

Оксана Штайн Братина – кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского Федерального университета, г. Екатеринбург, Российская Федерация

E-mail: Shtaynshtayn@gmail.com

В статье рассматривается возможность исторически нового витка развития эстетики с опорой на рассуждения о переломных моментах в истории России Владимира Вениаминовича Бибикина из книги «Другое начало» и переводов работ Франсуа Везена и Франсуа Федье. Вопросы о возможности существования мысли, философии, эстетики непосредственно связаны с вопросом о роли преподавателя и роли интеллигенции в стране целом. В дни почтения памяти Философского парохода автор обратился к рассуждениям о судьбах и роли русской интеллигенции столетней давности, в частности, к докладу А. В. Луначарского, выступлениям П. Н. Сакулина, Н. И. Бухарина, Л. Д. Троцкого на организованной встрече «Судьбы русской интеллигенции» 1925 года. В точке, средоточии исторического бытия, каковыми являются 2022, 1991, и, конечно, послереволюционные 1920-е годы, закономерно вставал и встает вопрос о будущем философии, эстетики, искусства в новой стране. Начиная с XIX века, оппозиция «западников» и «почвенников», словно маятник Фуко, раскачивается из стороны в сторону. Марксистская эстетика за «нулевые» годы определенно маргинализировалась. Эстетика постмодернизма понятийно зафиксировала новые свойства артефактов и сама в этих свойствах симуляционно деконструировалась. Период после пандемии и после февраля 2022 года обернется сменой парадигм.

Предложения от автора статьи по укреплению позиций эстетики в общественном и образовательном пространстве страны направлены, прежде всего, к представителям профессорско-преподавательского состава: поддерживать академический стиль преподавания с организованной дискуссионной практикой и дисциплиной, уходить от рыночных предпочтений научно-популярной тематики, и последующего искусственного упрощения текста, продолжать скрупулёзную работу по формированию понятийно-категориального аппарата и не уменьшать «прометеевой» роли лекторской работы как образца преданного служения мысли, философии, эстетике.

Ключевые слова: В. В. Бибихин, А. В. Луначарский, Ф. Везен, Ф. Федье, М. Хайдеггер, дискуссия, история, сосредоточие, эстетика.

AESTHETICS IN MODERN RUSSIA. ANOTHER BEGINNING

Oksana Shtain Bratina

PhD in Philosophy, Associate Professor, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia

E-mail: Shtaynshtayn@gmail.com

The article discusses a historically new implementation of aesthetics based on the arguments about the turning points in the history of Russia V. V. Bibikhin and directly to his book “Another Beginning” and the translation works of F. Vezen and F. Fedier. Questions about the possibility of the existence of thought, philosophy, aesthetics are directly related to the question of the role of the teacher and the role of the intelligentsia in general. In connection with the revered memory of the Philosophical Steamboat and the events of a hundred years ago, the author turned to discussions about the fate and role of the Russian intelligentsia in the 1920s, in particular, to the discussion of 1925 “The Fate of the Russian Intelligentsia”, in which A. V. Lunacharsky, presentations were presented by P. N. Sakulin, N. I. Bukharin, L. D. Trotsky. At the point, the focus of historical existence, which is 2022, 1991, and, of course, the post-revolutionary 1920s, the question of the future of philosophy, aesthetics, and art in the always new Russia naturally arose and arises. Since the 19th century, the opposition between the “Westerners” and the “Soilers” has been swinging from side to side like Foucault’s pendulum. Marxist aesthetics has definitely become marginalized during the “zero” years. The aesthetics of postmodernism conceptually fixed the new properties of postmodern artifacts, and in these properties it itself was simulated deconstructed. The period after the pandemic and after February 2022 will result in a paradigm shift. The proposals from the author of the article are directed primarily

to the teaching staff: to maintain the academic style of teaching with discipline and organized debating practice, to move away from the market preferences of popular science topics, and the subsequent artificial simplification of the text, to continue scrupulous work on the conceptual and categorical apparatus and text and not diminish the “Promethean” role of lecture work as an example of devotional service to thought, philosophy, and aesthetics.

Key words: V. V. Bibikhin, A. V. Lunacharsky, F. Wesen, F. Fedier, M. Heidegger, discussion, history, aesthetics.

В каждом веке происходит переосмысление установившихся ценностей, образа жизни, норм. Момент нового начала, Другого начала.

К вопросу о возможности существования эстетики в современной России напрашивается ответ о Другом ее начале или о начале в другом формате. В главе «Далекое и близкое» из книги Владимира Вениаминовича Бибикина «Другое начало», мы читаем, что «вопрос важнее поставить, чем снять» (Bibikhin, 2003, 277), но ответить попытаемся.

Искусство – праведный и чистый голос человечества в целом и каждого народа в отдельности, духовная и побудительная высота, осуществленная мечта человека, ухваченное перо жар-птицы и прометеев огонь человеческих исканий и побед. (Bibikhin, 2003, 262)

Буквально миссионерская роль возложена на искусство и на эстетику, изучающую природу творчества во всем его многообразии. Другое начало, *der andere Anfang*, – слово М. Хайдеггера в книге «О событии» (*Beitrage zur Philosophie. Vom Ereignis*).

Beitrage – вопрошание («спрашивание» в переводе В. В. Бибикина), я бы даже добавила, «зов» к Другому началу. М. Хайдеггер говорит о Другом начале в истории. «Другое начало мысли и истории равнозначны». (Bibikhin, 2003, 333) Мы находимся сейчас в исторической точке Другого начала. Эта точка всегда безвозвратна, в точке всегда происходит средоточие, среда обитания точек, сосредоточие событий, совместного бытия, бытия как такового.

Статус точки – ее присутствие и отсутствие одновременно, «она есть и ее нет». (Bibikhin, 2003, 336) С этой позиции точка взимовывернута в бытие, она – целостность бытия, события, как лента Мебиуса, выворачивается и возвращается в самом изворачивании, она не может убежать от себя, она в себе и к себе возвращается. «Сосредоточенность как точечная собранность неостановимо переходит в собрание всего...всё и точка в этом свете одно». (Bibikhin, 2003, 338)

Историческая точка 2022 года – зов бытия к Другому началу. Другое (*der andere*) названо так не потому, что просто другого вида, оно – новое начало, начало новой истории, истории мысли.

Мы задаемся вопросом: «Как возможна эстетика в современной России?». «Семя не обязательно должно быть огромным, чтобы из него выросло что-то большое». (Bibikhin, 2003, 334) Постановка вопроса – то семя, что мы сбрасываем в рыхлую почву мысли.

Тема Другого, или нового начала встречается и у С. С. Хоружего. (Khoruzhy, 2012, 217) Он говорил о неопатристическом синтезе в России как втором или Другом начале мировой мысли. М. М. Бахтин ожидал, что русская мысль по-настоящему еще только должна быть.

При попытке ответа, как возможна эстетика в современной России, я обратилась к размышлениям В. В. Бибихина в 1991 году, «в разгар таинственного переворота». (Bibikhin, 2003, 5) В точке, средоточии исторического бытия, закономерен вопрос о будущем философии, эстетики, искусства в новой России. Во вступлении к «Другому началу» Бибихин пишет, что настоящее нам не всегда по плечу, и тогда мы агрессивно его принимаем, а необходимо проводить рефлекссию. Книга начинается с главы «Закон русской истории». (Bibikhin, 2003, 8)

Вопрос о возможности существования философии повторился в 2009 году. В. В. Бибихин в послесловии к опубликованному тексту Франсуа Федье «Воображаемое. Власть» говорил о надежде нового обретения философии, в нашем случае, эстетики. (as cited in Wesen, Fedier, 2010, 137)

Интеллектуальное и переводческое внимание В. В. Бибихина к Франсуа Везену неслучайно. Книга, посвященная философско-эстетической категории «воображаемого», –

лекционный курс французского философа и первого переводчика хайдеггеровского «Бытия и времени». Ученик Жана Бофре, он был предан мысли и работе с учениками, говоря о себе в стиле Гегеля: «Я педагог».

Ж. Бофре работал в парижском лицее Кондорсе с 1955 по 1972 гг. Студенты при подготовке посмертного издания его лекционных курсов, поместили в качестве эпитафии слова М. Хайдеггера: «Кто боится устареть, подхлестывает молодых последними новшествами. Кто умеет стареть, отпускает их на свободу изначального». (as cited in Wesen, Fedier, 2010, 138)

Как возможна эстетика в современной России – вопрос, тождественный вопросу: «Как возможна философия в современной России? Мысль в целом?» Каков он, образ мыслителя, философа, эстетика? В. В. Бибихин пишет о так называемом «модернизированном мыслителе», который «близок к жизни и экономической реальности, открыт широте рыночных тем и не отстает от эпохи». (as cited in Wesen, Fedier, 2010, 144) Так, более востребована и «лучше продается философия, которая обсуждает холодильник, микроволновую печь, феминизм, интенсивную терапию» (as cited in Wesen, Fedier, 2010, 144), а зал слушателей легче соберет «философ, который в пример семантических смещений приведет историю английского слова «gay». (Wesen, Fedier, 2010, 144) Он сообщит нам, что «текст эротичен» (Wesen, Fedier, 2010, 145), произнесет это красиво, плетя метафорические кружева в воображении реципиентов.

Насколько изменился образ лектора? В 1929 году Э. Гуссерль прибыл в Париж с докладами, которые стали очень знаменитыми. Позже. А на момент приглашения организатор Лев Шестов с трудом собрал аудиторию. Среди слушателей не было ни Реймона Арона, ни Жана Бофре, ни Жан-Поль Сартра, ни Мориса Мерло-Понти. В полупустом зале сидел студент, который с замиранием сердца слушал и понимал Гуссерля. Ян Паточка писал:

От этого доклада и от докладчика лучилось что-то, дарившее счастье уму, вовлекавшее в ходы мысли говорившего...слушающий ощущал настоятельную необходимость заложить новое основание, предпринять смену ориентиров эпохальной глубины, – я видел перед собой философа. (as cited in Wesen, Fedier, 2010, 146)

Кто из нас не вспомнит лучистые лекции мыслителей, преданных науке? Мне посчастливилось слушать в суровые 90-е годы лекции по эстетике и первобытной культуре профессора Еремеева Аркадия Федоровича, лекции по эстетике профессора Закса Льва Абрамовича. И это есть пример дарения и разделения почти сакрального опыта знаний. Обретенный вкус эстетики. Перефразирую Франсуа Везена: «Обретенный вкус «настоящей философии», или, если угодно, это счастье, этот праздник, – философствовать в настоящем». (Wesen, Fedier, 2010, 147).

Так что мы видим в настоящем?

Современное онлайн-обучение необратимо говорит, что наша осуществляемая возможность быть – мерцание (новая эстетическая категория, – «мерцание»). «Я прыгает и мерцает как мышка в такт мерцанию мира» (Wesen, Fedier, 2010, 138), мерцанию экрана.

Мыслитель, который представляет публике: студентам или посетителям открытых лекций, часто работает в востребованном жанре так называемого «интеллектуального stand up-а». В период развитых рыночных отношений наше слово – средство получения желаемого, не менее сильное, чем деньги, наше выступление – часть рыночных отношений.

Если рассматривать эстетику как интеллектуальную практику, выставленную на подмостки многочисленных просветительских культурных мероприятий (открытия выставок, презентации книг, библионнале и биеннале, ночи музеев и ночи музыки), то обращение к Ф. Федье снова окажется своевременным: «У фигурантов интеллектуальной сцены необыкновенно много жестов при принципиальном неверии в устойчивые вещи. Главное, – говорит Ф. Федье, – не уйти от настоящих вопросов». (Wesen, Fedier, 2010, 120)

Апрель 1980 года. Умер Жан-Поль Сартр, в прессе появилось множество посвященных философу статей. Франсуа Везен вспоминает: «Чтение Гуссерля было для Сартра тем, чем Сартр немногим позже стал для своих читателей: заново обретенным вкусом живой мысли». (Wesen, Fedier, 2010, 30)

Ф. Везен обращается к А. Рембо, цитируя строчки:

Она вновь обретена!

Что? Вечность.

Заново обретенна, что? Философия. Эстетика. Как это возможно? Некоторые предложения.

1. Возвращение к академическому стилю преподавания. В. В. Бибихин пишет:

Заставший еще остатки нашей (советской) старой школы, знающий новую, я встретил словно давно забытое, когда оказался случайно в день экзаменов на втором этаже Лицея Пастера в Париже, – дисциплину и организованную дискуссионную практику. (as cited in Wesen, Fedier, 2010, 124)

2. Уход от рыночных предпочтений научно-популярной тематики, и, как следствие, искусственного упрощения текста. Так, французская традиция критикует Вольтера, который якобы «остановил французскую мысль публицистикой и эссеистикой» (Wesen, Fedier, 2010, 32) в то время, как в Германии осталась «старая школа» классической подачи текста. Публицистика и издание научно-популярных брошюр чаще финансируется грантами, вовлекая большее количество читателей, то есть покупателей.
3. Ювелирная работа над понятийно-категориальным аппаратом и текстом. Возвращение навыка терпеливой и основательной работы, начинающейся с толкового словаря и классического текста.
4. Установление равновесия художественного перфекционизма и научной логики.
5. Освобождение от цензуры. В. Бибихин приводит пример с Сорбонским журналом «*Degueuloir*», в котором студенты критиковали Поля Рикера, изъявшего ради благополучия имиджа своего учителя из текста рискованное замечание Эдмунда Гуссерля о перспективах африканской культуры. (as cited in Wesen, Fedier, 2010, 146)

Оппозиция «западников» и «почвенников» продолжает противостояние. Марксистская эстетика за «нулевые» годы определенно маргинализировалась. Эстетика постмодернизма понятийно зафиксировала новые свойства артефактов: «абсурд», «симулякр», «повседневность», «телесность», «ризома», «эклектика», «акционизм», «интертекст», «гипертекст», «деконструкция». Период после пандемии и после

февраля 2022 года обернется сменой парадигм. В наших ли силах удержать направление? Какие примеры мы видим в истории нашей страны?

В. В. Бибихин пишет:

Положение осложняется тем, что традиция уже не имеет убедительной силы. В таком состоянии всего проще впасть в паническое принятие мер. Но этого как раз не надо делать. Настало время думать. (as cited in Wesen, Fedier, 2010, 151)

Ноябрь 2022 года вспоминал и поминал Философский пароход. Событие 100-летней давности. Что еще происходило 100 лет назад, что актуализирует разговор в настоящем? Где та точка, средоточие идей и сосредоточенность докладчиков? Вопрос о судьбе эстетики в России – вопрос о судьбе русской интеллигенции. Он ставится каждый переломный исторический момент. Современные дебаты напоминают дебаты столетней давности, ставшие явлением общественной жизни.

Дискуссии после Философского парохода в 1922-1925 гг. были сценой, ареной, рупором, голосом. Интеллектуалы-большевики в лице А. В. Луначарского, Л. Д. Троцкого, Н. И. Бухарина сводили вопрос о роли русской интеллигенции к вопросу об ограничении свободы творчества, что подтверждают слова Н. Бухарина:

Вопрос заключается только в том, какие социально-педагогические методы мы должны употреблять, чтобы обеспечить свободу творчества, чтобы обеспечить развитие общества и, с другой стороны, чтобы не получить отсутствие свободы мысли. (Soskin, 1991, 5)

Тогда следовал вопрос об идеологическом воспитании и перевоспитании самой интеллигенции.

Бухарин:

Нам необходимо, чтобы кадры интеллигенции были натренированы идеологически на определенный манер. Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем выработать их, как на фабрике. (Soskin, 1991, 6)

Задача производства новых кадров переросла в ответ о необходимости создания Института Красной профессуры.

Сто лет назад, 11 февраля 1921 года В. И. Ленин подписывает декрет СНК РСФСР «Об учреждении институтов по подготовке Красной Профессуры», в функции которого входило «преподавание в высших школах Республики теоретической экономии, исторического материализма, развития общественных форм, новейшей истории и советского строительства». К приемным экзаменам в ИКП допускались лица, направленные ЦК или Обкомом партии, с высшим образованием. ИКП находился в ведении Наркомпроса. В числе партийных профессоров ИКП были Н. И. Бухарин, А. В. Луначарский. В числе приглашенных часто значились Г. Е. Зиновьев и Л. Д. Троцкий.

Как правило, активные участники дискуссий были из рядов интеллигенции: П. Н. Сакулин, Ю. В. Ключников, и они прямо говорили о том, что соглашение с властью достигается дорогой ценой – ценой утраты свободы интеллектуального творчества.

Дискуссии 1925 года в Политехническом институте велись в целом на высоком уровне лидеров, обладающих интеллектуальным потенциалом: на рубеже 1920-30-х гг. П. Н. Сакулина, Н. И. Бухарина, А. В. Луначарского включили в ряды Академии наук СССР.

Уже готовилась смена авторитетов. Антиинтеллигентская психология и идеология в условиях Гражданской войны ставила названным выше именам в оппозицию новое поколение «вождей» большевизма: луганского слесаря Ворошилова или тверского металлиста из крестьянской среды Калинина. Они были авангарднее «краснобая» Троцкого, «путаника» Луначарского, «умника» Бухарина. Но это позже, а пока А. В. Луначарский рассуждает о классовом месте интеллигенции:

Каково классовое место интеллигенции? Это довольно пестрая, сложная и своеобразная группа. Если не класс, то между классами, она может быть причислена к ремесленной части буржуазии. (Soskin, 1991, 19)

Интеллигенция представляется желанным и необходимым сотрудником для поддержания высокого уровня культуры.

П. Н. Сакулин определяет интеллигенцию как «особый психологический тип, определенный комплекс душевных устремлений». (Soskin, 1991, 44)

В 20-е годы XX века, как и в 20-е годы XXI века, интеллигенцию разделили на три группы: 1) внешняя эмиграция, 2) внутренняя эмиграция (те, кто остался в стране, но герметизировался) 3) молодая партийная интеллигенция, за которой будущее.

Н. И. Бухарин приводит в пример: «Недавно вышел сборник, посвященный пятидесятилетию Струве со статьями Сергея Булгакова, Бердяева, Лосского. Затемнение мозгов!» – делает он вывод. (Soskin, 1991, 78)

Луначарский в ответе Бухарину четко отвечает: «Свободы для Булгаковых у нас быть не может! Говорят: Дайте нам свободу! Мы допускаем свободу в тех рамках, в которых она не становится контрреволюционной!» (The fate of the Russian intelligentsia, 1991, 147). Троцкий приводит пример с Д. Философовым, который красиво описывает Муссолини (The fate of the Russian intelligentsia, 1991, 151). Это отталкивает не только от имени Философова, но и от многих эмигрировавших на Философском пароходе или самовольно (Мережковский, Гиппиус).

Что побуждает нас сегодня организовывать такие же площадки для диспутов со схожими темами, косвенно определяя собственную роль как представителей интеллигенции в направлении развития отечественной мысли, философии, эстетики? Спустя 100 лет после Философского парохода с той же набережной направляются люди в академические аудитории послушать и порассуждать о вопросах внешней и внутренней эмиграции, партийности и беспартийности, активности или отстраненности, – вопросах личной ответственности каждого.

Как сложилась судьба тех дебатов? Бухарин Николай Иванович, академик АН СССР с 1929, был расстрелян в 1938 г. Луначарский Анатолий Васильевич, первый нарком Просвещения РСФСР, академик АН СССР с 1930, гимназический товарищ Н. А. Бердяева, смещен с поста в 1929, неожиданно скончался в поезде, направляющемся в Испанию. Троцкий Лев Давидович, создатель Красной Армии, Председатель Реввоенсовета

РСФСР, в 1927 был снят со всех постов правления РСФСР, в 1929 выслан за пределы СССР, в 1932 лишен советского гражданства, в 1940 убит. Сакулин Павел Никитич, академик АН СССР с 1929, директор Пушкинского дома, неожиданно умер в поезде в Ленинград.

В это время по другую сторону Сергей Булгаков читает цикл из 10 семинаров «О Софии, премудрости Божией», Бердяев оказывается 7 раз номинированным на Нобелевскую премию по литературе.

В нашей воле оставаться преданным делу служения Мысли, философии, эстетики, как бы пафосно это ни звучало. Все исторические средоточия взывают к пафосу, требующему утверждения нового, другого начала. Преподавать, чтить имена наших учителей (Еремеева, Закса, Кагана), писать тексты, вдохновлять студентов, воспитывать новое поколение приемников. Есть поля деятельности, которые по своей сути должны оставаться классически выдержанными. Это эстетика. И если Артем Евгеньевич Радеев проводит «ридинги» текстов А. Баумгартена, то это и есть пример личного вклада и личной ответственности за возможность осуществления и развития эстетики в России.

REFERENCES

- Bibikhin, V. B. (2003) *Another Beginning*. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
- Khoruzhy, S. (2012). *Studies in the Hesychast Tradition*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkoj Hristianskoj Gumanitarnoj Akademii. (In Russian)
- Soskin, V. L. (Ed.). (1991). *The Fate of the Russian Intelligentsia*. Novosibirsk: Nauka Publ. (In Russian)
- Wesen, F., Fedier, F. (2010). *French Philosophy and German Philosophy. Imaginary Power* (V. B. Bibikhin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: URSS Publ. (In Russian)

ПОСТСОВЕТСКАЯ ЭСТЕТИКА. РАЗРЫВ НАРРАТИВА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕФЛЕКСИЯ

СТЕПАН ГАВРИЛОВ

Степан Гаврилов – Санкт-Петербургский Государственный Университет, факультет Свободных Искусств и Наук, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: gavrilovstm@gmail.com

Данная статья затрагивает проблему постсоветской эстетики как формы художественной рефлексии и делает попытку описать виды эстетических практик, появившихся в этом контексте. Взаимоотношения человека и его жизненного пространства – города – рассматриваются через призму отношений читателя и текста в понимании Сартра. Человек и город находятся в непрерывном взаимодействии, связаны друг с другом и взаимобусловлены. Основными моментами, вокруг которых строится рассуждение, выступают *смысловая пустота* как разрыв исторического нарратива, который читается в облике города, вызывая тревогу, и *контрапунктные элементы* как непосредственное вещественное выражение этой пустоты – объекты, с которыми в своей повседневности сталкивается человек. Они, обладая своей интенсивной атмосферой в понимании Бемэ, навязывают субъекту в присутствии состояние вырванности из времени, вынуждая на себя реагировать. Темпоральный разрыв в атмосфере городских пространств, таким образом, объединяется с внутренним миром людей, там обитающих. И эмоции атмосферы городского пространства: тоска, ностальгия, потребность в надежде на будущее, – проживаются как эмоции людей и становятся материалом для художественной рефлексии. Эстетические практики, корнем которых выступает эта реакция, в данном контексте рассматриваются как постсоветские. Выделяется три главных направления эстетической рефлексии, которые описываются через

соотнесение со смысловой пустотой: рефлексия самой заброшенности в пространство этой пустоты; фантазийное пересечение ее из настоящего в прошлое в форме ностальгической мимикрии; фантазийное пересечение ее из прошлого в настоящее через формирование воображаемого «будущего, которое так и не наступило» в виде реабилитации надежды и энтузиазма. Каждое из этих направлений имеет свою собственную атмосферу и эмоциональное содержание: тоска и утрата, теплая ностальгия или энтузиазм. Постсоветская эстетика через эмоциональную и в широком смысле художественную рефлексию над заброшенностью человека в контрапунктное пространство стремится заполнить пустоту, сгладить исторический разрыв. В этом процессе обретается новая художественная субъектность, расширяя представления постсоветского человека о самом себе и об окружающем его пространстве, не только заполняя пробел в его идентичности, но и выходя за его пределы – создавая материал для идентичности новой.

Ключевые слова: эстетика, постсоветский, атмосфера, рефлексия, панельная архитектура, ностальгия, темпоральность, идентичность

POST-SOVIET AESTHETICS. THE NARRATIVE'S BREAK AND ITS ARTISTIC REFLECTION

Stepan Gavrilov

St. Petersburg State University, faculty of Liberal Arts and Sciences

St. Petersburg, Russia.

E-mail: gavrilovstm@gmail.com

This text is dedicated to the topic of Post-Soviet aesthetics as the form of artistic reflection. It is called to describe the types of aesthetic practices that appear in this context. The relationships between human and the city as his living space are considered through the prism of the reader and text relationship in Sartre's understanding. Human and the city are involved in constant interaction, where they are bound and interdependent. Two basic points, on which the text is based, are the *semantic emptiness* as the gap in historic narrative that reflected in the city's appearance, causing anxiety, and the *contrapuntal elements* as the direct material expression of this emptiness – objects that a human faces in his everyday life. These elements, possessing their intensive atmosphere in the Boehme's understanding, force the person to accept the state of being torn out of time in their presence, making it necessary to react to them. Thus, the temporal gap in the urban spaces' appearance, unites with the human's inner world. And the urban spaces' emotions like yearning, nostalgia or the need for

hope for the future are lived as the human's personal emotions, becoming the material for the artistic reflection. Aesthetic practices that are rooted in this reaction, are named post-soviet in the actual context. There are three main positions relative to the semantic emptiness: reflection of the abandonment in the post-soviet limbo as it; crossing the emptiness from present to the past with the fantastic nostalgic mimicry; crossing the emptiness from past to present with the formation of the imaginary «future that didn't come» and rehabilitation of the lost enthusiasm and hope. Each of these positions embraces the specific atmosphere and emotional containment: yearning and loss, warm nostalgia or even enthusiasm. Post-soviet aesthetics tries to fill the gap in the historic narrative, cope with the emptiness through the emotional and in the wide sense artistic reflection on the humans' abandonment in the contrapunt space. Through this process the new artistic subjectivity can be acquired, expanding the view of the post-soviet person on himself and the surrounding space. It does not only fill the gap in the identity, but also goes beyond it, producing the material for the new one.

Keywords: aesthetic, atmosphere, post-soviet, panel architecture, reflection, nostalgia, temporality, identity

Ставя перед собой задачу описать явления дня сегодняшнего, я неизбежно вовлекаюсь в ту или иную степень феноменологичности рассуждения. Ведь то, о чем я пишу, оказывается связанным со мной лично, с моей повседневностью, опытом, с тем, что я вижу перед собой, когда жду автобус на пути в университет или когда оказываюсь ближе к вечеру во дворах, знакомых мне с детства. Выбор такого предмета исследования, с одной стороны, обрекает на некоторую долю субъективности, связанную с невозможностью полностью абстрагироваться и смотреть извне, максимально ясно и отчетливо выделяя детали с нейтральной и сухой метапозиции. Но с другой – позволяет взглянуть изнутри, внести в рассуждение момент вчувствования и не только писать о тех четко выступающих и заметных деталях, что уже однозначно просматриваются через инструменты последовательной аподиктичности, но и наметить ходы интуиций, пока что невыразимых однозначно, но уже чувственно беспокоящих навязчивым присутствием.

В этом тексте речь пойдет о постсоветской эстетике: о тех городских ландшафтах, элементах повседневности и атмосфере, в которых прошлое сталкивается с настоящим. Я ставлю

перед собой задачу погрузиться в проблему разлома исторического нарратива, отпечатавшегося на облике города и предметах быта, вплетенных в нашу жизнь. Я попробую сопоставить процесс считывания человеком городских атмосфер с восприятием текста читателем; рассмотреть феномен *контрапунктных элементов*, вызывающих ощущение *смысловой пустоты*; описать тревогу, связанную с расщеплением идентичности, переходящую в стремление эту пустоту заполнить. Как итог, моя задача – наметить стратегии и направления художественной рефлексии той неоднозначной современности, частью которой сегодня нам дано быть.

Город как текст, атмосфера как слово

Понятие атмосферы я предлагаю рассматривать в том виде, в каком его представил Г. Бёмэ, то есть не только как то, что существует в качестве «экстаза» вещи – образа, которым она исходит из себя, но и как то, что при этом *захватывает* субъект, сообщая ему в присутствии некоторое состояние. Таким образом, попадая в определенную атмосферу, человек оказывается под ее влиянием, «окрашенным» характерным состоянием, настроением. (Böhme, 2019) Так же, блуждая в городском пространстве среди разных районов или же попадая в квартиру, собирающую в себе предметы быта с характерной обращенностью к социальному слою или эпохе, оказываешься захвачен сообщенным тебе состоянием.

При рассмотрении отношений человека с окружающим его пространством – с сеттингом – на ум приходит литературная метафора отношений текста и читателя, где город оказывается текстом, а человек – читателем, с той лишь особенностью, что аналогом чтения становится сама жизнь, протекающая в пространстве города и его атмосферах, которые считываются, подобно словам. Город – текст без единоличного автора, роль которого во многом берет на себя исторический нарратив. Тем не менее, здесь оказывается справедливым метафорический тезис Ж.-П. Сартра о том, что читатель следует по разделенным пустотой вехам, расставленным автором. И то, как читатель эту пустоту заполнит, полностью зависит от него. Сартр пишет:

Безусловно, автор играет роль проводника, но он только ведет читателя, вехи на этой дороге разделены пустотой, надо их соединить, надо выйти за их пределы. <...> Чтение можно назвать творчеством под руководством автора. (Sartre, 1999)

Разница с восприятием литературного произведения заключена в том, что в отличие от книжки, которую, вернувшись в свою повседневность, можно в любой момент отложить, саму жизнь, вписанную в городские ландшафты, отложить, мягко говоря, затруднительно. Момент чтения города и его атмосферы становится непрерывным процессом, в который неизбежно и постоянно оказываешься вовлечен. Более того, если в соответствии с логикой Сартра, между автором и читателем находятся слова как нейтральные знаки, как пустые символы, которые надлежит заполнить страстями, наделить «плотью» в восприятии, атмосферы города куда менее «безобидны». Они воздействуют, окутывают, вбирают в себя и, подобно воде, точащей камень, оказывают поначалу едва заметный, но со временем становящийся более плотным и ощутимым эффект на человека.

Проходя сквозь старый панельный квартал однажды, ничего особенного не замечаешь, но присутствуя в нем изо дня в день, невольно начинаешь чувствовать на себе сообщенное сеттингом ощущение потерянности во времени, навязанную откуда-то извне ностальгию. Приходит чувство необходимости вступать в какие-то отношения с этим пространством, как-то в нем обживаться, что-то от него слышать и что-то отвечать, если не словами, то на уровне ощущений, перемен настроения, устремления мысли. Напротив, присутствие в местах, где кипит жизнь, где отлаженные под современность исторические здания дают укрытие новым проектам, а вся атмосфера пышет сегодняшностью, скорее ощущаешь причастность к чему-то очень живому и актуальному, проникаешься желанием жить и быть деятельным, очарованным бытием. И если это одностороннее действие городского текста, его активность, выглядит так, то активными действиями субъекта в свою очередь становятся его рефлексия, заполнение моментами жизни, воспоминаниями, фантазиями и мечтами пустот между теми вехами, что предлагает ему городской текст. И на пике переживания,

когда дело доходит до воплощения активности, до вынесения ее за пределы себя, творческие и эстетические практики оказываются инструментом, которым человек вписывает себя в пространство города, отвечая своей идентичностью на идентичность, навязанную извне. История непрерывно пишет город как рассказ о нас, а мы творим, воплощая свои переживания в «прозу», рассказанную о городе.

Смысловая пустота и тревога. Контрапунктные элементы

Панельная архитектура, дома как коралловые рифы, на которых нарастает быт поколений, следы многолетнего обживания; затерянные во дворах фрески и облупившиеся мозаики; забытые аллеи жилых кварталов и гаражные кооперативы; пыльные памятники и старые пригородные электрички, гремящие облупившиеся трамваи... Все эти вещи, несмотря на то, что являются неотъемлемой частью нашей повседневности, обращены в прошлое обращенности в прошлое, имеют оттенок заблудшести, брошенности. Они словно перекочевали в современность, так и не найдя себе в ней места, остались чужды сегодняшнему дню. Они навязчиво присутствуют, констатируя собой разрыв нарратива, *смысловую пустоту*. В их присутствии возникает ощущение того, что необходимо должна существовать некая другая реальность, где эти объекты окажутся на своем месте, где они будут выглядеть современно, уместно, целостно, а не руинированно, где они актуализируются и впишутся в атмосферу, откажутся созвучны духу времени. Эти объекты можно назвать *«контрапунктными элементами»* на мотив музыкального и литературного понятия контрапункта – «точка против точки», «нота против ноты» – обозначающего в первом случае одновременное звучание нескольких голосов, которые могут как дополнять, так и противостоять друг другу, а во втором – сочетание или противопоставление нескольких сюжетных линий повествования.

Контрапунктные элементы сочетают в себе две реальности: первая – та, что явлена нам, наша повседневность; вторая – скрытая, оторванная от нас, расположившаяся в утраченном прошлом или предполагавшемся, но не наступившем будущем.

Присутствие этих элементов осуществляется как бы *между мирами*, констатируя разрыв, неровный и навязчивый шов. Они указывают на него, находясь и не здесь, и не там, зависая между. Они не остались в прошлом, став частью истории, и не актуализировались в сегодняшнем дне. На месте стыка реальностей возникает напряжение, отсутствие, смысловая пустота, ощущение вопрошания. Эту пустоту можно назвать *смысловой*, потому что она соотносится с вехой городского текста, которая не была поставлена, семантическим провалом на опорном для повествования моменте. Смысл оказывается утрачен, и зияющая пустота на его месте воздействует на субъект активно, как некий осязаемый объект, «плоть» которого сообщается наблюдателю в остром ощущении нехватки звена, отсутствия, которое в своей навязчивости густеет. Как будто вырвана страница книги на месте перелома сюжета. Она вызывает тревогу, привлекает внимание, вынуждает каким-то образом реагировать на себя. Мы понимаем, что контрапунктные элементы не принадлежат нам и нашему миру, но мы неизбежно принадлежим им, ведь они нас окружают и впитываются в восприятие, в быт, оседают на нашей повседневности как привычное. Мы обживаем тот мир, которого уже нет, не будучи способны перейти в новый, сегодняшний.

Упомянутое разделение на два мира можно описать через ощущение разорванной историчности. Контрапунктные элементы выражают собой советское прошлое, которое не привело к будущему. Целый мир со своей мифологией, «религией», философией и представлениями о будущем внезапно перестал продолжаться и существовать, оставив после себя соответствующие именно тому миру городские пространства со своими особенностями, формами и деталями, обладающими некоторой целостностью и взаимным соответствием. Та новая архитектура и вообще жизнь со всеми ее бытовыми аспектами, которая стала появляться поверх остановившегося пространства, взялась фактически из ниоткуда и начала двигаться в радикально другом направлении, наслаиваясь на все то, что уже было создано и обжито. Как бы игнорируя и преодолевая вещественную составляющую «советского прошлого».

Таким образом, история, которую мы пишем о городе, прервалась, и пустоту в ней нам необходимо заполнить, снова и снова обращаясь к рефлексии о ней и переосмысляя ее во все новых эстетических практиках. Город не поставил свою вежу в этом месте, поэтому ее приходится ставить нам, и это вопрос не только о городе, но и о нас самих, ведь история людей тоже разделилась на «до» и «после»: в ней точно так же есть этот разрыв, поэтому смысловая пустота в том числе становится пустотой идентичности.

Три формы реакции на смысловую пустоту

Эстетические практики, о которых здесь пойдет речь, объединены своей соотнесенностью с контрапунктным регистром. То есть их художественная рефлексия направлена как на сами контрапунктные элементы в попытке их освоить, обжить или даже присвоить, так и на положение человека среди них – осмысление субъекта, заброшенного в пространство. Формируются два основных вопроса: «Как я могу сделать это загадочное пространство своим?» и «Как я могу стать своим для этого пространства?»

Если представить смысловую пустоту как дыру в полотне исторического нарратива, то формы эстетической рефлексии можно будет категоризировать по трем положениям относительно этой «дыры». Первое положение – слияние с пустотой, залипание в самой середине разрыва, констатация потери; Второе – преодоление пустоты из настоящего – в прошлое, ностальгическая мимикрия; Третье – преодоление пустоты из прошлого – в настоящее, фантазия об «обещанном» будущем. Если представить абстрактно, то в то время как первое положение пытается прожить и осмыслить сам темпоральный разрыв, движения двух других похожи на попытку «зашить» дыру в ткани, перекидывая через нее нитки и зацепляя края материи, чтобы стянуть. При этом слияние с пустотой предполагает встречу с действительной реальностью, в то время как два других положения обращаются к реальности фантазийной. Каждая установка, очевидно, обладает собственной эмоциональной палитрой и по-своему осмысляет атмосферу.

1. Слияние с пустотой и использование ее как воплощение проживания собственной тоски. Применение инструментов настоящего для отражения эстетики «пост».

Этот тип рефлексии, пожалуй, самый масштабный и многогранный, поскольку направлен на самого человека и его место в контрапунктном пространстве. Перед эстетическим субъектом ставится вопрос: «Каким Я должен быть в атмосфере этого сеттинга, какой образ чувственности она мне диктует?» Темная эстетика утраты и заброшенности на фоне серых панельных домов зимним вечером или светлая ностальгия детских воспоминаний на остановке летним дождливым днем в ожидании гремящего трамвая. Прошлое, бестелесный дух которого обволакивает человека, и будущее, которое уже никак себя не обещает. Присутствие в настоящем с твердым пониманием того, что оно вырвано из времени. Заброшенность в руинированное безвременье – печальный постсоветский лимб. Встреча с реальностью, в которой так сложно нащупать *сегодня*.

В своем, пожалуй, самом мрачном, но при этом развернутом облики постсоветская эстетика повседневности оформилась в движении так называемых «думеров» или «Russian doomer wave». Думеры в тематических сообществах в социальной сети «VK», таких, как «Russian Doomer Music», делятся своим мироощущением и репрезентируют в постах свой взгляд на вещи через фотографии, музыку и небольшие тексты. Можно сказать, что специфическая атмосфера и ее схватывание – то, что объединяет думеров. Чаще всего в постах оформляются пейзажи спальных районов или окраин – образы повседневности, знакомые многим. Музыкальная сторона движения выражается в меланхоличной отечественной рок музыке 80-х и 90-х в духе композиций «Кончится Лето» группы Кино или «На Заре» Альянса; а также в современном пост-панке, таком как Молчат Дома («Судно», «Клетка») или Дурной Вкус («Пластинки»).

В. Рябикова в статье для Russia Beyond «Поколение думеров: эстетика, панельки, заброшки и русская депрессия» цитирует представителей движения:

7 утра. Ты выходишь на улицу, сразу начинает щипать лицо от мороза, ты идёшь по полупустым улицам под светом фонаря. <...> Снег хрустит от твоих шагов, видны мрачные панельки, и общаги, и частные дома, и забитые троллейбусы и маршрутки. И ты приходишь, и только тогда начинает светать, и над городом нету солнца, а просто светлое пятно, которое за облаками стремительно идёт вверх, освещая улицы и попадая в окна – только тогда ты просыпаешься от такого вида.

Я просто размышляю о том как я выйду лет через 5 в свой зашарканный, но до боли любимый район, пройду мимо гаражей, вспомню все свое детство, осознаю, что ничто не вечно, и останешься только ты и твоя грусть. (Ryabikova, 2021)

В думерской эстетике внутреннее накладывается на внешнее. Неприглядная руинированная повседневность, дискомфортный климат, общее ощущение упадка внешнего пространства встречается с проживанием собственной меланхолии и неудовлетворенности. Застой внешний встречается с застоем внутренним. Человек впитывает в себя ту атмосферу, которую сообщает ему пространство, впускает ее в себя и проживает как часть внутренней психической жизни, осмысляя и рефлексирюя тоску пространства как свою собственную. Доводя эту мысль до гротеска, можно сказать, что через человека, через его способность испытывать эмоции, в этих фотографиях, музыке и текстах, сам город проживает свою потерянность и осмысляет ее.

В более «светлом» отношении к темпоральной потерянности, выраженном в форме согревающей ностальгии, так же, как и в думерской тоске, главными особенностями эстетических реакций оказываются феноменологичность и эстетизация повседневности. В таких сообществах, как «На дальней станции сойду» или «С каждым днем все радостнее жить», привычными являются посты с фотографией зимнего рассвета в спальном районе и текстом в духе «тебе восемь, на улице мороз, мама помогает тебе собраться в школу» или фотографии дождевых туч в летних дворах с подписью «Скорее домой, сейчас ливанет». Все эти моменты отсылают к повседневному опыту и к общему бэкграунду людей, выросших и живущих в однотипных, не изменившихся

со временем районах, где время словно остановилось. И в каждом таком посте можно узнать себя, вспомнить свое детство, то, как ты ходил в школу, которая так похожа на другие школы или ждал трамвай на остановке, едва ли отличающейся от десятков подобных.

Такая сетевая (интернет) эстетизация постсоветской повседневности нашла свое отражение даже в изобразительном искусстве. Современный художник Павел Отдельнов, вдохновляясь пабликами, где люди делились фотографиями окраинных ландшафтов, создал выставку «Русское Нигде», превратив эти фотографии в живопись и обрамляя картины фразами, вырванными из подписей и комментариев, в духе «Будущее так и не наступило» или «Везде одно и то же». Сам художник описывает концепцию выставки так:

Эти страницы публикуют совершенно обыденные и банальные пейзажи, и их активно комментируют и пытаются осмыслить пользователи, которые поколением младше меня. Я собирал эти комментарии. Они очень характерные, от лица разных людей, похожи на современный фольклор, иногда довольно остроумные. И мне захотелось придать им материальную форму. (Luzin, 2021)

Хочется обратить внимание на то, как контрапунктная эстетика первого типа нашла свое воплощение в строчках песни группы Комсомольск «Пятиэтажечка»:

Пятиэтажечка, ты видишь

Здесь всё по-прежнему, но по-другому
Такое время, всё наизнанку

Перед рассветом на липкой кухне сидим
В груди комок гигантский
Ты прислушайся, как будто
Погибших лет святые звуки
Нам одним слышны. (Deryugina, Andreeva, 2021)

«Пятиэтажечка» – ласковое обращение к родному дому, который, словно, единственный, кто оказывается понимающим тебя в тоске по прошлому и неспособности двигаться

дальше и актуализироваться в сегодняшнем дне. Одушевление, наделение жизнью и сознанием элемента архитектуры, чтобы обрести в нем того единственного собеседника, который сможет разделить эту невыразимую тоску. Воззвание к чему-то очень родному вместе с констатацией тяжести чувств, которые не получается выразить: «В груди комок гигантский». Старый жилой дом, подходящий под снос, но все еще стоящий и хранящий в себе атмосферу прошлого, так неуклюже контрастирующего с настоящим, становится воплощением пустоты, в которую падает человек. «Погибших лет святые звуки» как та связь с прошлым, воображаемым или реальным, которая объединяет человека и дом – психическую жизнь с жизнью города. То самое безмолвное взаимопонимание в проживании чувств, которые оказываются как бы общими для человека и для ландшафта.

Во всех проявлениях эстетической констатации смысловой пустоты превалирует использование средств сегодняшнего дня – по большей части, интернета и социальных сетей. Возможность мгновенно и на большую аудиторию делиться музыкой и фотографиями создает особый феноменологический дискурс ностальгии, в котором априорно подразумевается, что многим знакома атмосфера спальных районов и затерянных окраин. Будь то песня, пост в социальной сети или художественная выставка в галерее, упор происходит на атмосферу, которая по умолчанию подразумевается знакомой зрителю. Это та самая пустота, щемящая сердце тоска, потерянность, ненаступившее будущее. И на мой взгляд, обращение к смысловой пустоте и, феномен которой мы рассматриваем в этом тексте, выступает в первую очередь моментом культурного терапевтического проживания общественной травмы. Я убежден, что дело не только в эстетизации руинированности как таковой, но в том, что именно эта отечественная руинированность городских ландшафтов рифмуется, резонирует с жизненным опытом самого человека. Ты живешь в состоянии ностальгии в пространстве, которое само собой воплощает ностальгию. Эстетизация этого “тоскующего” внешнего пространства становится способом обратиться к тоске внутренней, стремлением прожить ее и прорефлектировать.

2. Редукция пустоты и осуществления эстетики как бы «по ту сторону» разрыва. Ностальгическая мимикрия. Обращение к инструментам прошлого для создания сконструированного прошлого.

Перестроечные интерьеры, винтажные сочетания одежды, перенятые от старшего поколения манеры поведения и речи, как в старых фильмах. Фантазийная реальность, балансирующая между пастишем и пародией в форме «как если бы настоящее не наступило». Сконструированные пространства «прошлого» быта и жизни. Главный и самый масштабный пример описываемого типа отношений со смысловой пустотой – сериал «Внутри Лапенко». Более локальный случай – очень похожий, но хронологически появившийся раньше, а потому, несомненно, заслуживающий упоминания, клип на песню «Наше Лето» группы Валентин Стрыкало.

«Внутри Лапенко» – сериал, где все роли сыграны одним актером, а основным инструментом художественной выразительности, тем, что изначально привлекает внимание, выступает атмосфера. Каждому персонажу соответствует уникальная атмосфера, но все они соотносены с погружением в контрапунктное пространство. Инженер НИИ, который живет на свою ограниченную зарплату под песню группы Аквариум «25 к 10»; журналист, ведущий передачу и расследующий загадочные явления под интригующую музыку, на манер героев первых более-менее свободных телепрограмм времен перестройки; певец Всеволод Старозубов, носящий водолазки и отсылающий к классической советской эстраде... Несмотря на то, что «Внутри Лапенко» – весьма многогранное явление, о котором хочется говорить с разных сторон, я предлагаю в контексте этой работы обратить внимание исключительно на те инструменты, которые используют авторы для создания атмосферы.

Весь сериал снят на VHS-пленку, что добавляет характерных помехи ассоциируется с современем появления первых видеомагнитофонов в пространстве СНГ. Если эпизод снимается на улице, то в кадре оказывается исключительно старая советская застройка или автомобили, спроектированные до конца 80-х, такие, как «Волга» или «Москвич». В помещении же зритель

видит исключительно советские интерьеры и предметы быта. Все костюмы и сочетания вещей тоже подобраны под эпоху: очки с большими квадратными оправами или с толстыми диоптриями, водолазки, рубашки в мелкую клетку, заправленные в брюки, подтяжки, меховые шапки... Речь персонажей так же иронически переосмысляет какие-то речевые паттерны и структуры, характерные для людей того времени, например, «Как говорится, сани не покрасишь, гусь не закухторачит» или «Волосы не спицы, глаза не ресницы». В сериале одновременно появляется фантазийная «советская» реальность, визуально претендующая на аутентичность, фактически, пастиш, и вместе с этим события, фразы и действия, держащиеся исключительно на иронии, отсылая нас к пародии.

Вся репрезентация прошлого происходит очень субъективно, феноменологически-фантазийно. Авторы сериала родились либо на самом закате Советского союза, либо уже после него. То есть сериал – воплощение ностальгии по тому времени, которое никогда не видел, созданное по тем артефактам, которые удалось собрать, и следам повседневности прошлой культуры, которые остались в интерьерах, архитектуре, одежде и манере поведения и речи людей. Создается *регистр вымышленной ностальгии*, формирующей свое воображаемое пространство, которое не имеет целью воссоздать былое аутентично, но скорее воплотить свои фантазии о нем – создать свою реальность. В настоящем конструируется фантазийный вид прошлого по его материалам, но используемых по своему усмотрению. Мы пытаемся попасть в прошлое и прожить его по-своему, подвешивая историческую аутентичность.

Группа Валентин Стрыкало в случае с клипом «Наше Лето» прибегает к похожим средствам выражения. Главный герой клипа очень похож на Инженера Лапенко: он в очках, с усами и в клетчатой рубашке, заправленной в брюки. В кадре – советский интерьер, музыкальные инструменты того времени, а сама песня стилистически адаптирована под популярную музыку конца 80-х, в духе группы Ласковый Май: синтезатор 80-х, простая партия акустической гитары, высокий мужской вокал, прямая барабанная линия со вставками сильно ревербированных томов. В клипе друзья пьют чай из чайника

в горошек с булочками и слушают пластинку Филиппа Киркорова на проигрывателе «Мелодия». Сама песня пестрит образами, возможными как сегодня, так и в советское время, размывая тепоральность: плацкартный вагон, курорт в Ялте, курортный роман, путевка, которую невозможно продлить...

Второй тип эстетической реакции на смысловую пустоту отличается энтузиазмом и фантазийностью. Он во многом связан с романтизацией и конструированием прошлого таким, каким его хотелось бы видеть. Это обращение к прошлому в том виде, в котором дети видят его на фотографиях молодых родителей. Это погружение в вещи, в пространство, в предметы, создание своей мифологии, фантазии на тему того, что происходило до смыслового разрыва. В попытках подвесить наступление настоящего, художественный субъект помещает себя в фантазии о прошлом, как бы снимая вопрос смысловой пустоты, дотягивая настоящее до прошлого, перешагивая в тот мир, которому принадлежат вещи прошлого, но которого мы сейчас не видим.

3. Попытка заполнить эту пустоту собственными фантазиями. Использование инструментов прошлого в настоящем для конструирования «обещанного» будущего.

Этот тип эстетической реакции, несмотря на то, что оказался самым локальным, плотно выраженным фактически только в движении «Sovietwave», обладает своей особой, очень узнаваемой атмосферой. Восторг и фантазии, ретрофутуризм, вера в будущее и энтузиазм. Схватывание того величия, к которому отсылают элементы советской культуры, отпечатки тех светлых и вдохновляющих идей, которые читаются в воодушевляющих фресках, умопомрачительных проектах, архитектуре конструктивизма, обещающей становление грандиозной футуристической реальности: идеального общества, процветающего мира, космических достижений, изобилия и всеобщего счастья. Происходит отделение этой идейной, тонкой, в повседневном смысле возвышенной составляющей от грубой реальности вещей. Формируется эстетическое пространство, построенное на концентрате того, что может к этим идеям,

платонически идеальным, отсылать. Появляется регистр фантазии, не обремененной реальностью в желании взять все хорошее, светлое, обнадеживающее в идеях и эстетике советского времени и создать из этого новый самостоятельный мечтательный мир светлой футуристической ностальгии.

Главным образом такое фантазийное конструирование буквально пост-советской чувственности выражается в музыке и визуальных образах, которые ее сопровождают. Такие группы, как Артек Электроника или Маяк наполняют музыку общим настроением веры в когда-то обещанное будущее, несмотря на то, что оно так не наступило. Sovietwave музыканты принципиально используют инструменты советского времени, такие как известный синтезатор «Поливокс», для достижения звуковой аутентичности. В статье журнала *The Guardian* «Russia's Musical New Wave Embraces Soviet chic», где течение именуется «советской призракологией», приводится цитата участника группы Артек Электроника А. Колупаева: «Мы просто хотели передать эмоции того времени, когда люди верили, когда люди надеялись, когда люди мыслили масштабно». (Luhn, 2015) Это емкая формулировка идейной составляющей sovietwave эстетики. Смысл в том, чтобы оживить надежду, реабилитировать энтузиазм, которого не хватает сейчас, но который как будто подразумевался постсоветским пространством. Это эстетика ностальгии по мечте, по времени, которого не видел, по обещаниям и большим идеям, о которых знаешь лишь опосредованно.

Само звучание sovietwave музыки по большей части электронное: оно опирается в основном на звуки синтезаторов, и песни почти лишены слов. Тем не менее в композициях можно встретить отрывки из старых радиопередач, таких как известное сообщение о первом полете человека в космическое пространство в песне «Открывая путь в космос» группы Весна 310 или речь Горбачева о его отставке 1991 года в песне «Последний день в СССР(Перестройка)» Артек Электроники.

Обложки альбомов и в целом визуальная сторона течения включает в себя залитые солнцем пространства архитектуры конструктивизма, советские плакаты, выражающие мечты о покорении космоса, старые фотографии центральных улиц

городов, летние и жизнерадостные дворы панельных домов. В том числе имеет место и эстетизация советской повседневности, которая представляется пространством присутствия в мире этих больших идей и веры в будущее. Таким образом, клип группы ППВК на песню «Последнее лето» представляет из себя съемку на VHS камеру летнего города на закате СССР из окна машины, выражая собой попытку вжиться в то, что вызывает эту мечтательную ностальгию.

Главной отличительной чертой обсуждаемой формы эстетических реакций на неоднозначность постсоветского пространства становится фантазийное конструирование мечтательного взгляда на прошлое, где заполняется та пустота, разрыв между двумя мирами, которым принадлежат контрапунктные элементы. Та история, что оборвалась, получает свое продолжение в лучшем виде из возможных, как залитая солнцем утопия. Тоска сменяется надеждой, а реальность – фантазией. Получается существование в установке «Как если бы не было никакой пустоты», желание представить настоящее естественно вмещающим смысловой багаж прошлого и органично устремляющим его в будущее. Это движение помещает нас в светлый вымысел, волшебную сказку, которая накладывается на настоящее и зазывает воображать, каким оно могло бы быть.

Постсоветскому человеку неизбежно приходится в своей повседневности сталкиваться с потерянными во времени элементами культуры и быта, которые создают пространство смысловой пустоты, атмосферу, вынуждающую на себя реагировать, напоминая об историческом разломе как в облике города, так и в жизни людей. В поисках путей для интеграции разделенной идентичности и попытках сгладить грубый шов исторического нарратива происходит обращение к эстетическим практикам. Место столкновения прошлого и настоящего, таким образом, становится источником и материалом для художественной рефлексии, которая во всем своем многообразии не только репрезентирует то, что уже есть, – данное наглядно – но и выходит за пределы этого. Обращение к фантазии и дополнение постсоветской действительности ведут к обживанию и переосмыслению точки исторического

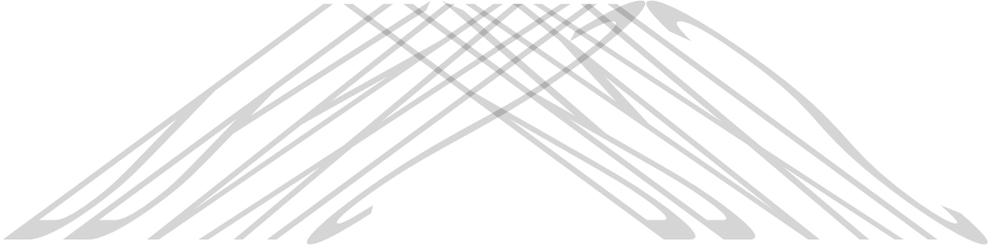
слома, формируют новые пути для эстетической чувственности и так или иначе создают «сегодняшность». То прошлое, которое стало слишком чужим для настоящего, подтягивается и обживается заново, а то настоящее, которое отрецивалось от связи с прошлым, обогащается и дополняется – выстраиваются мосты между двумя оторванными друг от друга эпохами. Это стремление заполнить смысловую пустоту открывает простор для новой эстетики, новой идентичности постсоветского человека. Таким образом, пространство, в котором ему довелось жить, и сам субъект движутся к тому, чтобы стать самоценными, целостными и более не нуждаться в постоянной приставке «пост» – констатации остаточности и обращенности к тому, что уже ушло.

REFERENCES

- Böhme, G. (2019). *"Atmosphere" as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. Retrieved from <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/>. (In Russian)
- Deryugina, D., & Andreeva, D. (2021). Komsomolsk: Five-story Building. *Genius*. Retrieved from <https://genius.com/artists/Komsomolsk>. (In Russian)
- Luhn, A. (2015). Russia's Musical New Wave Embraces Soviet Chic. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/29/russias-musical-new-wave-embraces-soviet-chic>.
- Luzin, M. (2021). *Urban Outskirts' Aesthetics – "Russian Nowhere" by Pavel Otdel'nov*. Yeltsin Tsentr. Retrieved from <https://yeltsin.ru/news/estetika-gorodskih-okrain-russkoe-nigde-pavla-otdelnova/>. (In Russian)
- Ryabikova, V. (2021). *Panel Buildings, Post-Soviet Music, Hardcore Depression – Welcome to the World of Russian Doomers. Russia Beyond*. Retrieved from <https://www.rbth.com/lifestyle/333341-welcome-to-the-world-of-russian-doomers>. (In Russian)
- Sartre, J.-P. (1999). Why Write? In *What is Literature? Words* (pp. 7-33) (M. V. Draco, Trans.). Rus. Ed. Ufa: Poppuri. (In Russian)



PRAXIS



О ДЕЙСТВУЮЩЕЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ НА БАЗЕ ПОНЯТИЯ ОБ «АРХИТЕКТОНИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВИДЕНИЯ» (М.М. БАХТИН)

ИРИНА САЗИНА

Ирина Сазина – г. Энгельс, Россия
E-mail: era_vl@mail.ru

Изменения, происходящие сегодня в отечественном образовании «для всех» (цифровизация/платформизация), не отменяют значимости образовательной тематики как широкого социо-культурного проекта будущего, но актуализируют целеполагание всей этой сферы – как «образования человека», открывая новые направления поисков гуманистической образовательной модели. Определенный круг идей русской философской эстетики конца XIX – начала XX вв., имеющих значение «цивилизационного кода» и сыгравших заметную роль в образовательных новациях в нашей стране в 90-е годы XX века, – рассматривается в статье как ценность в построении актуальной образовательной модели в новых условиях цифровой трансформации в новых условиях цифровой трансформации. Создание такой модели в статье обусловливается необходимостью для практики формируемого эстетическим сознанием целостного знания об «образовании человека». В качестве одного из концептуальных оснований действующей образовательной модели предлагается рассмотреть понятие об «архитектоническом центре эстетического видения» М. М. Бахтина. Как ориентир и творческое начало это отвечало бы: А. Внутренней для культуры детства потребности роста, развития, «возрастания». Б. Ситуации нарождающейся новой социальной реальности цифровых платформ (особенно, с точки зрения её рисков). Цель статьи: показать возмож-

ность формирующей замысел целого образовательного пространства «эстетики образования», исходя из предметного представления «архитектонического центра эстетического видения» (включая вариант «эстетики образования» в виде соответствующих цифровых образовательных платформ). В статье утверждается, что концептуальная значимость понятия «архитектонического центра эстетического видения» отвечает также современным проектным задачам в образовании (создания соответствующей обучающей «цифровой платформы», максимально приближенной к содержанию, смыслу и целям «образования человека»), открывает перспективу преодоления пределов одних лишь технических/технологических образовательных задач, прокладывает путь к более успешным практикам в области «воспитания».

Ключевые слова: архитектурный центр эстетического видения, эстетика образования, действующая образовательная модель, цифровая платформа

CREATING THE CURRENT HUMANISTIC EDUCATIONAL MODEL FROM “ARCHITECTONIC CENTER OF AESTHETIC VISION” (M.M. BAKHTIN)

Irina Sazina

Engels, Russia

E-mail: era_vl@mail.ru

The changes taking place today in domestic mass-education (digitalization / platformization) do not cancel the significance of educational topics as a broad socio-cultural project of the future, but update the goal-setting of this entire area – as “human education”, opening up new directions for the search: for a humanistic educational model. A certain circle of ideas of Russian philosophical aesthetics of the late 19th – early 20th centuries, which have the meaning of a “civilization code” and played a significant role in educational innovations in our country in the 90s of the XX century, is considered in the article as a value in the construction of an actual educational model in new conditions (digital transformation). The creation of such a model is conditioned in the article by the need for a holistic knowledge about the “education of a person”, formed by aesthetic consciousness. As well as aesthetic knowledge about education: aesthetics as a “value science” and “aesthetics of education”. As one of the conceptual foundations of the current educational model it is proposed the concept of the “architectonic center of aesthetic vision” by M. M. Bakhtin. As a guideline and creative beginning of the corresponding one, this would correspond to: A. The

internal need for the “culture of childhood” for growth, development. B. Situations of the emerging new social reality of digital platforms (especially in terms of its risks). The purpose of the article: to show the possibility of the “aesthetics of education” that forms the concept of the whole educational space, based on the substantive idea of the “architectonic center of aesthetic vision” (including its variant in the form of appropriate digital educational platforms). The article argues that the conceptual significance of the concept of “architectonic center of aesthetic vision” meets modern design tasks in education (the corresponding educational “digital platform”, as close as possible to the content, meaning and goals of “human education”), opens up the prospect of overcoming the limits of mere technical / technological educational tasks of successful learning, opening the way to more successful solutions to problems in the field of “education”.

Keywords: “architectonic center of aesthetic vision”, aesthetics of education, current educational model, digital platform

Как особое социо-культурное пространство и область культуротворчества, практики отечественного образования «для всех» (в особенности, с появлением у общества «нового типа интересов» в виде цифровизации-платформизации-трансформации) находятся в поиске актуальных действующих образовательных, по преимуществу обучающих, моделей. И возвращаются сегодня вновь к широкой постановке задач воспитания. Даже в области чисто педагогических технических («технологических») задач это возможно лишь вместе с полным пониманием всей целеполагающей сферы образования, а значит, и с участием универсальных смыслов. К ним относится выраженная и закреплённая русским языком традиция связывать «образование человека» с эстетической категорией «образа». «Образовывать значит придавать «вид, образ», «слагать, составляя нечто целое, отдельное» (Dal', 1905, 794). С универсальностью понятия образования связано также и понимание эстетики как «ценностной науки» (вместе с широким признанием глубоко положительного значения сопровождающих педагогическую практику элементов художественно-эстетической деятельности).

Работа в этом ключе ставит перед необходимостью не только вновь и вновь отвечать на вопрос о том, что же есть «образование человека», но и соотносить уже имеющиеся и известные

ответы с сильно усложнившимся рядом новых условий и контекстов. Наличие среди них того, что в нарождающейся новой социальной реальности цифровых платформ может также существенно изменить и самого человека (включая его новые эстетические практики), вряд ли означает отмену роли образования в решении «универсальной и бесконечной культуротворческой задачи». Хотя может и заставить на время забыть известные общие определения роли эстетики в понимании «образования человека» со всей универсальностью его смысла.

В меняющихся условиях выдвигается идея концептуальной «эстетики образования». Некоторые теоретики (см., например, Gibbs, 2021, 19), видят в этом возможность избежать «диктата дефиниций» (в виде единственно правильного категориального смысла слова «образование»). На этом пути возникает вопрос о подлинных началах и формах соответствующих образовательных практик. Полагаем, определение М. М. Бахтиным (эссе 20-х годов XX века «К философии поступка») авторского творческого начала в создании художественного произведения как «архитектонического центра эстетического видения» (Bahtin, 2003) способно раскрыть и акцентировать важный творческий импульс в образовательной деятельности, в действительно сложных её основаниях, смыслах, проявлениях и результатах (как общих, так и частных).

В предполагаемой сегодня «эстетике образования» понятие «архитектонического центра эстетического видения» оказывается значимым потому, что суть его действия и в проектировании, и в работе по проекту, заключена в необходимой настройке всего процесса. Как и в возможности выбора своего «тона» (сродни музыкальному) для каждого из «участков» работы. Когда все необходимые обязательные процедуры, вплоть до самых сложных и скрытых от теории участков живого организма «школьной повседневности», отвечают динамике становления (возрастания) личности.

В истории русской эстетической мысли (философской эстетики с явным образовательным акцентом) нередко находим вполне готовый материал для такой «настройки». Например, в богословско-антропологической интерпретации образов Достоевского у известного своими педагогическими трудами В. В.

Зеньковского. В посвящённой памяти писателя речи (1931 г.) о красоте в мирозерцании Достоевского, а позже, в 1948-1950 г., и в «Истории русской философии», В. В. Зеньковский даёт эстетическую оценку тому, как писатель строит судьбы своих героев. «Сумма» этой оценки, как настоящее событие образовательного смысла, выражена В. В. Зеньковским понятием «внутреннего логоса личности» (Zen'kovsky, 2001, 400). Событие смысла или его эстетически акцентированный «тон» участвует в становлении «внутреннего логоса» героя. И это не только некий предельный случай сложного поиска ответов на вопросы о судьбе новых поколений в России XIX века и в будущем отечественной культуры. Такой поиск отражён в художественном дискурсе романа Ф. М. Достоевского «Подросток» (с его мыслью об исчезающей красоте, являющейся лишь в прекрасном «золотом сне» в виде прекрасного пейзажа Клода Лоррена). Это ещё и путь восстановления «архитектонического единства» из «беспорядка» в направлении «внутреннего логоса» личности. Картина такого восстановления и предстаёт в романе Ф. М. Достоевского «Подросток».

Определить «центр», эстетически и архитектурно организуемый также и сегодня построение действующих образовательных моделей, не слишком легко. Но вполне возможно в сегодняшней педагогической реальности, в создании образовательных моделей и проектов, в практиках и обучения, и воспитания. А также в понимании места и миссии отечественного образования, отечественной школы, в решении «бесконечной и универсальной задачи культуротворчества».

Миссия эта определённо наметилась в отдельных экспериментах в отечественной школе «для всех» в конце XX века.

По этому пути пошли несколько собственно педагогических и философско-педагогических проектов отечественной школы 90-х годов XX века. Опыт их новаций открыл новые возможности для интерпретации круга образовательных проблем в их многообразном и постоянно меняющемся, эстетически-ценностном, виде и содержании, способствовал порождению новых разнообразных образовательных практик и инициатив. Разными путями входящие в новые форматы образовательных моделей, эти идеи и сегодня ждут: а) определения места и роли эстетики в

понимании образования в целом и б) принятия необходимых управленческих решений в отношении отечественной школы, исходящих из «эстетики образования» в построении и запуске модели «эстетической парадигмы образования». Обобщающий взгляд на этот период в истории отечественного образования с позиций «эстетики образования» также делает понятие об «архитектоническом центре эстетического видения» необходимым. Это подтверждено известными образовательными инновациями в нашей стране конца XX века, некоторые из которых, основываясь на отечественной философско-эстетической традиции, оказались прочно связаны с именем М. М. Бахтина.

Идея диалога культур (не адресуемая Бахтиным специально образованию и школе) определила творческий замысел осуществленной В. С. Библером (и работавшей с ним группой учёных и педагогов) «Школы диалога культур», сделав идею «диалогичности мышления» достаточно широко известной практикующим педагогам. Понимаемая здесь и как актуальное состояние культуры, и как необходимость (всеобщность и ценность), идея диалога стала своего рода восхождением к педагогически-образующей детерминации сознания и педагогическим решениям проблем построения личностного «Я». Путь такого восхождения мыслился в проекте как деятельность эстетическая. Её место в этом проекте определялось тем, что, как полагал В. С. Библер,

диалогическое философское мышление, сохраняя свою всеобщность, должно вместе с тем иметь «рядом» с собой (в оппозиции себе) эстетическую деятельность, эстетически оформленное сознание, как то своё начало, которое должно вновь и вновь полагаться и аннигилироваться. (Bibler, 1998, 70)

О таком начале, «архитектоническом центре эстетического видения», идёт речь у М. М. Бахтина (Bahtin, 2003). В его тексте это понятие возникает по мере описания структуры творческого замысла художественного произведения. Однако, за ним вырастает и целый спектр смыслов и значений, гораздо более широкий, чем лишь «технические» задачи художника-мастера. И прежде всего, лично значимый в принципе для любого человека (тем более, для становящегося «образованным») смысл творческий и мировоззренческий. Не прибегая, как замеча-

ет сам Бахтин, к «инвентарному перечню ценностей», он за каждым из называемых моментов содержания этого понятия (участное сознание, поступок и т.д.) имеет в виду смысл, настолько же философски фундаментальный, насколько и практически значимый для педагога. И каждый раз это смысл, теснейшим образом связанный с живой личностью, «поступком» мысли и действия, с самой событийностью жизни. Определяет его Бахтин как

ценностный ... эмоционально-волевой центр ... конкретного многообразия бытия мира», всегда «конкретную архитектуру переживаемого мира», содержащуюся «в действительной ценностно-значимой единственности поступка. (Bahtin, 2003,37)

Как элемент школьного проекта такой «архитектонический центр эстетического видения» выступает: 1. Возможностью настроить наилучший доступ соответствующей эстетической теории к образовательной практике (вполне ординарной и совсем не элитной, включающей сегодня в свою орбиту и цифровизованные её состояния). 2. Началом образовательной модели, которая (находясь в значительной своей части за пределами «статистики», «цифрового следа», цифровых показателей рынка и т.д.) остаётся условием сохранения растущим человеком самого себя, своего «Я» и своей человеческой субъектности. И в образовательных процедурах (позволяя личности, в результате получения образования в его подлинном смысле, также не исчезнуть перед лицом рисков и угроз цифрового мира), и в жизни.

Практически каждый выявленный Бахтиным элемент «архитектоники эстетического видения» готов к тому, чтобы в условиях определённой педагогической реальности из него как из ключевой начальной точки могли быть выстроены: и сама образовательная модель, и тот или иной отдельный её элемент. Таково, например, понятие «участности сознания». В качестве принципа (среди других принципов, объединяемых понятием о «гуманитарном мышлении») и в качестве элемента «архитектоники эстетического видения» участное сознание может быть оформлено в отдельный структурный блок с соответ-

ствующими образовательными задачами (так сегодня формируется область «партиципативной педагогики»). Важно то, что даже в отдельности фрагментов каждый из них сохраняет органичную встроенность в разные участки практики, в архитекtonику творчески создаваемых образовательных замыслов и моделей. В качестве начала новой образовательной модели это означает сохранение адресованности к личности и её «возрастанию» (или, в терминологии В. В. Зеньковского в отношении творчества Достоевского, восхождению к своему «внутреннему логосу»). Подчеркнём, что в модель такого рода эти задачи будут включены не в виде «смутного», представленного исключительно в метафорах, замысла или «идеи» (о которых современные управленцы говорят, что с ним «работать нельзя»). А в виде хорошо понятного, относительно нетрудно дешифруемого на управленческом и психолого-педагогическом уровне (по сути, основном для школы в целом, и для педагогов, и для тех, кого они учат), – «архитектонически» скреплённого в определенных очертаниях и тематике начала-образа. В предельном своём выражении, слагаемый в отдельное целое, этот образ, как правило, открыт многообразным педагогическим усилиям (обработке, отёсыванию, украшению) и представлению о человеческом «виде» и «образе» (Dal',1905, 794).

Как силовое поле, проявляющее свою внутреннюю динамику на почве «образования человека», «архитектонический центр эстетического видения» может стать и началом соответствующей цифровой образовательной платформы (хотя в этом варианте проектировщику придётся, всё же, озадачиться «инвентаризацией ценностей», которой стремился избежать, говоря об архитектурном центре эстетического видения, Бахтин). В отношении предполагаемых цифровых образовательных моделей, выстроенных из такого архитектурного центра, искомой теории (концептуальной эстетике образования) предстоит определить, насколько гарантированно предпринимаемые усилия обеспечат это целое. С какой максимально возможной именно в гуманитарном смысле отдачей это произойдёт, и как такая модель сможет миновать при этом обычные «подводные рифы» педагогической работы (чисто внешних, технизированных, максимально формализованных машин-

ных подходов). С этой точки зрения, если создание цифровой платформы для решения полного цикла образовательных задач (вместе со стремлением получить в качестве результата – «пользу») ни в каком виде не имеет такого «центра», и, прежде всего, не имеет его именно на этапе подготовки, – то и усилия не завершатся действующей образовательной моделью, не поведут к цели (результату). Хотя понятно, что быстро и сразу создать работающую, приемлемую для исполнителей схему, вряд ли удастся. Работа эта, конечно, потребует времени.

Необходимая «взаимная обработка понятий», задействованных в создании такой модели сегодня нуждается: и в «эстетической способности суждения», и в «свободной игре» рассудка и воображения. Тогда и «многоуровневость» такой работы станет выражением той особой внутренней динамики творчества, которая определена и направлена «архитектоническим центром» (он каждый раз будет найден в тех или иных конкретных обстоятельствах творчества).

В статье «Кант. Третья критика» такую «обработку» замечательно поясняет Т. Б. Длугач (философ и участник проекта «Школа диалога культур» В. С. Библера), начиная с прояснения точного значения «игры» (у Канта)

Когда Кант говорит об игре, например, рассудка, то имеется в виду, что человек должен много размышлять (*viel zu denken*) ... он ... играет, не останавливаясь ни на одном, ... и свободная игра означает в данном случае нескованность каким-то *определённым* понятием». (Dlugach, 2009, 12)

По мысли Длугач, это связано со «способностью, по Канту, эстетического суждения (восприятия) заключать в себе и нравственную способность». Именно в эстетическом суждении способности нравственная и эстетическая объединены.

В эстетике имеется уже не нравственный закон, но нравственное чувство, здесь это не в собственном смысле нравственность, а *как бы* (*als ob*) нравственность. ... такая деятельность – игра. Она как бы подготавливает возможность, но не является такими действиями. Пользы от такого применения способностей вроде бы нет никакой. ... это «польза» особого рода – она

заключается в развитии свойств личности. Ведь если рассудок образует не одно понятие, а много, то это означает, что понятия рождаются; точно также рождаются образы и нравственные заповеди. Иначе: идет процесс формирования личности и всех ее способностей, включая теоретическую и практическую». (Dlugach, 2009, 14)

«Образовательный смысл» здесь тот, что «эстетическое видение» в этой совершающейся понятийной работе суждения тем же образом соотносено и с «участным сознанием», и с творчеством, и с «диалогом».

По существу, такая обработка была предположена и эстетическим пониманием В. С. Библером школьного проекта. А также опытом распространения идей «Школы диалога культур» на самое широкое научно-педагогическое и педагогическое сообщество: в ходе Культурологических штудий 90-х годов XX в., а затем и в публикациях с последующим анализом идеи (Motroshilova, 2017; Neretina, 2018). Здесь создавалось необходимое пространство для настройки теории. Полагаем, в ней есть место и для концептуальной эстетики образования (как наилучшего доступа к образовательной практике в её истинных значениях, открываемых эстетическим видением). И потому, даже если в известный момент в обществе констатируется отсутствие диалога (Motroshilova, 2017), всегда вероятной остаётся его новая насущность (востребованность). Как и смена состояния «аннигиляции эстетики» – её преодолением.

Идея «архитектонического центра эстетического видения» применительно к построению образовательных платформ ценна сегодня не тем, что это добавило бы «гуманности», «элитарности» и т. д. Но тем, что как элемент возможной общей для современного отечественного образования программы эстетики, она участвует в создании нового «целого педагогической реальности». Цифровые образовательные платформы (на базе которых могут решаться целые комплексы задач, в том числе, и самых насущных и непосредственно стоящих сегодня перед отечественной школой), при наличии в их замысле предметного представления об «архитектоническом центре эстетического видения», способны существовать

но усилить такие программы и улучшить их результат (даже бóльший, чем «польза»).

При условии достаточного (адекватного реальности школьной повседневности) описания «архитектонического центра эстетического видения» в качестве матрицы новой образовательной модели (а также при условии разработки соответствующих понятийных схем), возможен и оптимальный ответ на формирующийся запрос об образовательных моделях. Не только корректирующих отдельные издержки (например, вдруг забыли, что ещё и «воспитывать надо»), но и предотвращающих серьёзные риски цифровизации массовой школы (когнитивные, эмоционально-психологические, социально-психологические и другие).

Поддерживаемое, прежде всего, в рамке «эстетической парадигмы образования» (Sazina, 2009), понимание эстетической природы «образования человека» позволяет ставить и решать соответствующие задачи. В том числе, и « типовые » (но существенно отличающиеся сегодня от известных теорий «эстетического воспитания»). Для этого должны быть заново продуманы и оформлены блоки новых творческих задач: и для фундаментальной эстетической теории, и для практики построения современных действующих образовательных моделей в России. Продвижение такой программы (по мере её оформления на уровне управления) со временем может быть начато с внедрения её в практики создания цифровых платформ, как и в экспертные практики предотвращения возможных «рисков» цифровизации школы, в состав различных современных образовательных систем и процедур.

Взгляд на недавнюю историю отечественного образования с позиций «эстетики образования» и понятия об «архитектоническом центре эстетического видения» (как в смысле идеи, так и в смысле управленческого проекта), способен ориентировать отечественное образование (всех ступеней, от общего до профессионального) и не только на абстрактный идеал (поддерживаемый рекурсивным типом мышления), и не только на понимаемый в крайне узком значении пользы «компетентностный продукт». Но в большей степени на образование человека в его подлинно универсальных способно-

стях (не-развитие которых универсально катастрофично, или, как минимум, уже сейчас превращается в серьёзную угрозу развитию общества, его культуры и человека). Возникающим на этом пути задачам отвечает представление о направленности становления человека к своему «внутреннему логосу». В практическом исполнении это вовсе не связано с «элитарностью». По словам героя «Подростка» Достоевского, именно человек из народа, Макар Долгорукий, имеет «наилучшую организацию души».

В таком понимании «эстетика образования» определяет как ценность: не изобретение любой ценой всё новых и новых образовательных моделей, не случайные «мнения» и ассоциации социальных групп, – но образовательные модели, по-настоящему новые и в то же время сохраняющие действительные свои основания и роль в культуре. Только в этом смысле отечественное образование может стать подлинно «успешным» (широкий спектр этой «успешности» – это и идеология, и ценности патриотизма, и уникальность русской культуры и цивилизации, сохранность её цивилизационного кода и т.д.).

Хотя, с точки зрения практики, некоторые собственные наблюдения и подсказывают, что известные сегодня программы «эстетического воспитания» внутри общеобразовательных институций не слишком выражены в своей общезначимости. Но всё больше выглядят лишь одной из наиболее узких и необязательных практик внутри общеобразовательных учреждений. В действительности же речь должна идти о программе, способной играть роль в решении общезначимых задач (возникающих и в известных школе практиках эстетического воспитания, и при появлении вариантов медиа-эстетики, и в решении проблем специального художественно-эстетического образования, подготовки специалистов в области художественного творчества, и т.д.). А значит, речь должна идти о поиске тех моделей, которые отвечали бы эстетической программе «образования человека». В условиях появления «нового типа интересов» (цифровизации/платформизации/трансформации), – общий характер значимости эстетики образования в процессах «образования человека» (в том числе

и в виде соответствующей образовательной цифровой платформы) неминуемо проявит себя в серьёзных, соответствующих «образованию человека», заинтересованностях и видах деятельности (как общества в целом, так и его социальных групп).

Кратко подводя итог, скажем: приступить к построению современной образовательной модели, начиная с «архитектонического центра эстетического видения», при всех особенностях и различиях между сложившимися на данный момент в образовании эстетически интерпретируемыми практиками, – значит держать в руках ключ: и к началу построения действующей модели, и к организации в направлении «образования человека» любых практических действий в рамках существующих образовательных институций. А значит, и иметь возможность, исходя из действительно системообразующих условий (раскрывая при этом содержание понятия об «архитектоническом центре эстетического видения» в качестве одного из важнейших звеньев процесса построения действующих моделей), построить структуру, в том числе и в виде цифровой платформы, передающую и сохраняющую все самые жизненные («событийные») моменты образования. И как « сборки », и как « процедуры », и как способа передачи « цивилизационного кода ». И как универсальной и бесконечной – культуротворческой задачи.

REFERENCES

- Bahtin, M. M. (2003). To the Philosophy of Action. In *Collected Works: Philosophical Aesthetics of the 1920s* (1st ed., Vol. 1) (pp. 7-68). Moscow: Institut Mirovoj Literaturny imeni M. Gor'kogo Rossijskoj Akademii Nauk Publ. (In Russian)
- Bibler, V. S. (1998). Consciousness and Thinking (Philosophical Premises). In V. S. Bibler (Ed.). *Philosophical and Psychological Assumptions of the School of Dialogue of Cultures* (pp. 13-87). Moscow: ROSSPEN. (In Russian)
- Dahl, W. I. (1905). Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. In I. A. Baudouin de Courtenay (Ed.). *Collected Works of Vladimir Dahl* (3^d ed., Vol. 2). Saint Petersburg; Moscow: Tovarishchestvo M. O. Vol'f Publ. (In Russian)

- Dlugach, T. B. (2009). Kant. Third Criticism. *Philosophical Sciences*, 7, 5-24. (In Russian)
- Gibbs, A. (2021). Coming into Life with Education: Definitions, Difficulty and Meaningfulness in Conceptual Aesthetics. *Philosophical Inquiry in Education*, 28 (1), 12-25. doi: 10.7202/1079431ar.
- Zenkovsky, V. V. (2001). The History of Russian Philosophy. Moscow: Akademičeskij Proekt, Raritet Publ. (In Russian)
- Motroshilova, N. V. (2017). Modern Corrections to Understanding the Theories of Dialogue and Their Application in the Life World (Experience in the Sociology of Cognition). *Russian Journal of Philosophical Sciences*, 3, 23-37. (In Russian)
- Neretina, S. S. (2018). V. S. Bibler and Zero Time. *Russian Journal of Philosophical Sciences*, 9, 154-160. (In Russian)
- Sazina, I. V. (2009). *Aesthetic Paradigm of Education. Introduction to the Problem Statement*. Saratov: Nauka Publ. (In Russian)

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОЛЕБАНИЯ КАК ФОРМА ВОСПРИЯТИЯ: НА КАКИХ КАЧЕЛЯХ КАЧАЕТСЯ “НИКИТА ЛАВРЕЦКИЙ”

МИЛЕНА АФАНАСЬЕВА, ТАИСИЯ ЛУНИНА

Милена Афанасьева – СПбГУ, Факультет Свободных искусств и наук, студентка 3 курса, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: milena_afanaseva@mail.ru

Таисия Лунина – СПбГУ, Факультет Свободных искусств и наук, студентка 3 курса, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: taisialunina@gmail.com

Данная статья исходит из концепта «эстетических колебаний», введенного Катей Мандоки в книге «Эстетика повседневности» (Everyday Aesthetics), как особой формы эстетического восприятия, отличной от понятий незаинтересованности и ангажированности, предполагающей постоянное колебание между полюсами активного восприятия и отчужденного наблюдения, или же между сокращением и увеличением дистанции, разделяющей реципиента и объект восприятия и эстетической оценки. Авторы подробно рассматривают принцип работы эстетических колебаний на примере анализа фильма «Никита Лаврецкий» в жанре селф-документальный хоррор, который работает со зрительской дистанцией на разных уровнях: аудиовизуальном, нарративном, в контексте просмотра домашних фильмов и более общих практик просмотра.

Ключевые слова: фаунд-футадж, Никита Лаврецкий, Катя Мандоки, эстетические колебания, повседневность, домашние фильмы.

AESTHETIC SWINGING AS A FORM OF PERCEPTION: WHAT SWINGS DOES “NIKITA LAVRETSKY” SWING ON

Milena Afanaseva

SPbU, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg, Russia, 3rd year student

E-mail: milena_afanaseva@mail.ru,

Taisiia Lunina

PbU, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg, Russia, 3rd year student

E-mail: taisialunina@gmail.com

This article proceeds from the concept of «aesthetic swinging», introduced by Katya Mandoki in the book *Everyday Aesthetics*, as a specific form of aesthetic appreciation. It is different from the concepts of disinterest and engagement, and suggests a constant swinging between the poles of active perception and aloof observation, or between reduction and increase in distance, separating the recipient and the object of perception and aesthetic appreciation. The authors consider in detail principles of the work of aesthetic swinging through analysis of the film «Nikita Lavretsky» in the genre of horror self-documentary, which works with the viewer's experience on different levels: audiovisual, narrative, in the context of home movies viewing and more general practices of viewing.

Keywords: found-footage, Nikita Lavretsky, Katya Mandoki, aesthetic swinging, everyday life, home movies.

Эстетическое отношение долгое время находилось в состоянии дихотомии между незаинтересованностью, одним из ключевых понятий кантовской эстетической теории, и ангажированностью, подразумевающей вовлеченную и заинтересованную позицию по отношению к предмету восприятия. И незаинтересованность, и ангажированность подразумевают определенную дистанцию, которая, казалось бы, стремительно сокращается в разговоре о современных арт-практиках и в эстетическом дискурсе, довлеющем к эстетике сред, эстетике повседневности, где субъект восприятия осуществляет, прежде всего, свое телесное присутствие (Böhme, 2019). Современное искусство включает в себя перформансы, где зрители из сторонних наблюдателей становятся непосредственными участниками действия, новые формы изобразительного искусства,

театра, видео-арт; интерактивность, присущая им, влечет за собой активную вовлеченность и включенность в поле произведения искусства (Berleant, 2013).

В теории кино ангажированность зрителя фигурирует, начиная с онтологии кино Андре Базена, настаивавшем на том, что кино – это точное воспроизведение физической реальности, это и есть реальность, в которой присутствует реципиент (Vazin, 1972). Вместе с тем, одна из теоретиков эстетики повседневности Катя Мандоки выступает с критикой понятия ангажированности, используемого Арнольдом Берлеантом, считая, что этот термин никак не специфицирует и не определяет область эстетики, при этом может быть применим по отношению к любой другой области знания; ангажированность также работает с дистанцией, тем не менее сокращая ее чрезмерно (Mandoki, 2007, 22). Мандоки вводит собственный концепт «эстетических колебаний» (aesthetic swinging), поскольку ее не удовлетворяют ни незаинтересованность, ни дистанция, подразумевающая фиксированную точку наблюдения, ни эстетическое отношение. Обосновывая справедливость этого концепта, она обращается к театру Брехта, построенному на отстранении. Брехт теоретизирует новый полюс восприятия – момент отчуждения и выхода из иллюзии, Мандоки обращает внимание на сам момент перехода из иллюзии в отстраненную позицию. Этот процесс колебания от одного полюса к другому, акт сокращения и увеличения дистанции она называет эстетическими колебаниями. Стоит отметить, что природа этих колебаний не ритмична и не циклична, скорее, более спонтанна, напоминая движение раскачивания на качелях, хотя переход от одной точки необязательно происходит к точке равноудаленной. Это колебательный процесс смены дистанций различной длины.

В случае современных практик кинопросмотра колебания обеспечиваются одновременным присутствием фильмического и окружающего пространств. Окружающее часто не изолировано темнотой как в кинозале, оно к тому же может сопутствовать просмотру, например, громкими звуками или вовсе прерывать фильм. Домашние устройства воспроизведения позволяют останавливать или перематывать фильм, масштабировать изображение, проигрывать его параллельно с другими

аудиовизуальными или текстовыми произведениями. Диверсификация условий просмотра делает движение между полюсами вовлеченности и отстраненности естественным и даже неизбежным. На эту естественность указывает Катя Мандоки, предлагая понаблюдать за работой художников и скульпторов, которые «постоянно приближаются и отдаляются, отстраняются от произведения и вновь склоняются над ним, чтобы лучше его увидеть». (Mandoki, 2007, 22) Наблюдатель, добавляет исследовательница, затем сам начинает повторять эти движения. Так, побуждение к колебанию локализуется в обстоятельствах просмотра и в зрительской активности. Но как нестабильность позиции может формироваться самим фильмом?

Для рассмотрения этого вопроса показателен случай белорусского фильма «Никита Лаврецкий» (реж. Никита Лаврецкий, 2019), который в условиях производства и дистрибуции адресует к современным условиям просмотра кино: он произведен на энтузиастских началах, выложен в общий доступ на YouTube. Фильм «Никита Лаврецкий» состоит из множества «найденных пленок»: домашних съемок семейных праздников; видео, снятых одноклассниками в школьном дворе; детских киноработ авторства главного героя; скриншотов переписок; других фильмов. Многообразие использованных материалов уже указывает на неоднородность восприятия целого, однако и элементы сами по себе устроены так, что они способствуют колебаниям. Этот эффект производится как благодаря специфике использованных материалов, так и посредством режиссерской работы с ними.

Большую часть «Никиты Лаврецкого» составляют домашние съемки. Феномен *home movie* при теоретическом осмыслении часто вписывается в тематику производства большого исторического нарратива в качестве носителя особенного взгляда на окружающее: домашнее кино оказывается вместилищем маргинальных, невидимых взглядов, честной рефлексии, которые побуждают по-новому обращаться к проблематике памяти о том или ином периоде. С этой точки зрения домашнее кино рассматривается различными авторами: Томасом Эльзессером в контексте фильмов-эссе (Elsaesser, 2020), коллективом исследователей в сборнике *Amateur Filmmaking: The Home Movie*,

the Archive, the Web под редакцией Лауры Раскароли и многими другими. В «Никите Лаврецком» семейные видео также выстраиваются в нарратив, однако он локален: мы наблюдаем становление главного героя. Эта локальность одновременно обеспечивается запечатленными элементами повседневности и делает их присутствие более заметным.

В контексте изображения повседневности вопрос о нестабильности дистанции тем более важен в разговоре о домашних съемках. Они представляют собой особую форму фильмотворчества, в которой способ запечатления предкамерного мира часто сдвигается от чистой хроники к постановке – и наоборот. Снимающий обнаруживает свое присутствие, вмешивается в предкамерное пространство, всячески подчеркивая факт съемки: предлагает героям сделать что-то «для фильма» или провоцирует требование «не снимать». Моменты, в которых обнаруживается акт съемки, трансформируют разворачивание предкамерного: направляют взгляды героев, сковывают их или раскрепощают, заставляют прервать или продолжить действие, но всегда хотя бы на мгновение задуматься о том, какими они окажутся в фильме. Точки перехода от непосредственного течения повседневности к ее осознанному переживанию внутри кадра осуществляют смещение зрительской дистанции.

Основной фокус домашних видео или иного использованного в фильме фаунд-футаджа связан с поводом, по которому происходила съемка. Это запечатление либо определенного, значимого события, вплетенного в повседневную жизнь, либо случайная запись повседневных практик: процесс взросления детей, праздники и связанные с ними практики (прочтение ребенком стихотворений, пение караоке, видео с утренника, выпускного, видео), запечатлевшие школьную рутину. Вокруг повода произвольно выстраивается внутренность кадра, повседневная обстановка, «обыкновенные» пространства, определенный способ съемки и специфика изображения. Последние два фактора обусловлены доступной в то время техникой, что в совокупности с другими элементами повседневности обеспечивает почти беспрепятственное проникновение зрителя в поле фильмического благодаря узнаванию и возникающему чувству

ностальгии. Так происходит заметное сокращение дистанции. Фильм представляет собой семейный «фотоальбом» с личной историей, становящейся общей.

Искреннее изображение повседневного – семейный архив ради себя самого – сокращает дистанцию между зрителем и фильмом. Техническая и содержательная непринужденность домашних съемок интимизирует опыт просмотра, заставляет зрителя вспоминать и ностальгировать по собственному детству. Дистанция предельно сокращается, незаинтересованность вытесняется сентиментальным переживанием. В такие моменты умиление прерывается хоррор-элементами, возвращающими к отстраненности. Они тем не менее не трансформируют атмосферу домашнего и знакомого в пространство ужаса, они возникают и отступают волнообразно, давая домашнему восстановиться. При этом само их появление не создает чистого аффекта страха или тревоги; напротив, более явным оказывается комическое отстранение.

Хоррор воплощен в искажении звукового и визуального, дестабилизирующего восприятие фрагмента повседневности. Никита-ребенок надевает на палец младшему брату тугую прищепку. Этот мимолетный жест подвергается иронической рефлексии над природой детского интереса к насилию через превращение звука в гул, переходящий в оглушительный крик, мерцание изображения и тонирование его в красный. Плодом шалости оказывается агония. В другом случае ритмичные прыжки детей с помощью тех же искажений обретают демонический, ритуальный характер, отсылают к пугающему беспомощности. Жуткое создается посредством нелепого: потенция производства страха находится в повседневных, малозначительных событиях; их тревожное начало выведено на поверхность нарочито. Несуразность этих искажений увеличивает зрительскую дистанцию, отвлекая от ностальгии по личному, но и не погружая в захваченность тревогой благодаря собственной нескладности.

Однако чаще хоррор-элементы проникают в диегетическое пространство, которое никак не намекает на присутствие испуга или тревоги. Часто искажение звука и изображения происходит в моменты, когда камера задерживается на лице маленького

Никиты Лаврецкого, в случае как видео, так и фотографий: когда тот представляет талантливое детство на передаче местного телеканала или сидит на диване и играет в приставку. Тогда в выражении лица героя можно заметить растерянность, неловкость, которые без этой акцентуации растворились бы в течении событий. Повторяемость таких обнаружений, в которой, тем не менее, для зрителя сохраняется непредсказуемость, высвечивает присутствие постороннего взгляда, пересматривающего семейные хроники и рефлексирующего над ними. Взгляд Другого вновь расширяет дистанцию между зрителем и фильмом, указывая на «сделанность» фильма.

Это лишь одна инстанция взгляда – собирающая, организующая множество «найденных пленок». Она раскрывает себя периодически, но чаще уступает место другим взглядам. Их множественность естественным образом обусловлена разнообразием архивных съемок. Ребенок, видимый родителями, – на таком взаиморасположении субъектов строятся видео из семейного архива. Взглядом сверстников герой охватывается в школьных видео, представляет свой взгляд во фрагментах собственных детских фильмов. Находится и обезличенная инстанция видения – бесстрастная камера в эпизоде из телепередачи. Во всех перечисленных случаях взгляд – органичный, присутствующий непосредственно, за камерой. Естественность проявления этих взглядов заключается в том, что их обладатели присутствуют ненавязчиво, не больше и не меньше, чем от них ожидается в случае домашних и школьных или профессиональных съемок.

Разрыв естественной канвы происходит, когда взгляд не дается непосредственно, а привносится искусственно. Именно так «Никита Лаврецкий» работает с фрагментами фильмов в индустриальном смысле этого слова. Воспроизводство детских аффектов от столкновения с большим кино происходит посредством наложения фотопортрета Лаврецкого и сцен из различных фильмов. Лицо крупным планом проступает через фрагменты безымянного хоррора или «Человека-паука». С каждым новым появлением реконструированный взгляд проявляет себя все смелее. Так, романтико-эпическая сцена из «Человека-паука» проигрывается несколько раз, пока этому взгляду не будет достаточно. Позже, при воспроизведении

опенинга известного аниме присутствие иного видящего маркируется не через наложение изображения, а через введение звука – подпевающего голоса, который в терминах Мишеля Шиона можно было бы назвать «блуждающим» то есть расположенным «ни внутри, ни снаружи» диегезиса. (Chion, 1999, 4) Присутствие особенного Другого проявляется периодически, сменяясь привычными формами опосредования взгляда, из-за чего положение зрительского восприятия оказывается подвешенным и нестабильным.

Фактурность изображения тоже работает с понятием эстетических колебаний. С одной стороны, подключается опытность зрителя, временная дистанция сокращается узнаванием поверхности изображения из-за зерна и помех, присущих VHS кассетам, затем из-за замысленности видео, снятых на телефон в школе, узнается также интерфейс социальных сетей из скриншотов. Благодаря гаптической изображению добавляется дополнительное тактильное пространство фильма. Однако вместе с критичным сокращением дистанции: в домашних видео вследствие стремительного зума ручных камер и образования сверхкрупных планов, в школьных видео содержанием кадров является месиво из пикселей в моменты, когда снимающий мальчик бежит за мячом, не заботясь о том, что он снимает, – что вызывает дискомфорт и желание физически отодвинуться от экрана.

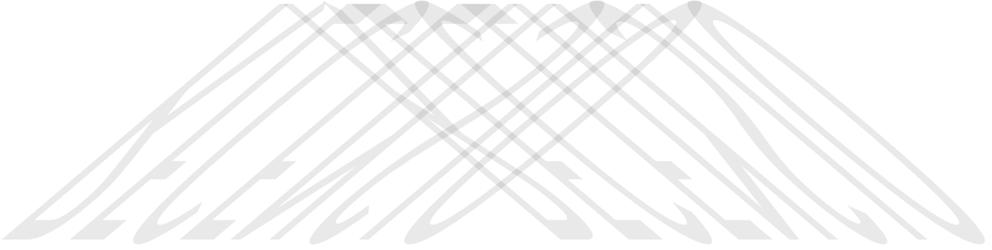
Получается, что в разговоре об эстетическом переживании ставится под сомнение наличие фиксированной точки, которую занимает субъект, находясь в статичном положении по отношению к предмету восприятия. Напротив, это процесс постоянной смены дистанций, процесс колебательного движения между позициями активной вовлеченности и незаинтересованности. Эта форма восприятия концептуализируется Катей Мандоки как «эстетические колебания». Современные условия кинопросмотра способствуют такому восприятию, предлагая зрителю большее пространство для агентности. Фильмы реагируют на это изменение, внедряя в собственное устройство элементы, побуждающие к смене позиции. Способы такой работы с дистанцией рассматриваются на примере фильма “Никита Лаврецкий”, в котором обнаруживаются колебания, которым постоянно

подвергается зритель. Его изменчивое, динамичное положение достигается, во-первых, вследствие установки условий для свободного, активного просмотра, во-вторых, посредством воспроизведения реальности, постоянно подверженной влиянию извне. Наконец, это происходит благодаря множеству элементов фильма, их положению в общей канве, чередованию взглядов, переживающих события повседневности и событие съемки непосредственно и рефлексирующих над прошлым.

REFERENCES

- Bazin, A. (1972). Ontology of Photography Image. In *What is the Cinema* (pp. 40-47). (V. Bozhovich, J. Epstein, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)
- Böhme, G. (2019). "Atmosphere" as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. Retrieved from <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/>. (In Russian)
- Berleant, A. (2013). What is Aesthetic Engagement. *Contemporary Aesthetics*, 11, 5.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Mandoki, K. (2007). *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*. Hampshire: Ashgate.

RECENSIO



**ПРОЕКТИВНАЯ ЭСТЕТИКА И МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЕ
ЗАПИСКИ. О КНИГЕ Б. В. ОРЛОВА «ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
МЕЛАНХОЛИИ», Санкт - Петербург, 2020**

АЛЕНА РОМАНОВСКАЯ, СОФЬЯ ШЕНГЕЛИЯ

Алена Романовская – бакалавр культурологии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: risokos@mail.ru

Софья Шенгелия – магистрант факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: s.shengeliia@gmail.com

В тексте представлена рецензия на книгу екатеринбургского философа, кандидата философских наук Б. В. Орлова. «Художественные меланхолии» являются исследованием граней эстетики и художественности, рассмотрением художественного мира и его онтологических концепций. В рамках работы автор рассуждает о природе философии искусства, парадигмальных тенденциях и методологемах художественности. В данном исследовании предпринимается попытка анализа и систематизации аспектов художественности, вписанных в контекст философии искусства. Авторский стиль изложения в сочетании с формой свободного рассуждения высокой степени проработанности темы, основанном на привлечении многочисленных примеров, позволяет читателю находить различные формы диалога с автором.

Ключевые слова: философия, искусство, эстетика, художественность, меланхолия.

PROJECTIVE AESTHETICS AND MELANCHOLIC NOTES. ABOUT B. V. ORLOV'S BOOK "ARTISTIC MELANCHOLY"

Alena Romanovskaya

Bachelor of Cultural Studies, St. Petersburg State University St. Petersburg, Russia.

E-mail: risokos@mail.ru

Sofia Shengelia

Master's student of the Faculty of Free Arts and Sciences, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia.

E-mail: s.shengeliia@gmail.com

The text presents a review of the book by Yekaterinburg philosopher Boris Orlov, "Artistic Melancholy" is an investigation of the facets of aesthetics and artistry, consideration of the artistic world and its ontological concepts. Within the framework of the work, the author discusses the nature of the philosophy of art, paradigmatic tendencies and methodologemes of artistry. This study attempts to analyze and systematize the aspects of artistry embedded in the context of the philosophy of art. The author's style of presentation in the form of a combination of free reasoning with a high degree of elaboration of the topic, based on the involvement of numerous examples, allows the reader to find various forms of dialog with the author.

Keywords: philosophy, art, aesthetics, artistry, melancholy

В книге «Художественные меланхолии» Борис Орлов ставит одной из основных задач рассмотрение и обобщение аспектов «проективной эстетики». Монография представляет собой весьма глубокое изучение категории художественности. Это обстоятельная работа, направленная на многогранное исследование специфики сферы искусства в контексте философии. Книга состоит из трех глав, первая из которых раскрывает художественность как философскую категорию. Автор, в первую очередь, обращает внимание читателя на такой феномен, как интерпретация, который оказывается одним из ключевых и сложнейших этапов когнитивного процесса. Особая ценность монографии видится авторам данной рецензии в многообразии философских концепций, на которые опираются авторские рассуждения. Кроме того, важно отметить, что цитаты, приводимые автором, простираются в продолжительных вре-

менных промежутках, он демонстрирует глубокую осведомленность о сложившейся теоретической базе интересующих его аспектов.

Философские рассуждения об аспектах художественности сплетаются с «экзистенциальным озарением» и «истечением истины», как это и случается в самом акте взаимодействия с искусством. Немаловажную роль в рассмотрении феномена художественности занимает и исследование парадигмальных сдвигов, вписанное в контексте книги в отдельно посвященный ему параграф. Б. Орлов склонен выдвигать тезисы о пост-постмодернистской социокультурной ситуации и рассматривать парадигмальные доминанты с ориентацией на указанный контекст. Наряду с пост-постмодерном автор обращается и к культурному движению «протеизма», систематической аналитике и природе существования артефактов. Это, в свою очередь, работает на создание полноценного исследовательского пространства. Меланхолия, вынесенная в название книги, в данном случае характеризуется как одна из «стигм» гениальности. Особо интересными в данной главе представляются высказывания ярких деятелей искусства относительно художественных объектов. Автор сосредотачивает внимание на изменении парадигм с тем, чтобы в полной мере сформировать классическое и постклассическое понимание искусства и художественности, которые с течением времени закономерно обрели новые черты.

В контексте данной работы детально исследуется феноменологическая герменевтика искусства, автор также выдвигает собственное сформированное понимание своеобразия художественности. Чутко и внимательно в данном контексте рассматривается фигура Художника, создателя произведения, ответственного за процесс творчества. Итог заключается в том, что суть расположена непосредственно в художественном произведении, истоком является не Художник, но акт его перехода в «ино-бытийствование». Объектно-субъектные отношения являются основополагающей составляющей эстетической оценки, а потому находят в данной монографии свое почетное место. Природа художественности подчеркнута особенно в том смысле, что позволяет каждому участнику процесса

становиться субъектом. Под таким преломлением автор исследует аспекты гипертекста как «стока художественности».

Монография рассматривает также и важные тезисы о самом акте возникновения художественности, в том числе, автор подробнее останавливается на исследовании таковой в новой парадигме, обращаясь к понятиям взаимосвязи, взаимоотношения и «со-существования». Акт взаимодействия произведения и реципиента является крайне сложным и многоуровневым процессом, а потому требует особого подхода к его рассмотрению.

Конечно, монография основана на фундаментальных философских тезисах, однако автору удается гармонично связать теоретическую базу и практическое применение, создав полноценный анализ природы художественности. Вторая часть книги посвящена ее онтологической концепции и представляет более развернутый анализ непосредственно способов существования в особой эстетической ситуации. Специфика художественной гармонии связывается автором с неклассикой, он также склонен спорить с характеристикой эстетического в качестве сущности, устанавливающей гармонию между человеком и Универсумом. Данный скепсис автора обоснован реализованной неклассикой переоценкой ценностей, которая в значительной степени повлияла на отношение к эстетическим ценностям и к самой возможности существования эстетики. Эстетической переоценке ценностей в работе уделено большое внимание, автор подчеркивает герменевтическую идентичность начала и конца неклассики, а также рассматривает идеи «анти-эстетики» и «анти-искусства». Здесь Б. Орлов обращается к тезисам Ж. Делеза, утверждающим, что для неклассики приоритетны как раз смыслы как творимые сущности.

Автор наполняет повествование выразительными примерами художественных произведений, наиболее уместными в данном контексте, при этом достаточно очевидными и узнаваемыми, а потому справедливо говорить о существенной степени ориентированности на аспект доступности для читателя. Автором используются достаточно конкретные примеры «анти-искусства», транслирующего новые эстетические

ценности, что позволяет проследить процесс парадигмальных перемен, описываемый в работе.

В контексте второй главы также раскрываются понятия стратегем, представляющих основные модусы человеческого бытия. Данные аспекты сопровождают жизнедеятельность и жизнетворчество, а потому заслуживают подобного детального анализа. Б. Орлов обращается к рассмотрению стратегем изоляционизма, доминирования, конфликтности, дополнительности и трансформации. Указанные стратегии бытия оказываются созвучны с личностными аспектами человека, соответственно, позволяют автору выстроить и утвердить концепцию экзистенциальной драмы и проективной свободы с опорой на стратегемы.

Категория свободы также предстает в монографии в качестве принципиально важного момента, поскольку является экзистенциальным феноменом, предельным и смыслообразующим основанием бытия. Экзистирование в данном контексте призвано определить и разрешить проблему смыслов бытия человека, располагаясь в основе экзистенциально-онтологического начала. Рассматривая непосредственно феномен искусства, автор обращается, прежде всего, к категориям прекрасного и возвышенного. Это связано с тем, что возвышенное в большей степени направлено на реализацию человеческого потенциала, чем и объясняется одно из главных, согласно автору, человеческих стремлений – самовозвышение. Такие личностные аспекты в контексте монографии вступают в тесное взаимодействие с художественным бытийствованием, отличающимся экзистенциальной подлинностью.

Наконец, автор переходит к рассмотрению непосредственно художественности искусства, к исследованию экзистенциально-онтологической версии художественности. Искусство, таким образом, тесно взаимосвязано с художественным смыслом человеческого бытия, что в полной мере раскрывает его сущность. Человеческая жизнь обладает уникальной способностью посредством инобытийствования художественным способом создавать и обретать смыслы, что является собой самостоятельный и исключительный акт творения бытия.

Разговору о художественном воздействии, закономерно произрастающему из предыдущих тезисов, автор уделает следующий параграф. Художественное воздействие рассматривается как канал, концентрирующий функции искусства по отношению к контексту, а также способный являться условием для их осуществления. В соответствии с указанными аспектами продолжается разговор о художественном мире. Наконец, третья часть книги посвящена философии художественности в проективной эстетике. Проективная эстетика рассматривается с опорой на теоретическую базу, разработанную на основе «принципа ризомы» Делеза и Гваттари, концептивистской методологии и проективного мышления. Автор рассматривает взаимодействие ризомы, концептивизма и проективизма в контексте новой системы.

«Художественные «Меланхолии» Бориса Орлова – интригующий пример работы с достаточно вызывающими трудности проблематиками в весьма облегченном, конкретизированном контексте. При всей внешней малообъемности текста, щедро снабженного множеством примеров-иллюстраций, данная работа насыщена многоплановостью поднимаемых в ней вопросов, тем и проблем, богата многочисленными идеями и замыслами самого автора. Глубина проводимого исследования может быть обоснована качеством разнообразных источников, на которых строится оригинальное исследование категории художественности в рамках философии искусства и эстетики. В некоторой степени оно представляет собой насыщенное ссылками на авторитетные источники произведение, собирающее их воедино и предлагающее достаточно хаосообразную, но всё-таки структурированную общую концепцию. Между тем, казалось бы, в виду своей направленности призванный быть сухим и полным научной проблематики философский текст, разбавлен многочисленными авторскими практически бытовыми примерами. И в этом и заключается специфическая особенность текста Б. В. Орлова. Сложное философское повествование перемежается зачастую крайне неожиданными авторскими дополнениями, что своей исключительной персонализированностью несколько смягчает погружение в состояние открытости серьезному философскому дискуссии.

Дабы проиллюстрировать данное заявление, можно привести в пример главу «Эстетизм и Артезис как некоторые воплощённые проекты бытия», в которой автор монографии обращается к проблеме экзистенциального проектирования, поднимает вопрос «здесь-и-сейчас реального философствования «на эстетические темы». Разговор о теме «финального проекта», «изначальном проекте» Сартра, выходе за маргинальные пределы в сторону создания символической реальности, транскультуре и бессознательном приводят Б. Орлова к необходимости репрезентации проекта «эстетического дизайна» примером собственного балкона: «Это «случай балкона» – как *casus* повседневности». Казалось бы, автор приводит пять случаев существования балкона, что должно раскрывать различные способы его использования, эстетизации, предложить оригинальный путь к освящению проблемы, однако Б. Орлов сталкивается с проблемой чрезмерной семантической собственной иллюстрации. На стыке рассуждения о эстетической нейтральности, «симулякре балкона» и авторской персонализированной детальности собственного опыта взаимодействия с балконом происходит специфическая девалоризация данной классификации, позволяя более эмоционально воздействовать на читателя и предлагая ему новый опыт работы с философскими категориями.

Примечательным, но не менее неординарным является расположившийся в самом конце монографии глоссарий по философии художественности, основанный на выполнении студентами Б. Орлова задания, направленного на самостоятельное составление статей в рамках знакомства с современным искусством и его философскими интерпретациями. Подобный опыт не только позволяет студентам «создать своё видение художественности как «впервые бытия», но и ориентирует на поиски новых путей взаимодействия философии и искусства, а уместностью выбранных примеров, их примечательностью и разнообразностью подчёркивает актуальность подобного рода исследования. Подобная репрезентация студенческой работы крайне положительно подводит итог для всей монографии, являя собой как бы практический итог исследования Б. Орлова.

Данная монография представляет собой довольно занимательный, местами неординарный, но структурированный набор мыслей и рассуждений на «вечные вопросы» эстетики и философии искусства. При всей своей сложной форме, она предлагает осмысленный, глубокий взгляд на разнообразные проблемы, разрабатывая различные, оригинально-практичные примеры для их решения. В меру увесистый, в меру разбавленный повседневностью слог вынуждает читателя балансировать на грани между философской требовательностью и будничной простотой, так и норовящей вырвать его из состояния глубокой погружённости в вопрос, вместе с тем предлагая короткую «передышку» перед новым научным «забегом», что способствует облегчению текста. В своей совокупности работа позволяет не просто погрузиться в разрабатываемую проблематику, но и сформировать собственное мнение о поставленных вопросах. Нетривиальный подход к ведению текста, после прохождения читателем стадии первичного удивления, ориентирует на самостоятельные поиски новых способов взаимодействия с художественностью.

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 (11) 2023

Главный редактор
Светлана Никонова

Выпускающие редакторы номера:
Артём Радеев

Дизайн, верстка
Марина Васильева

Корректурa
Екатерина Стругова

Редактор сайта
Марина Васильева

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

E-mail
terraaestheticae@yandex.ru

Издатель: ООО Эстезис

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