МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА
Философский факультет
Кафедра эстетики

MOSCOW STATE UNIVERSITY
NAMED AFTER M.V.LOMONOSOV
Faculty of Philosophy
Department of Aesthetics

VI

Овсянниковская международная эстетическая конференция

Ovsiannikov International Aesthetic Conference

13 – 15 / 11 / 2014

ФИЛОСОФИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

PHILOSOPHY OF CONTEMPORARY ART

СБОРНИК НАУЧНЫХ ДОКЛАДОВ
PROCEEDINGS

Москва, 2014

УДК 93:32.001
ББК 63.3:66.0
Ф56

Редакционная коллегия сборника
С.А. Дзикевич, Е.А. Кондратьев, А.С. Мигунов, А.Г. Рукавишников

Ф56 **Философия современного искусства:** Материалы **VI** Овсянниковской международной эстетической конференции. Москва, 13–15.11.2014 / Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова. — М.: Центр стратегической конъюнктуры, 2014. — 404 с.

ISBN 978–5–906233–83–7

Единственная публикация материалов VI Овсянниковской международной эстетической конференции (ОМЭК VI) — регулярной специализированной конференции, организуемой кафедрой эстетики философского факультета МГУ в память своего основателя профессора Михаила Федотовича Овсянникова (1915–1987). В фокусе внимания конференции 2014 года оказались философские проблемы современного искусства.

This is the only publication of the VI Ovsiannikov International Aesthetic Conference (OIAC VI) proceedings. OIAC is held once in two years by the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Moscow State Unibersity in memory of its founder Professor M.F.Ovsiannikov (1915–1987). In 2014 the *Conference* focused on philosophical problems of contemporary art.

© Организационный комитет ОМЭК VI,
OIAC VI Organizing Committee, 2014
© Воробьев А.В., оформление, 2014

ISBN 978–5–906233–83–7

Научное издание

Подписано в печать 26.05.2014. Формат 60x88/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл.-печ. л. 25,25. Уч.-изд. л. 28,26. Тираж 500 экз. Заказ № 68.

Оригинал-макет и обложка подготовлены *А.В. Воробьевым,* Корректор *Е.В. Феоктистова*

Центр стратегической конъюнктуры. **centerconjuncture@gmail.com**
141202, МО, г. Пушкино, ул. Набережная, д. 35, корп. 6. **+7(906) 075–00–22**

Типография ООО «Телер». 125299, г. Москва, ул. Космонавта Волкова, д. 12.
Лицензия на типографскую деятельность ПД № 0059

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

О некоторых особенностях эстетической деятельности: современное искусство как форма имитации?/
On Some Specific Qualities of Aesthetic Activity: Contemporary Art as a Form of Imitation
ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО К УЧАСТНИКАМ ОМЭК VI / GREETINGS TO OIAC VI PARTICIPANTS
Владимир Миронов / Vladimir Mironov
(Декан философского факультета МГУ / Moscow State University, Faculty of Philosophy Dean) **… 11**

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ / INTRODUCTION
Александр Мигунов / Alexander Migunov
(Заведующий кафедрой эстетики философского факультета МГУ / Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics' Head) **… 22**

НАУЧНЫЕ ДОКЛАДЫ / PROCEEDINGS

Christoph Wulf (Germany) / Кристоф Вульф (Германия)
Images and Aesthetics of the Social Life / Образы и эстетика социальной жизни … 27

Victor Skersis(USA – Russia) / Виктор Скерсис (США –Россия)
Analytical Conceptualism / Аналитический концептуализм … 42

Sergey Dzikevich / Сергей Дзикевич
***Mimesis*: A Script of Conceptual Remake / *Мимесис*: сценарий концептуального ремейка … 55**

Александр Мигунов / Alexander Migunov
Дигитал-арт и био-арт в поисках новой формулы человека / Digital Art and Bio-art in Search for a New Philosophical Formula of the Human … 62

Александр Волошинов / Alexander Voloshinov
Мимесис, «вечные паттерны» и современное искусство / Mimesis, "Eternal Patterns" and Modern Art …73

Evgeniy Kondratiev / Евгений Кондратьев
Solipsism and the Aesthetics of Cyber-Archtecture / Солипсизм и эстетика кибер-архитектуры … 81

Ирина Лисовец / Irina Lisovets
Эстетика и актуальное искусство в начале XXI века / Aesthetics and Contemporary Art at the Beginning of XXI Century … 86

Олег Кривцун / Oleg Krivsun

Новые языки искусства: эстетические вариации экзистенциального / New Languages of Art:Aesthetic Variations of the Existential … 94

Rūta Marija Vabalaitė (Lithuania) / Рута Мария Вабалайте (Литва)
Philosophical Ideas as a Constitutive Element of Some Contemporary Sculptures / Философские идеи как конститутивный элемент некоторых современных скульптур … 113

Temenuga Trifonova (Canada) / Теменуга Трифонова (Канада)
From Neuroaesthetics to Neurocinematics: Reading the Brain/Film through the Film/Brain / От нейроэстетики к нейросинематике: Читая мозг/фильм через фильм/мозг … 122

Елена Дзикевич / Elena Dzikevich
Проявления интертекстуальности в современной театральной практике / Intertextual Phenomenon of Contemporary Theatre Practice … 149

Валентина Сороковикова / Valentina Sorokovikova
Философско-эстетические теории XX века и авангардный театр / Philosophical and Aesthetic Theory of the XX Century and Avant-garde Theatre … 160

Елена Щербакова / Elena Scherbakova
Музыка XX века в диалоге с классикой / XX Century Music in Communication with Classics … 180

Вадим Прозерский / Vadim Prozerskiy
Расширение методологического аппарата эстетики: панорама видового своеобразия искусств с позиции телесных практик /
Expanding of aesthetical methodological apparatus The Picture of the Field of art Forms from the Point of View of Corporal Practices … 188

Ольга Данилкина / Olga Danilkina
Институционализация современного искусства как информационный процесс: анализ первичных источников новейшей истории современного искусства в России (период: 2005-2010) /
Russian Contemporary Art Institutionalization: An Analyses of Informational Prime Sources on Russia's Contemporary Art (case: 2005 - 2010) … 196

Николай Хренов / Nikolay Khrenov
Философия искусства и эстетика эпохи постмодерна в ракурсе культурологической рефлексии /
Philosophy of Art and Aesthetics of Postmodernity in the View of Culturological Reflection … 211

Эвелина Дейнека / Evelina Deyneka
«Науки об искусстве» на рубеже XXI века: эпистемологическая головоломка / "Sciences of art" at the turn of the XXI century: an epistemological puzzle … 231

Маргарита Силантьева / Margarita Silantieva
«Художественная валентность»: возвращение основной характеристики арт-объекта / «Artistic Valence»: the Return of an Art Object's Basic Characters … 241

Галина Пономарёва / Galina Ponomareva
«Новая игра» современного искусства: вызовы воображения / Contemporary Art's New Game: Challenges of Imagination … 249

Вадим Глаголев / Vadim Glagolev
Векторы и смыслы экспериментов в религиозном искусстве постмодерна / Vectors and Meanings of Experiments in Religious Postmodern Art … 264

Галина Леонова / Galina Leonova
Специфика художественной коммуникации в контексте современного искусства / Peculiarity of Communication in the Contemporary Art's Context … 273

Елена Богатырёва / Elena Bogatyreva
Итоги дискуссий о постмодернизме и эстетическая теория / The Results of Discussions on Posmodernism and the Aesthetic Theory … 281

Борис Орлов / Boris Orlov **Проективная философия художественности / Projective Philosophy of "The Artistic" … 289**

Борис Голдовский / Boris Goldovsky
Время автоматов / The Age of Automata … 296

Татьяна Кузнецова / Tatiana Kuznetsova
Мода как вид искусства / Fashion as an Art Form … 306

Ирина Хангельдиев / Irina Khangeldieva
Расширение эстетического в современном культурном пространстве / The Expansion of the Aesthetic in Contemporary Culture Space ... 316

ЕленаУстюгова / Elena Ustyugova
Образы историзма в постклассическом искусстве Images of Historicism in Post-Classical Art … 326

Валерий Диденко / Valeriy Didenko
Многообразие имагинативных художественных миров как источник творческой избыточности в искусстве. (Опыт прочтения «Имгитативного абсолюта» Я.Э. Голосовкера) / Variety of Imaginary Artistic Worlds as a Source of Creative Redundancy in Art. (Experience of Reading «The Imaginary Absolute» by J.E.Golosovker) … 335

Арнольд Оганов / Arnold Oganov
Искусство как информационная система / Art as an Informational System … 354

Леонид Меньшиков / Leonid Menshikov
О ранних манифестах флюксуса / On Early Fluxus Manifestos ... 363

Мария Козьякова / Maria Kozyakova
Искусство как утилитарность – античный дискурс /
Art as Utility – Antique Discourse … 374

Наталья Говар / Natalia Govar
Музыкальная миниатюра в коммуникативном прстранстве эстетики постмодерна / Musical Miniature in the Communicative Space of Postmodern Aesthetics … 389

Валерия Коленова / Valeriya Kolenova
Философско-эстетические основания театральной концепции А.А. Васильева / Philosophical and Aesthetic Foundations of A.A.Vasilyev's Theater Conception … 398

Дмитрий Круглых / Dmitriy Kruglykh
Искусство как феномен языкового построения в бинарной системе символ – симулякр / Art as Phenomenon of Linguistic Construction in the Binary System "Symbol – Simulacrum" … 405

Светлана Суздальцева / Svetlana Suzdaltseva **Creative World как актуальная институция современного искусства /**
Creative World as a Relevant Institution of Contemporary Art … 411

Александр Саленков / *Alexander Salenkov*
Искусство и иносказание / Art and Circumlocution … 420

Сергей Ступин / Sergey Stupin
Проблема трансляции экзистенциальных смыслов в новейшем искусстве / Newest Art: Problems of Existential Senses Translation … 441

Александр Мигунов,Семен Ерохин /
Alexander Migunov, Semen Erokhin
Эстетика биологического искусства / Aesthetics of Biological Art … 448

Галина Ермоленко, Сергей Кожевников /
Galina Yermolenko, Sergey Kozhevnikov
Экологическая метафора в арт-процессе XX века
Ecological Metaphor in the Art-process of the 20th Century … 470

Артем Радеев /Artem Radeev
О концепте множественности в его отношении к современной философии искусства / Of the Concept of Multiplicity and Its Relation to Contemporary Philosophy of Art … 479

Игорь Малышев / Igor Malyshev
Эстетика и «популистика» / Aesthetics and "populistika" … 489

Дмитрий Силичев / Dmitry Silichev **Эстетика Т.Адорно: между философией и социологией / T.Adorno's Aesthetics: between Philosophy and Sociology … 495**

Марина Рюмина / Marina Ryumina
«Умирание искусства»: миф или реальность?
"Dying Art": Myth or Reality? … 509

Елена Мещерина / Helena Mescherina
Музыка и визуальный образ в прозаическом тексте (к парадоксам экфрасиса) / Music and Visual Image in Prose (towards Paradoxes of Ekfrasis) … 520

Тигран Симян (Армения) / Tigran Simjan (Armenia)
Берлинские дадаисты: поведение (habitus) и антивоенный дискурс /
Dada movement in Berlin: Behaviour (Habitus) and Anti-war Discourse … 528

Евгений Маковецкий / Eugeny Makovetsky
Экзистенциальный смысл подражания /
The Existential Sense of Mimesis … 544

Борис Клюшников / Boris Kliushnikov **Странный артефакт и ископаемое: теория объекта в искусстве и философии XXI века /**
Weird Artefact and Archi-fossil: the Theory of the Object in Art and Philosophy of the XXI century … 552

CONCLUSION / ЗАКЛЮЧЕНИЕ Contemporary Philosophy & Contemporary Art: Intellectual Experience of Total Cognition / Современное искусство & современное искусство: интеллектуальный опыт нерасчлененного познания … 563
Sergey Dzikevich / Сергей Дзикевич (Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Lecturer, on behalf of the OIAC VI Organizing Committee / МГУ, философский факультет, кафедра эстетики, от имени Оргкомитета ОМЭК VI)

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО К УЧАСТНИКАМ VI ОВСЯННИКОВСКОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Владимир Миронов

Декан философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
dean@philos.msu.ru

О некоторых особенностях эстетической деятельности: современное искусство как форма имитации?

Взаимоотношение человека с бытием основано на целом спектре возможностей постижения бытия и событий, происходящих в этом бытии. Человек пропускает через себя, через свою собственную субъективность все то, что его окружает. Он **переживает** окружающий мир и свое внутреннее состояние по отношению к этому миру и другим людям. Это становится предпосылкой возникновения целого пласта вторичного бытия, «которое отныне начинает противоречиво жить рядом с реальной, не замечаемой сознанием действительностью. Так из невольного, биологически свойственного человеку познания мира возникает связанная система мироощущения, остающаяся жить в виде известных форм культуры»[1].

Таким образом, **чувственное переживание мира было первичным по отношению ко всем другим формам его восприятия и остается всегда важным для человека**, отражая, в том числе, его собственные внутренние психологические особенности. Собственно говоря, именно из этого и рождается эстетическое переживание окружающего мира, особенность которого заключается в том, что оно принимает форму наслаждения, которое становится особой ценностью для индивида. **Наслаждение и чувственность пронизывают все формы зарождающейся культуры античности**, что весьма затрудняет современному исследователю отчленение собственно эстетического во всех этих формах культуры.

В частности, первые формы философии полны образными восприятиями мира и представляют собой по форме скорее поэзию, чем научный трактат. Возникновение философии в Древней Греции — это, как отмечает О.М. Фрейденберг, период конструирования культуры из смеси развитых форм чувственного восприятия и зарождающегося понятийно-рационального мышления. Вся досократовская философия — это, прежде

[1] *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 21–22.

всего, форма поэтического творчества. И иного быть не могло. Философия только становится. Поэтому она пробует разные формы собственного выражения. Философские произведения античности, в том числе и сегодня, можно рассматривать как возникающую форму науки, с ее установкой на познание, но точно так же и как поэзию, позволяющую нам ею наслаждаться, независимо от степени объективности содержащихся в ней знаний.

Наука, становление которой начинается в этот период, также основана на чувственном восприятии мира, и сам процесс познания трактуется, например, Аристотелем как чувственное ощущение, которое присуще всем живым существам. Чувственные ощущения составляют основу практического использования созерцательных данных в результате их накопления. Однако именно это практическое использование было для древних греков менее важным. К науке тогда относились и те чувственные ощущения, которые не были связаны с непосредственной пользой. Вряд ли бы греки приняли современные модные лозунги о научных инновациях, которые, напротив, во многом основаны на абсолютизации прагматической стороны науки. Наука изначально — это «незаинтересованное наслаждение»[1]. Как поэт улавливает в мире гармонию ритма, художник — гармонию цвета, так философ или ученый того периода улавливает в мире гармонию и красоту самой логики устройства этого бытия, конструируя ее из собственных чувственных ощущений, субъективным образом проникая в эту гармонию.

Именно «**незаинтересованное наслаждение» как таковое, как самодостаточное без всякой прагматики является характеристикой эстетического наслаждения**. Эстетическое наслаждение — это особого рода чувствительность к красоте, к прекрасному, изначально заложенная в каждом человеке, и эта чувствительность распространяется на все, в том числе и на процесс познания. Отсюда становится понятным название грандиозного замысла истории античной эстетики А.Ф. Лосева, которая представляет собой не просто совокупность эстетических воззрений античности как воззрений на искусство, а историко-теоретический анализ философии и культуры в целом.

Предмет эстетики в самом широком смысле слова — это понимание прекрасного как одного из важнейших метафизических уровней взаимоотношения между Человеком и Миром. Человек не только объясняет бытие и свое место в структуре бытия, чем занимается онтология. Он не только познает мир, чем занимается гносеология. Он еще этот мир переживает, вырабатывая принципы своего поведения в социуме, чем занимается этика. И он этим миром восхищается, в том числе и на уровне чувственного наслаждения, чем занимается эстетика, улавливая в самых различных чувственных взаимодействия человека с миром красоту, прекрасное.

---

[1] См.: *Гурина М.* Философия., М. 1998. С. 44.

Поскольку мир един, то каждый из этих уровней пронизывает друг друга, необходимо преломляясь на уровне восприятия через субъективность человека. Например, закон, как говорит Платон, это одно из проявлений красоты, поэтому познание законов есть действо эстетическое. Таким образом, в эстетическом наслаждении объединяются и такие внешне кажущиеся нам сегодня противоположности, как искусство и наука. Поэтому для человека античной культуры нет ничего особенного в выражении типа «теория прекрасна», так как это вполне естественно. **Если теория через познанные законы отражает упорядоченность и закономерность бытия, мира, то она отвечает критериям эстетики**, а значит, наукой, познанием как деятельностью и результатами познания также можно наслаждаться.

Отсюда вытекает несколько иное, по отношению к современному, понятие искусства, а точнее, искусства как части общего предмета эстетики. Искусство в этом плане — это прикладная часть эстетики. Это не просто некая совокупность знаний об искусстве, его видах, а искусство как деятельность, как Techne, то есть скорее — ремесло, умение. Речь идет об умении так использовать наши знания, так владеть ими, что этим также можно наслаждаться и восхищаться. Это умение, доведенное до высшей степени совершенства. Здесь процесс и результат одинаково важны. Именно в этом смысле мы говорим и сегодня об искусстве, например, хирурга. То есть искусство — это некоторый навык, доведенный до автоматизма и совершенства, выполняющийся часто даже без осмысления[1]. Это — творческая деятельность, основанная на совершенстве.

В науке искусство — это высшая степень чувственного познания, соединенная с практическим приложением добытого знания. Отсюда и диалектика как искусство ведения дискуссии, и геометрия, как искусство измерения земли, и эристика как искусство спора[2]. Поэтому «подлинное искусство для Платона — это сама жизнь, но жизнь методически устроенная и научно организованная»[3]. Познание, таким образом, это — одна из высших форм творческой эстетической деятельности.

Но у науки как совокупности познавательных форм и достигнутых результатов есть одно существенное отличие. И это также было отмечено в античности. Искусство порождает, это — акт делания, то есть производство того, чего еще нет, то есть его сотворение. Сотворенное может быть и случайным. А научная истина не может быть случайной. Это — **знание о существовании чего-либо с необходимостью**.

Вполне вероятно, что античное понимание науки — это не пережиток, а. может быть, своеобразное, безусловно исторически вынужденное, «забегание» вперед, на несколько тысячелетий, когда понимание гармо-

---

[1] См.: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. С. 16–17.
[2] См. *Гурина М.* Философия. М., 1998. С. 45.
[3] См.: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. С. 21.

нии вновь начинает обращаться к эстетической категории прекрасного, отражая необходимость более полного понимания единства бытия.

Таким образом, в античности было заложено очень глубокое понимание эстетики, в центре которого лежало представление о том, что эстетической ценностью обладают не только предметы художественного искусства, но результаты любой человеческой деятельности, которая доведена до определенного совершенства.

Гегель прекрасно это показывает, объясняя особенности античной демократии той степенью развития индивидуальности, которую она достигла в Древней Греции. Граждане (индивидуальности) здесь «предоставлены самим себе, не соединены с самого начала в патриархальный естественный союз, а лишь объединены в иной сфере — общностью закона и духовных нравов»[1]. Развитие индивидуальности лежит в основе греческого характера индивида, и индивидуальность становится характеристикой греческого духа. Индивидуальность в этом смысле является **прекрасной индивидуальностью**, самовыражением греческого характера, его самосознанием. Реализуется такая индивидуальность в трех формах: «как *субъективное* художественное произведение, т.е. **формирование самого человека**; как *объективное* художественное произведение, т.е. как **формирование мира богов**, наконец, как ***политическое* художественное произведение,** как строй государства и живущих в нем индивидуумов»[2].

Иначе говоря, категория прекрасного (категория эстетическая) пронизывает все уровни жизни и общественного устройства в понимании греков, что во многом гораздо шире современных трактовок. Искусство, в данном случае, это реализация «прекрасной индивидуальности» в форме возможностей создания человеком того, чего нет в природе, будь то украшения, собственное тело или государственное устройство. Таким образом, закладывается культивирование и высочайшая оценка способностей человека наслаждаться результатами сотворенного произведения, то есть субъективным художественным произведением, чем оно не было, вплоть до самолюбования совершенством собственного тела или способностей. Сотворенная, надприродная форма оценивается значительно выше, чем природная, ибо она продукт свободного творчества. Именно наслаждение приводит к столкновению индивидуальностей, поэтому вся жизнь древних греков протекала в соперничестве, как на индивидуальном уровне, так и в экономической, политической, культурной сферах.

Именно в этом смысле Гегель говорил о демократии как произведении искусства в политике, ибо, по его мнению, **греческая форма демократии есть предмет эстетического наслаждения, выступая формой** синтеза субъективного и объективного художественного произведения. В Греции была реализована действительно уникальная форма политического правле-

---

[1] *Гегель Г.В.Ф.* Философия истории. СПб., 1993. С. 255.

[2] *Гегель Г.В.Ф.* Философия истории. СПб., 1993. С. 267–268.

ния, и лишь она могла объединить в единое образование субъективное и объективное в развитии человека и самосознания общества. Именно демократия создала предпосылки для свободы индивидуума, которая не зависела в такой степени от государства, как в восточных деспотиях. Не государство определяло индивидуальность греков, но, напротив, индивидуальность греков определяла общие свойства греческого государства[1].

Современная жизнь характеризуется серьезными трансформациями, которые пронизывают всю культуру[2], и, возможно, в наибольшей степени эстетику и само понятие эстетической деятельности. А это в свою очередь размывает критерии наших эстетических оценок произведений, в том числе и современного искусства. Фактически **происходит сужение самого понятия эстетического,** из которого исчезает «прекрасное» как метафизическая категория, отражающая определенный онтологический уровень взаимоотношения Человека и Бытия, Человека и Мира. Понятно, что единства в этом понимании в философии не было никогда, но данная категория всегда отражала сущность стремления к прекрасному как к некой эстетической цели. Изначально понятие прекрасного, конечно уже после античности, было ограничено во многом сферой искусства. И это автоматически предоставляло право именно тем, кто искусством занимается, выступать от имени прекрасного как такового.

Представляется, что абсолютизация таких представлений деформирует само понятие прекрасного и предмета эстетики. С одной стороны, категория прекрасного значительно шире сферы искусства, а с другой — отнюдь не любая деятельность в сфере искусства нацелена на достижение прекрасного и не все результаты и акты такой деятельности представляются прекрасными. В результате искусство все далее уходит от его трактовки как эстетического наслаждения прекрасным, а главное — от стремления творить прекрасное и превращается просто в особый тип деятельности по производству объектов, которые чаще всего самим автором относятся к произведению искусства. Понятно, что в этой ситуации смысл произведения искусства подавляется самим актом действия, имитирующего действие по созданию произведений искусства. Это проявляется, в частности, в современном искусстве огромным количеством актов такого рода в виде разнообразных перформансов, инсталляций и пр.

На уровне восприятия, в этом случае также происходит своеобразная деформация чувственного восприятия как умения наслаждаться прекрасным, которому можно и нужно обучать, хотя бы на примерах. Непо-

---

[1] *Гегель Г.В.Ф.* Философия истории. СПб., 1993. С. 277.

[2] См. детальное исследование проблемы трансформации в современной культуре: *Миронов В.В.* Философия и метаморфозы культуры. М., 2005; *Миронов В.В.* Коммуникационное пространство как фактор трансформации современной культуры и философии // Вопросы философии. 2006. № 2. *Миронов В.В.* Процессы трансформации культуры в глобализирующемся мире: коммуникационный вектор // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2010. № 3.

средственность чувственного восприятия вытесняется объяснительными схемами, часто весьма примитивными. Все это лишь имитация эстетической деятельности, которая часто предписывает восхищаться не столько эстетически прекрасным, сколько новым и неожиданным, в том числе часто связанным с оскорблением чувства эстетического, которое, возможно, присуще всем людям, по крайней мере — я надеюсь на это.

На самом деле в эстетике и в искусстве как эстетическом действе всегда присутствует компонента описанной метаморфозы временного «переодевания» сущности и качества объекта. И это основано действительно на механизме имитации и перевоплощения. Именно поэтому здесь так важна отстраненность «исполнителя» имитации от трактовки ее сущности. Это было зафиксировано в античной культуре. Метаморфозы, будучи механизмом культурного перевоплощения, сопровождают развитие культуры, очень часто выходя за рамки искусства как такового. Человек осознавал, что сам он, конечно, не мог превратиться в другого человека или иное существо, но зато это могли осуществить боги античности, способные превращать себя в кого угодно и действовать за кого угодно. А человек мог эти превращения описать, конструируя в рамках собственного творчества различного рода метаморфозы в виде палитры превращенных образов, воспринимая которые читатель мог переживать данную ситуацию, проигрывать ее на схожих ситуациях своей реальной жизни. Иначе говоря, человек мог имитировать (проигрывать) образ, например, другого человека или даже животного.

Вспомним пример такого рода метаморфозы, которая блестяще описана в «Золотом осле» Апулея. Несчастный герой, желая превратиться в птицу, как его возлюбленная, превращается в осла, но в осла, который сохраняет человеческий рассудок, понимает человеческую речь и т.д. Для чего нужна такая метаморфоза? Прежде всего, для сокрытия самого себя, своей сущности от понимания другим, а осел выступает телесной формой модифицированной сущности. Такое сокрытие позволяло реализовать извечное желание человека услышать то, что о тебе думают окружающие люди на самом деле. Думаю, что не случайно Луций, главный герой романа, после возвращения в человеческий образ вернулся к деятельности адвоката: ведь она в каком-то смысле всегда связана с метаморфозой, то есть умением «влезть в шкуру» другого человека (неважно, симпатизируешь ты ему или нет) для того, чтобы защитить его.

Эти особенности культуры было очень точно подмечены Шекспиром:

«Весь мир — театр.
В нем женщины, мужчины — все актеры»

— произносит один из героев его пьесы. Эта мысль приписывается и другому автору — римскому писателю Гаю Петронию[1]. Однако это вы-

[1] Фраза «Mundus universus exercet histrioniam» была начертана на фронтоне того самого

ражение Шекспира имеет продолжение, четко отражающее грань, когда актеры (а это актеры жизни) могут переиграть, и тогда пьеса (жизнь) заканчивается:

«Второе детство, полузабытье:
Без глаз, без чувств, без вкуса, без всего».

Искусство — это игра чувств и игра чувствами других. И как раз в современном мире в пространстве глобальной коммуникации метаморфоза может далеко выйти за рамки только сцены театра, превращая все пространство коммуникации в своеобразную глобальную театральную сцену. Такой современный коммуникационный «театр» значительно усилен новейшими медийными технологиями и становится весьма мощным и эффективным средством манипуляции человеческим сознанием, часто вынуждая индивида участвовать в глобальных коммуникационных «пьесах». И соответственно, различного рода акты и проявления современного искусства, значительно усиленные медийными возможностями, могут оказать весьма существенное влияние на человека.

Таким образом, культура всегда включает в себя образы и настроения, располагающиеся в сфере духа в структуре социума. Через них мы лучше понимаем сущность культуры, поскольку они интегрируют в себе как объективное положение дел, так и ценностно-эмоциональные компоненты восприятия. Более того, образ, воспринятый на уровне обыденного сознания, может проникать на все уровни общественного сознания, оказывая уже обратное (вторичное) влияние на сам объект, из которого этот образ возник. Как особое личностно-экзистенциальное образование, он может стать характерным для какого-то периода культуры, сфокусировав в себе экзистенциальные переживания уже не одного человека, а общества в целом.

В настоящее время происходит процесс трансформации всей системы культуры, сопровождающийся целым рядом метаморфоз в виде создания образов реальных процессов, которые с позиции воспринимающего выступают как реальные. Реализуется такая метаморфоза и в искусстве — метаморфоза эстетической деятельности, результатом которой становится господство имитаций и симулякров. В ряде случаев эти образы не просто временно (как в классической античной метаморфозе) модифицируют форму объекта, лишь «переодевая» его сущность, а закрепляются в ней как самостоятельные явления.

Более того, глобальное коммуникационное пространство предоставляет невиданную ранее сцену для представителей искусства, что должно, по крайней мере, заставить их задуматься о возможных последствиях. В этих условиях возникает **феномен «поп-культуры»,** как доминирование низовой культуры, ставшей массовой по характеру своего производства и потребления, продукты которой широко распространяются, благодаря со-

---

театра «Глобус», для которого писал свои пьесы Шекспир.

временным средствам коммуникации. Поп-культура противостоит не только высокой (элитарной) культуре, как низовая народная культура, но культуре в целом, представляя собой контркультурное явление.

В центре такого рода «творчества» лежит уже **не мимесис как некое отображение действительности с помощью образов, а деформированная имитация чаще всего уже готовых образцов.** В результате творчество подменяется симуляцией такового и направлено на создание псевдообразов, симулякров. Очень часто, к сожалению, **то, что мы сегодня обозначаем современным искусством, и представляет собой не более чем имитацию искусства, ибо высокий эстетический смысл мимесиса в них отсутствует**. Поп-культура не имеет своих национальных корней, даже если сопряжена с языком своей культуры. Главным отличием поп-культуры является изменение характера производства и потребления ее образцов, для которых важнейшим фактором становится массовость и оперативность распространения. Это, в свою очередь, порождает бесконечное приумножение сферы удовольствий и развлечений. Влияние поп-культуры на общество именно благодаря новейшим средствам коммуникации и возможностям аудиовизуальных средств безгранично и проникает на все уровни общественного сознания. Современный мир превращается в большое поп-шоу, функционируя по законам данного жанра. В каком-то смысле происходит погружение общества в современный средневековый карнавал, который вошел в нашу жизнь, в условиях иной информационной среды и длится практически постоянно.

Поэтому ответственность художника в этих условиях высока, как никогда, и наши философские эстетические размышления, как представляется, весьма важны для развития понимания современного искусства и оценки его воздействия на сознание человека.

Философ здесь также находится в двойственном положении. С одной стороны, как мыслитель он «воспроизводит доминирующие смыслы культуры»[1], задавая систему критериев и закрепляя традиции. И это является фактором стабильности культуры. С другой — стремится «выйти за рамки своей культурной традиции и сконструировать такие смыслы категорий, которые адресованы не настоящему, а будущему»[2]. Поэтому философское осмысление современного искусства, нахождение ему места в системе культуры, безусловно, является важнейшей задачей философии в целом и той его части, которая обозначается как эстетика.

---

[1] Важно, чтобы работа не прекращалась… Интервью с академиком В.С. Степиным ведет И.Т. Касавин // Человек, наука, цивилизация. М., 2004. С. 63.

[2] Важно, чтобы работа не прекращалась… Интервью с академиком В.С. Степиным ведет И.Т. Касавин // Человек, наука, цивилизация. М., 2004. С. 63.

Александр Мигунов

Заведующий кафедрой эстетики философского факультета
МГУ имени М.В. Ломоносова, etic@philos.msu.ru

Вступительная статья

Чтобы понять масштабы проблем, возникших перед сегодняшней эстетикой, необходим экскурс в недалекое прошлое. Пятьдесят лет тому назад в американской философии искусства обсуждались в числе важнейших проблемы эссенциализма и антиэссенциализма (нужны ли строгие дефиниции в искусстве?), перцептуализма как разновидности аналитической философии в эстетике (какова природа эстетических качеств?), институциональной теории искусства (как, отказавшись от теории эстетических качеств, объединить в одной общей теории классику, ранний и поздний модернизм в искусстве?) Сегодня, спустя пятьдесят лет, многое изменилось. Художественность, как сердцевина искусства, подверглась серьезной трансформации. Когда искусство решительно двинулось в сторону перформативных площадок, оно не только окончательно рассталось со своим «изящным» прошлым, более того, оно оказалось без остатка растворенным в реальности. Утверждение Дэмиена Херста о том, что его в большей мере вдохновляют музеи естественной истории, чем художественные музеи, во многом определяет вектор современных эстетических исследований. Один из авторов настоящего сборника И. Лисовец (Уральский государственный университет, г. Екатеринбург), подчеркнув, в чем состоит различие между сегодняшними арт-практиками и вчерашними артефактами, ставит в своей статье вопрос о новых типах художественности. Ее коллега по университету Б. Орлов еще решительнее подчеркивает необходимость не вчерашней, даже не сегодняшней, а будущей «проективной философии художественности». Вопрос может быть поставлен еще радикальнее: каковы перспективы искусства, целиком лишенного художественности?

Симптоматично, что в век электронных компьютерных технологий, поднявших медиапространство на принципиально новый уровень, обнаружилась необходимость вернуться к базовым эстетическим понятиям, в частности, к мимесису. Мимесис оформлен знаками, а знаки несут информацию. Таким образом, обеспечивается связь между традицией и инновацией. Как считает К. Вульф, в процессе закрепления информации важно повторение, выходящее в данном случае за узкие рамки формальной тавтологии. Обращение к психике ребенка наглядно показывает, что повторение в миметическом плане близко подражанию образцам, предлагаемым, в частности, современными телевизионными программами для детей. Важное значение мимесиса для современной эстетики под-

черкивает также С. Дзикевич. Рассматривая проблемы мимесиса в связи с имитацией и репрезентацией, он приходит к выводу, что благодаря репрезентации как художник, так и воспринимающий художественное произведение получают доступ к более емкой информации по сравнению с имитацией, которая не выходит за рамки формального подобия.
В. Скерсис, выступивший в 1970-х годах прошлого века в качестве одного из участников группы «Гнездо», которая наряду с «Коллективными действиями» представляла легендарный сегодня «Московский концептуализм», продолжает в своей статье начатые в то время исследования в области концептуального искусства. После доказанного Дюшаном и Кошутом положения о том, что эстетические качества предмета являются далеко не главным в искусстве, поскольку они ограничиваются лишь работой рецептивной чувственности, открывается широкий простор для анализа искусства с позиций метаискусства по аналогии с металингвистикой и метаматематикой. Это и составляет основу концептуального подхода к искусству. Особенно интересным представляется положение В. Скерсиса о суждении «искусство есть искусство» как о фундаментальной тавтологии, не нуждающейся в атрибутивных дефинициях по отношении к искусству. Наиболее перспективным, как нам представляется, здесь также становится анализ искусства с позиции повторов (итераций), о чем пишет и К. Вульф.

Цифровое и биологическое искусство, реализованная в искусстве робототехника требуют не меньшего философского анализа, чем искусство, созданное от начала и до конца человеком. Поразительны сами по себе перемены в характере технологий, используемых в искусстве, если сравнить, как это делают в своих статьях А. Мигунов и С. Ерохин, использование солярной энергии в прошлом и сегодня. В 1601 году выходит в свет «Город солнца» Томмазо Кампанеллы, где философ выступил с оригинальным проектом использования солнечной энергии для гармонизации жизни на земле. Семь каменных колец, по количеству известных тогда планет солнечной системы, образуют у Кампанеллы стены города. Кольца должны были иметь определенный угол наклона, чтобы абсорбировать солнечную энергию по принципу гармонического резонанса с энергетикой человека.

Заметим, что только сейчас подобные «утопические» проекты по-настоящему начинают интересовать архитекторов. В отличие от Кампанеллы, сегодняшний генный инженер знакомит нас с альтернативным пониманием красоты. Работая в режиме био-арта, он выращивает растения, которым не нужен фотосинтез, и, наоборот, разрабатывает проекты по созданию человека с геном фотосинтеза, чтобы он мог получать энергию от солнца по образцу сегодняшних растений. Новая красота влечет за собой появление нового субъекта, ставящего под сомнение не только основы традиционной эстетики, но и традиционную эпистемологию с центральными в ней понятиями истины и знания, основанными на ре-

презентации. Каким будет новый субъект? Ответ на этот вопрос сопряжен с большими трудностями, поскольку в био-арте ослаблены или полностью отсутствуют культурные и социальные основания искусства.

Б. Голдовский в статье «Время автоматов» приводит целый ряд примеров, где робот и человек в спектаклях спорят «на равных» о стоящем на грани катастрофы будущем человечества. Он приводит также примеры спектаклей роботов (их запас слов уже насчитывает более 10 000) без «живого плана», то есть без присутствия человека. Такие «куклы без кукловодов» вполне антропоморфны и способны к разыгрыванию простейших сюжетов. Все эти примеры свидетельствуют о поразительных достижениях в области новейших технологий при их использовании в искусстве, но и вызывают серьезные опасения за судьбу человека, в том числе в вопросах художественного творчества. Ощущение такой тревоги удачно передано в статье Е. Кондратьева о цифровом солипсизме в современном искусстве.

В сборнике читатель найдет статьи, касающиеся содержательного и максимально информативного анализа истории модернизма и постмодернизма. Так, Д. Силичев детально рассматривает эволюцию эстетических взглядов Т. Адорно, а Л. Меньшиков пишет о мало известных страницах в манифестах флюксуса.

При подготовке сборника редколлегия отказалась от выделения отдельных рубрик, по которым обычно распределяются статьи. Однако в сборнике несложно обнаружить внутреннюю рубрикацию, подчинившую себе статьи отдельных авторов. К ним примыкают статьи, в которых обсуждается широкий спектр проблем изящного, концептуального, актуального искусства. Это статьи: Р.М. Вабалайте, Е. Дзикевич, Е. Щербаковой, Н. Хренова, Э. Дейнеки, Е. Богатыревой.

В коротком предисловии трудно рассказать обо всех статьях, помещенных в сборник. В целом же можно сказать, что, ознакомившись с текстом сборника, читатель найдет для себя ответ на многие вопросы, касающиеся философии современного искусства.

НАУЧНЫЕ ДОКЛАДЫ
PROCEEDINGS

Christoph Wulf

Images and Aesthetics of the Social Life

Images and Aesthetics of the Social Life

CHRISTOPH WULF — Germany, The Free University of Berlin, Professor for Anthropology and Education, Vice-president of the German Commission for UNESCO, chrwulf@zedat.fu-berlin.de.

Discourses on images are about images that have been created deliberately. These include: literary metaphors, images in art, photographs, film images, digital images and the images of the (natural) sciences produced by imaging techniques. Although images play an important role in our visually oriented contemporary culture, research has paid little attention to the numerous images of daily life that people are constantly creating by their actions. Thus there are only few studies on images of social life and their significance for educational and socialisation processes.[1] This is also surprising in view of the fact that images are becoming increasingly important in public communication, social relationships and education.

In perception of self and others the scenic constellations of human bodies become images. Since human bodies move about in such situations they are perceived, taken in and recalled by other people as "living images".[2] In this process the emotions, attitudes, norms and values that are im-

---

[1] Aisthesis/Asthetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein / Ed. by K.Mollenhauer and Ch.Wulf. Weinheim,1996; *Bild — Bilder — Bildung* / Ed. by G.Schäfer and Ch.Wulf (Weinheim, 1999); Film und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch / Ed. by Y.Ehrenspeck and B.Schäffer. Opladen, 2002; *Pilarczyk U., Mietzner U.* Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs und Sozialwissenschaften. Bad Heilbrunn, 2005; Bild und Einbildungskraft / Ed. by B.Huppauf and Ch.Wulf. Munich, 2006; Mimesis, Poiesis and Performativity in Education / Ed. by Sh.Suzuki and Ch.Wulf. Münster, N.Y., 2007; Concepts of Aesthetic Education. Japanese and European Perspectives / Ed. by Y.Imai and Ch.Wulf. Münster, N.Y., 2007; *Wiesing L.* Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Frankfurt/M., 2008; Images of the Body in India / Ed. by A.Michaels and Ch.Wulf. L.; N.Y.; New Delhi, 2011; Emotions in Rituals and Performances / Ed. by A.Michaels and Ch.Wulf. L.; N.Y.; New Delhi, 2012; Exploring the Senses / Ed. by A.Michaels and Ch.Wulf. L.; N.Y.; New Delhi, 2014).

[2] *Waldenfels B.* Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt/M, 1999; Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes / Ed. by B. Waldenfels.

plicit in the images also become part of a person's mental image world. However, important as the transformation of the social world into images is, the material nature of the human bodies cannot be reduced either to the pictorial or to the language aspects of social actions.

As in the production of media-based images, the imagination also plays an important role in the processes of perception, recall and projection of social actions, which support the processes that lead to the development of images of social life. These images are *firstly* body-based, *secondly* historical and cultural and *thirdly* performative. *Fourthly,* these aspects are constitutive of the mimetic processes in which the mental images of social action contribute to the development of the individual and collective imaginary.

The images of social life are body-based

Ritual enactments and bodily performances of social life produce mental images which, when recalled from memory, are less material and intense than perceived images.[1] To the extent that these remembered images are intentional reconstructions of past social actions they are part of a world of images that includes mental, collective and individual elements. Recalled images are condensed and displaced, oscillating between presence and absence. They are partly accessible to recall.

Memories of social events are reconstructive processes. Once the first images have been committed to memory, the memory of them is gradually further elaborated. They increase in number and become more vivid. In ritual enactments and performances their physical and performative nature aids the process of recall.

It is not only memories of ritual actions that are pictographic and body-based. Plans for future actions are similar and also appear in the form of images that are drawn upon for enactments of new situations. For example, in the case of planned rituals, these images anticipate the ritual movements and actions of the human body. In such cases images of the past are incorporated into the enactment of future social actions. This leads to the development of a contingency between past and future enactments and performances of social life, which is constitutive of ritual actions.

This plan for future actions is made by transforming past actions. The transformation is made possible by the iconic nature both of memory and of

---

Frankfurt/M, 2000; Körperteile. Eine kulturelle Anatomie / Ed. by C. Benthien and Ch.Wulf. Reinbek, 2001; *Schroer M.* Soziologie des Körpers. Frankfurt/M., 2005; Emotion, Bewegung, Körper // Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 19, 1 / Ed. by G.Gebauer and Ch.Wulf. Berlin, 2010; Kontaktzonen // Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 19, 2 / Ed. by Ch.Wulf (Berlin: Akademie, 2010; Emotionen in einer transkulturellen Welt // Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 20, 2 / Ed. by Ch.Wulf, J.Poulain, and F.Triki. Berlin, 2011.

[1] *Sartre J.-P.* Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft. Reinbek, 1971.

the plans for future actions. Since the past and the future are accessible in the medium of mental images, differences between the past and the future can be created. The power of the imagination is revealed not only in the reproducing of past social events and combining of images of the past in order to structure future actions. Its effects become particularly evident when it creates differences from the recalled images, connects them to images from other contexts and creates something new out of these connections. This process offers opportunities for *inventio*, which leads to innovative social actions. However, for this to happen it must be possible for the memories and the future in the mental images to be linked by the power of the imagination and transformed. Thus, it is the iconic nature of these processes that makes it possible to create something new with the aid of the imagination. As regards the old problem of whether and to what extent the imagination can create something new, it seems to me that the possibility of creating differences between what is remembered and what is projected into the future is an argument in favour of the imagination being inventive and having the capacity to create something new.

In order for communities to be able to constitute and sustain themselves as social units, their members require memories that they can share with each other. Such memories develop in rituals that are recalled by their participants as social actions that forge links between them. When rituals are repeated, the existing recalled images are intensified by new ones that are superimposed on them. Members of a community refresh the coherence between them by repeating ritual actions. If this coherence diminishes, the feeling of mutual belonging is reduced. This is why the repetition of rituals is constitutive of communities and serves to sustain them. The performative nature of their enactment and presentation is an important contribution to the collective and intensive nature of the recalled images.

It is not only the temporal aspect of the repetition that is important for communities. The fact that rituals are enacted in a place or a social space, with which they are then linked in memory and in projections into the future, is equally important. Owing to the *simultaneity of their structure*, images that have been remembered and projected into the future depict human ritual actions spatially. In remembered images of social actions, temporal differences between ritual sequences appear as spatial changes.[1] Social actions are remembered in images of human bodies and their movements in social spaces, and interactions. The anticipated future actions are also associated with bodies, space and time. Ritual performativity not only develops in the enactment of rituals and ritualisations and their immediate perception, but also has an effect on the remembered images and images of future actions.

[1] Anthropologie und Pädagogik des Spiels / Ed. by J. Bilstein, M. Winzen and Ch. Wulf. Weinheim, Basel, 2005.

The connection between continuity and innovation is constitutive of rituals.[1] If this link between tradition and innovation is not present, rituals become frozen in stereotypical actions and lose their power to promote community. The ritual dynamics arise with the aid of imagination, which transforms the performative nature of the rituals into images that are internalised during perception and reconstructed as remembered images in other contexts. In this process most of the images are modified spontaneously and playfully and transformed into new images and projections. Imagination leads to the emergence of something new, and creative acts become possible, although ultimately it is not possible to establish how ideas and creative innovations develop.

Images of social life arise in the perception, recalling and projection of social actions. Many of them are associated with "action games"[2] in which social acts are physically carried out. Enactment and perception, incorporation and transformation play an important role in these processes. If, for example, children engage in the social action game "celebration" or "ceremony"[3] they know quasi physically, without having to become aware of it, what they have to do. In the case of a ceremony in a gymnasium that has been transformed into a hall for the purpose, numerous action sequences result from the action game, including the children taking their chairs out of their classrooms into the hall and taking them back again afterwards without this leading to chaos. The action game "ceremony" also involves the children coming into the hall in good time, talking quietly before the ceremony starts and then being quiet in order to intensify the atmosphere of the ceremony with their attention.

In the action game "summer fair", the playground rules differ from those that apply during break on normal school days. During the school fair the playground becomes a "fair ground" with numerous stalls and competitions that invite the children to join in various games. Since many of the games remain the same from one year to the next they are familiar to most of the children. They have previously observed older children playing them or have practised with them and acquired tacit knowledge that enables them to play these games. The "learning capacity" of the body becomes particularly evident in judo fights that take place under the instruction of a judo trainer. In such cases skill and competence are acquired by means of

---

[1] Rituelle Welten // Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 12, ½ / Ed. by Ch. Wulf and J. Zirfas. Berlin, 2003; Die Kultur des Rituals / Ed. by Ch. Wulf and J. Zirfas. München, 2004; Innovation und Ritual. Jugend, Geschlecht und Schule // Zeitschrift für Erziehungswissenschaft. 2. Beiheft / Ed. by Ch.Wulf and J.Zirfas. Wiesbaden, 2004; Ikonologie des Performativen / Ed. by Ch.Wulf and J.Zirfas. Munich, 2005; Pädagogik des Performativen / Ed. Ch. Wulf and J. Zirfas. Weinheim, Basel, 2006.

[2] *Wittgenstein L.* Letzte Schriften über Philosophie und Psychologie (1949–1951). Das Innere und das Äußere. Frankfurt/M., 1993; *Bourdieu P.* Entwurf einer Theorie der Praxis. Frankfurt/M., 1976; Sozialer Sinn / Ed. by P.Bourdieu. Frankfurt/M., 1987.

[3] *Wulf Ch.* Schulfeier und Schulfest. Anerkennung und Vielfalt // *Wulf Ch. et al.,* Bildung im Ritual. Wiesbaden, 2004. S. 69–98. All the following examples have also been taken from the investigations of the Berlin Study on Rituals: *Wulf Ch. et al.* Das Soziale als Ritual: Zur performativen Bildung von Gemeinschafte. Opladen, 2001; *Wulf Ch. et al*., Bildung im Ritual. Schule, Familie, Jugend, Medien. Wiesbaden, 2004; *Wulf Ch. et al*., Rituelle Lernkulturen im Umbruch Wiesbaden, 2007.

physical exercise and the judo trainer keeps his explanations to a minimum. If the children are to learn a new "throw" it is first demonstrated. The boys watch and then, on the basis of what they have seen, try to reproduce the new movement with their own bodies, using their imagination. While images also play a role in this learning process, the children learn mainly by gradually developing the bodily movements. In order to learn to execute such a "throw" one needs to repeat it frequently. It is the repetition that leads to its becoming part of the child's repertoire of actions and movements. The children learn the movement by participating in the action game of "judo". By repeating and practising they build up a practical knowledge of the body that they need not only when doing sports, but also in many other areas of life, in order to be able to act appropriately. This physical knowledge develops in mimetic processes in which people engage in action games and acquire the necessary practical skills by executing physical acts.

Social images are historical and cultural

Ritual performances and enactments such as liturgies, ceremonies, celebrations, conventions and ritualisations have a beginning and an end and thus a temporal structure. In the course of societal development they are adapted to new situations. A tension between tradition and innovation is evident, that constitutes the dynamic of ritual acts.[1] As a result of this dynamic the forms, contents and functions of rituals change. If there is no such development they become fixed and stereotyped and lose their social significance as a medium for processing difference. This also applies to the mental images that participants of rituals create in their perceptions and when recalling ritual constellations. To the extent that the body is the medium of mental images it changes along with them. Events that were once important can lose their importance, while the influence of events that appear to be of secondary importance can increase. The significance of remembered images is altered accordingly. Mental images of social life are often not traceable to a single event, but to several events that overlap. For example, remembered images of Christmas and birthdays become condensed into a single remembered image and only with the aid of further mental processes can they be differentiated into several different images, the biographical significance of which can vary widely.[2]

Recalled mental images of ritual enactments and performances have a dual historicity: that of the ritual acts themselves and that of the people who remem-

---

[1] *Vom Menschen.* Handbuch Historische Anthropologie / Ed. by Ch.Wulf. Weinheim, Basel, 1997. French and Italian translation: 2002; *Wulf Ch.* Anthropologie der Erziehung. Weinheim, Basel, 2001; *Wulf Ch.* Anthropologie. Geschichte — Kultur — Philosophie. Reinbek, 2004; *Wulf Ch.* Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual. Bielefeld, 2005.

[2] Gedächtnis und Bildung / Ed. by B. Dieckmann, S. Sting and J. Zirfas. Weinheim, 1998; *Ahlheit P., Brandt M.* Autobiographie und ästhetische Erfahrungen. Entdeckung und Wandel des Selbst in der Moderne.Frankfurt/M., 2006.

ber them. It is the superimposition of the two occasions upon each other that creates the distinctive features of each remembered image and determines what meaning it has in each phase of life. Images of social life that employ a different medium from the human body, including, in particular, photos, films and digital images, are also an expression of this dual temporality, which consists in the temporality of the photographed or filmed social situation and that of the person who later views these photos and films. For example, in family photos and films one may see a young mother and father with their parents, who have since died, and their newborn child who is now grown-up and has his or her own children. The pictures preserve for the social group key scenes from past phases in the lives of individuals. They depict something that has long since ceased to exist and thus become witnesses of the transitory nature of life. While the images as a medium hardly age, the viewer of these pictures experiences the temporality of the social scenes they show. Their transience becomes particularly evident when the viewer learns that some of the people in the photos are no longer alive and others, who were young at the time, have become old. When these people die their mental images die with them. In the medium of the image people live on after death, thus enabling their communities to remember them. Unlike the mental images of the individual, the images of social life in the media are public and accessible to many other people. Just as the repetition of ritual acts is a means of safeguarding the coherence of a community over the course of time, the mental images of social life and those produced by the media also serve to sustain the continuity and coherence of a community.

In all areas of social and cultural life the transference of social life into images is playing an increasingly important role. Even if we do not go as far as Jean Baudrillard and assume[1] that contemporary politics take place mainly in the medium of the image, we must admit that in the performance and enactment of social life what is becoming more and more important is *how* the performativity of social practices is represented in visual media. The visual representation of family rituals in photos and films is also becoming increasingly important. If it is not satisfactory many people feel that there is something missing. Thus, for example, some young girls about to be confirmed complained that their minister would not allow their parents to film their confirmation ceremonies, although having such a film would allow them to watch the event once more with their parents and friends.[2] These girls thought that recording the event in visual images would enable them to watch it again and again, continuing the pattern of their habitual modes of seeing and experiencing that were strongly influenced by television and other media, and that their experience of the confirmation would be intensified by the repetition in the form of a film. Many people want to have their social actions intensified by representation in some medium, so that they can record and structure all important social

[1] *Baudrillard J.* Das Andere selbst.Vienna, 1987.

[2] *Tervooren A.* Entbindende Rituale. Die Konfirmation als Ereignis // *Wulf Ch. et al.* Bildung im Ritual. Schule, Familie, Jugend, Medien. Wiesbaden, 2004. S. 173–210.

events of personal life in that form, in order to get a better feeling for themselves and their social actions.

Heidegger had already referred to a development which lies at the basis of forming images of social life with the assistance of modern media. He wrote:

"We get the picture" concerning something does not mean only that what is, is set before us, is represented to us, in general, but that what is stands before us — in all that belongs to it and all that stands together in it — as a system. "To get the picture" throbs with being acquainted with something, with being equipped and prepared for it. Where the world becomes picture, what is, in its entirety, is juxtaposed as that for which man is prepared and which, correspondingly, he therefore intends to bring before himself and have before himself, and consequently intends in a decisive sense to set in place before himself… Hence world picture, when understood essentially, does not mean a picture of the world but the world conceived and grasped as picture. What is, in its entirety, is now taken in such a way that it first is in being and only is in being to the extent that it is set up by man, who represents and sets forth".[1]

The differentiation between individuality and subject corresponds with this development. Human beings are no longer, as in antiquity, part of nature, of *physis*, or, as in the Middle Ages, part of the world that was created by God and rests in His hands. In the modern age humans step out of the world. In isolation they face the world and turn it into an image.[2] The development of media-based images and their growing importance in our lives gives continuing support to this hypothesis. In the proliferation of images and media-based images, diverse forms of social life come into being which are superimposed on present ones and generate new hybrids.[3]

Images are performative

After the initial discovery of the performative character of language (Austin), which clarified the character of speech as an act, and then the recognition of the importance of performativity for gender development (Butler), the performative

---

[1] *Heidegger M.* The Question Concerning Technology and Other Essays / Trans. by W. Lovitt. Harper Torchbooks, 1977. P. 115–154.

[2] *Kamper D.* Zur Soziologie der Imagination. Munich, 1986; Was ist ein Bild? / Ed. G. Boehm. Munich, 1994; *Mitchell W.J.T.* Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, 1994; *Mondzain M.-J.* Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. P., 1996; *Seel M.* Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000; *Belting H.* Bild-Anthropologie. Munich, 2001; Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation / Ed. by H. Belting, D. Kamper and M. Schulz. Munich, 2002; *Böhme G.* Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. Munich, 2001. Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie / Ed. by Ch. Wulf and D. Kamper. Berlin, 2002; Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder / Ed. by Ch. Maar and H. Burda. Cologne, 2004.

[3] *Bausch C., Jörissen B.* Erspielte Rituale. Kampf und Gemeinschaftsbildung auf LAN-Partys // *Wulf Ch. et al.,* Bildung im Ritual (note 7). S. 303–357; *Jörissen B.* Bild — Medium — Realität. Die Wirklichkeit des Sozialen und die Neuen Medien. Bielefeld: transcript, 2007.

character of rituals finally became the focus of research. These studies show that the performative character of social life results from its corporeality.[1] Through the staging of ritual corporeal acts a social order is created which both includes and excludes people. This order is created by the participants in the ritual taking part bodily in the actions, in the course of which a sense of rapport and belonging arises. This is the case even when the participants in the ritual interpret their actions differently. The effect of the performative dimension of social life is produced firstly by the actual constellations of human bodies and secondly from the perceived, recalled and projected images that arise. Ritual acts promote certain memories and abandon others to oblivion. Through their repetitive nature they exercise control over our social memory and secure memories for the future.

Experiences of social life are experiences of the other and of relating to him or her.[2] In them various aspects of the subject are activated, lived and brought into consciousness. In ritual constellations people come together in activities which they have in common with others and in these they are able to discover unknown aspects of their selves. As they stage and enact a scene with their bodies and as a result of the performative character of ritual acts, direct physical learning takes place. Associated with this are mental images of the social activity, which are of major importance for recalling social experiences and transferring them to new situations. Since these images come into being through the performativity of social life, they become mental images which, with the aid of the imagination, also develop performative effects.

This was clarified further in our Berlin Study on Rituals (*Berliner Ritualstudie*), in which we were able to show how images of social life become performative with the aid of the imagination.[3] To find out how mental images of social situations and constellations influence actions, pupils from an inner city elementary school were invited to make a video as an after-school activity. They were allowed to devise the storyline and scene sequences and stage it themselves. Our study showed that a large number of the social scenes enacted by the children had been "preshaped" by German TV programmes.[4] The long-lasting effects of television were to be seen in all the children, regardless of ethnic origin.[5] Of the

---

[1] *Wulf Ch. et al*., Das Soziale als Ritual (note 7); *Wulf Ch. et al.,* Bildung im Ritual (note 7); *Ch.Wulf et al.* Rituelle Lernkulturen im Umbruch (note 7); Theorien des Performativen. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie / Ed. by E.Fischer-Lichte and Ch.Wulf, 10/1 (2001); Praktiken des Performativen. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie / Ed. by E. Fischer-Lichte and Ch. Wulf, 13/1 (2004); Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln / Ed. By Ch. Wulf, M. Göhlich and J. Zirfas. Weinheim, Munich, 2001.

[2] Anthropologie kultureller Vielfalt / Ed. by Ch. Wulf. Bielefeld: transcript, 2006; Globalisierung als Herausforderung der Erziehung. Theorien, Grundlagen, Fallstudien / Ed. by Ch.Wulf and Ch.Merkel. Münster, 2002.

[3] Cf. *Wulf et al.* 2001, 2004, 2007 (note 7), especially *Wulf et al.* 2001.

[4] *Bausch C., Sting S.* Rituelle Medieninszenierungen in Peergroups // *Ch.Wulf et al*. Das Soziale als Ritual (note 7). S. 249–323.

[5] *Bausch C.* Verkörperte Medien. Bilder der Gemeinschaft, Aufführung der Körper. Bielefeld: transcript, 2007.

TV programmes it was above all the constellations in the advertisements, talk shows and soaps that had become established in the children's imaginations. In the video productions, the children worked with images, modes of portrayal and verbal stereotypes from these programmes. Rather than simply trying to imitate the programmes in the production and staging of their films, they used images, scenes and verbal clichés from the programmes in order to stage and portray their own subjects and ideas. One Turkish teenager, for instance, used a deodorant to help him invent the use of a "bum spray", causing much laughter among fellow students as he demonstrated how to use it. This performance showed how the boy staged and playfully represented problems associated with the sexuality of boys of that age. These video productions show clearly that TV images are a central part of children's mental image world and inspire *performative effects* in such productions and performances. In the course of the process these images slot into the mental image world of children and, with the aid of imagination, attach themselves to other images and emotions. When given free reign, ideas and spontaneous changes occur and new images emerge.[1]

Representations and images of social life arise in mimetic processes

Mimetic processes produce representations and mental images of social life in the human body. By representations we mean all traces of the outside world which reach the body via the different senses, including the sense of movement, and are processed by the brain.[2] Most of these representations do not develop their effects consciously. In small children, in particular, almost all these processes take place unconsciously. Yet, even in adults, most unconscious representations are, in fact, implicit representations of the outside world.[3] Different from these are the mental images that are determined by their pictorial character. Often representation and image are used synonymously; what is meant are images in a very broad sense.[4] Bearing in mind that the dividing line between the meanings of the two concepts is thin, in this paper I shall treat mental images as part of representation.

In mimetic processes people produce representations and images of the outside world in their bodies.[5] Most of these representations and images of

---

[1] Anthropologie und Pädagogik des Spiels / Ed. by J. Bilstein, M. Winzen and Ch. Wulf. Weinheim, Basel, 2005.

[2] Biowissenschaft und Erziehungswissenschaft // Zeitschrift für Erziehungswissenschaft. Supplement № 5 (2006) / Ed. by A.Scheunpflug and Ch. Wulf; Singer W. Der Beobachter im Gehirn. Frankfurt/M, 2002; *Roth G.* Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert. Frankfurt/M, 2001; *Lakoff G., Johnson M.* Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. N.Y., 1999.

[3] *Kandel E.* In Search of Memory. The Emergence of a New Science of Mind. N.Y., 2006.

[4] *Hüther G.* Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern. Göttingen, 2004.

[5] *Gebauer G.*, *Wulf Ch.* Mimesis. Kunst, Kultur, Gesellschaft. Reinbek, 1992, 2nd ed. 1998); *Gebauer G., Wulf Ch.* Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt (Reinbek,1998); *Gebauer G., Wulf Ch*. Mimetische Weltzugänge. Stuttgart, 2003.

social life remain unconscious. When we speak of mimetic references to ritual and other acts we can distinguish the following: 1. the largely unconscious representations of social acts in the body or brain which encompass very different sensory impressions, and 2. the mental images of social life which have a pictorial character and yet are frequently also embedded in synaesthetic experiences.

A desire to resemble other people is at the basis of many mimetic processes. It is essential for the mimetic process that a relationship to social activities is created. In many cases this will be a relationship of similarity; however, it does not have to be. Social skills and practical social knowledge are developed in mimetic processes that are oriented towards social performances and enactments. In many examples from the Berlin Study on Rituals we can see how strongly children develop their social skills in mimetic processes.[1] In these they incorporate representations and mental images of ritual performances and other modes of social interaction. Because of their repetitive character, rituals promote the mimetic acquisition of mental images. Thus, for instance, several summer fairs will be superimposed in children's remembered images, so that first one mental image appears which can then be further differentiated into further images. Through such mental images there then follows an identification with the class and with the school as a whole.

When children start school, their "world of thought" already contains many mental images of social life that they have acquired in mimetic processes. Over two thousand years ago Aristotle saw that humans have a special gift for mimesis, particularly in childhood.[2] Not only our relationships with other human beings are mimetic, but also those with objects.[3] This is especially the case when the objects are embedded in a social context. In recent years research on infants has repeatedly demonstrated that feelings, the first forms of the self and object relationships, are acquired in mimetic processes.[4] Tomasello's studies comparing apes and small children also came to the same conclusion. In these studies, small children as young as nine months old were found to possess mimetic abilities that other primates never achieve.[5] Through their wish to become like their parents, infants acquire social practices. In so doing they do not simply master individual skills and abilities, but, motivated by their desire to be like their parents, they also acquire the ability to generate these practices themselves. When infants discover *how* their parents pay attention to them, it is not

---

[1] *Wulf Ch. et al.* Das Soziale als Ritual; Bildung im Ritual; and Rituelle Lernkulturen im Umbruch (note 7).

[2] *Wulf Ch.* Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual (Bielefeld, transcript, 2005).

[3] *Benjamin W.* Berliner Kindheit um Neunzehnhundert // *Benjamin W.* Gesammelte Schriften / Ed. by R. Tiedemann and W. Schweppenhäuser. Frankfurt/M,1980. Vol. 4,1. Ff. 235–304; Vol. 7,1. Ff. 385.

[4] *Fonagy P.,Gergely G., Jurist E.L.,Target M.* Affect Regulation, Mentalization, and the Development of the Self. L., 2004.

[5] *Tomasello M.* Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition (Frankfurt/M, 2002).

only the attention itself that is conveyed to them in this process but also the expectations of how the children will react that the parents associate with the attention. Representations and mental images that children acquire in such caring situations leave engrams in the brain and body that are important for the further development of social skills. As part of the child's powers of imagination, which are slowly developing, mental images come to realise their potential and contribute to the development of social skills and abilities.

Recent research studies on mirror neurons also confirm the significance of mimetic processes for the acquisition of social and cultural skills. These studies, first carried out in primates, show that when the actions of others are observed, the representations in the brain are the same as if they were carried out by the subject him or herself.[1] The ability to understand others is of prime importance for the development of communities. In addition there is the ability, which humans, especially, have developed, to learn mimetically[2] or perceive with understanding.[3] Rituals and ritualisations have always made use of this mode of human learning.

Conclusion

When we discuss images today it is important to remember that representations and mental images of social life are key aspects of both the individual and collective worlds of images and of social imaginary. As research studies in the humanities and the social and biological sciences have shown, representations and mental images acquired in rituals and other forms of social activity play a key role in practical social actions. In mimetic processes, the performances and enactments of social practices become transferred to representations and mental images. As part of the imagination, they have the ability to make the absent present and visible in a variety of media. It is not only past scenes of social life but also future ones that can be brought into the present with the help of the imagination. Past and future images of social life and those in dreams and projections are images of the human body in social performances and enactments, from which a dynamic emerges which forms reality. In mimetic processes that focus on ritual constellations practical knowledge of how to act in social situations emerges which can only be partially expressed in theoretical terms. This knowledge is not universal, but performative, historical and cultural.

---

[1] *Rizzolatti G., Craighero L.* The Mirror-Neuron System // Annual Review Neuroscience. 27 (2004). P. 169–192.

[2] *Leroi-Gourhan A*. Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt/M., 1980; *Wulf Ch.* Anthropologie. Geschichte — Kultur — Philosophie. Reinbek, 2004; *Wulf Ch.* Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual. Bielefeld: transcript, 2005.

[3] *Bauer J.* Warum ich fühle, was Du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneuronen. Hamburg, 8th ed., 2006.

Victor Skersis

Analytical Conceptualism

Аналитический концептуализм

Виктор Скерсис — Художник, vsimaging@aol.com

Аннотация: В данной статье, по аналогии с метаматематикой, вводится понятие «метаискусство». Метаискусство — это множество всех и любых, известных и возможных суждений об искусстве. Любой конкретный набор каким-то образом связанных между собой суждений об искусстве мы признаем теорией. В статье рассматривается ряд фудаментальных ограничений не позволяющих построение единой, общей, унифицированной теории искусства. Поскольку общая теория искусства невозможна, специальные теории являются моделями отдельных аспектов того, что называется искусством. Дисциплина, занимющаяся систематическим построением моделей искусства называется «Аналитический концептуализм». Обсуждаются как конкретные модели искусства, так и некоторые гносеологические проблемы связанные с общим моделированием.

Ключевые слова: аналитический концептуализм, концептуальное искусство, метаискусство, Московский концептуализм, Виктор Скерсис.

Analytical Conceptualism

Victor Skersis — Artist, vsimaging@aol.com

Abstract: The term “meta-art” is introduced in this discussion as an analogue to meta-mathematics. Meta-art is a set of every and all, known and possible sentences about art. Any concrete set of somehow connected sentences about art we consider a theory. In this article we consider a number of fundamental constrains preventing construction of the single, general, unified theory of art. Since such theory is deemed impossible, we consider incomplete special theories to be models of various aspects of art. A discipline concerned with systemic construction of models of art we call “Analytical conceptualism”. We discuss some such concrete models along with gnoseological problems associated with general modeling.

Key words: Analytical conceptualism, conceptual art, meta-art, Moscow conceptualism, Victor Skersis.

Duchamp's fundamental question (DFQ)

At the end of the 19th to the beginning of the 20th century, art goes through an explosive development. In addition to traditional drawing, painting and sculpture, it included collage, photography, cinema, ready-made objects, texts, performance … In 1913 Marcel Duchamp asked his fundamental question: “Can one make works that are not works of art?”[1] The DFQ signified the point in art's development when

[1] *Naumann F.M.* Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites // Definitively Unfinished

enough discomforting art facts and concepts were accumulated to show that the old paradigm based on visual aesthetics was breaking up and the new paradigm was forming on fundamentally new principles. We call this question "fundamental" because it marks the change from an intuitive notion of art based on history and aesthetics to the pointed and unrestricted questioning of the foundations of art.

To answer this seemingly simple question we have to know two things: what is art and what is not art. Duchamp and a number of other artists tried to answer the question by example. Here we will try to build an analytical apparatus dealing with DFQ systemically. Fortunately a great deal of work was done in the sixties and seventies that can help us.

Kosuth's criterion (KC)

Kosuth's "Art after Philosophy"[1] was written in 1969 in the tradition of analytic inquiry. Numerous breakthrough ideas are presented in his remarkable essay, two of which are particularly important for us here.

The first comes down to the declaration of independence of art from aesthetics. To achieve that, Kosuth used the Pof championed by the British philosopher Alfred Ayer.

According to Ayer: "a sentence had a meaning if and only if the proposition it expressed was either analytic or empirically verifiable".[2] For example a sentence "Two plus two equals four" can be verified analytically and proved to be correct.[3] The sentence "The sun rises in the west" can be verified by observation and proved to be incorrect. So these sentences have meaning that can be verified. But the sentence "Pegasus has beautiful wings" cannot be verified, either by means of logic or by observation or experiment. It is meaningless as an assertion, though we understand what it says. Scholastic studies made of meaningless sentences, according to Ayer, make up meaningless studies like Ethics, Theology, and of course Aesthetics. Declaring its independence from aesthetics, art was freed from the capricious judgments of so-called "taste." Aesthetics became one of many other qualities of art that an artist may consider or not. While there are some questions on abandoning the long-held preconception that aesthetics is synonymous to art uncovered the true nature of art: art is a discipline connected with but distinct from any other.

The history of art tells us that art was changing from the ancient world to the Middle Ages, to the Renaissance, to modernism, to postmodernism. The driving

---

Duchamp / Ed. by Th. de Duve. Cambridge (Mass.); L., 1991. P. 57. Duchamp's quotation also appears in: *Molderings H.* Objects of Modern Skepticism // Definitively Unfinished Duchamp / Ed. by Th. de Duve. Cambridge (Mass.); L., 1991. P. 245.

[1] *Kosuth J.* Art after Philosophy // Conceptual Art: a Critical Anthology / Ed. by A.Alberro and B.Stimson. Cambridge (Mass.), 1999. P. 158–177.

[2] *Ayer A.* Language, Truth and Logic. N.Y., 1946. P. 5.

[3] *Frege G.* The Foundations of Arithmetic. Evanstone (Ill.), 1980. P. 7. § 6.

force behind the evolution claimed to be external forces: social, political, even personal. As soon as those forces change, art is changed. The trouble with this picture is that it describes well what happened, but it gives no idea what to do next. And it cannot tell us that, precisely because it looks backward and assumes the driving forces to be external to art.

But art is a discipline. It evolves internally. Just as in mathematics, the Pythagorean theorem is important not because it was proved five hundred years before Christianity and not because of the rich culture of Hellenic world at the time. No, it is important because all of analytic geometry and trigonometry and calculus and vast other areas of math are based on this theorem.

Art evolves. It becomes more complex. It grows on new ideas and technologies. It conquers new territories. Fundamentally, art is driven by the question "What is there that was not known to art before?" And this question will be asked by future artists as it was asked by artists of the past. Kosuth formulated this driving force in the statement: "The "value" of particular artists after Duchamp can be weighed according to how much they questioned the nature of art; which is another way of saying "what they *added* to the conception of art" or what wasn't there before they started."[1] In practice artists do not generally deal with their own heritage. They deal with concepts and artworks. Narrowing the scope of the above statement we can reformulate Kosuth's criterion: "The value of a particular artwork can be weighed according to how much it questioned the nature of art; which is another way of saying what it added to the conception of art or what wasn't there before it was started".[2]

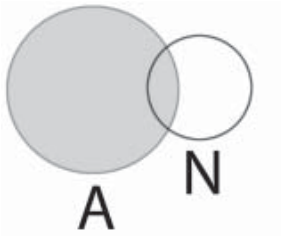
KC is routinely and intuitively used on the scale of concrete artworks. Every time we criticize somebody's work as being unoriginal, every time we praise somebody's innovation, we in fact use Kosuth's criterion. On a larger scale, what was understood implicitly before has now been named. The paradigm shifted. From an amorphous mass of ever multiplying images, conflicting styles and incompatible theories, Art was transformed into a discipline consisting of two parts: 1) applied work serving particular public interests; and 2) fundamental research or fundamental inquiries forming the characteristic edge of growth, formerly known as the avant-garde.

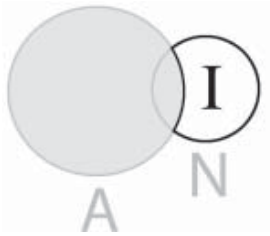
Skersis' paradox (Meta-conceptual transformations)

Constraining the scope of Kosuth's statement to the scale of an artwork allows us to concentrate not on the "philosophical" meaning of the statement,

[1] *Kosuth J.* Art after Philosophy // Conceptual Art: a Critical Anthology / Ed. by A.Alberro and B.Stimson. Cambridge (Mass.), 1999. P. 164.

[2] *Kosuth J.* 1975 // Op. cit. P. 335.





but to examine its implications not obvious on a larger scale.Let me repeat Kosuth's criterion: “The value of particular artwork can be weighed according to how much it questioned the nature of art; which is another way of saying what it added to the conception of art or what wasn’t there before it was started”.

In other words according to KC, there are two parts to a work of conceptual art: that part of the work that belongs to known art (A); and the innovation (I) of the work, that part that constitutes the “value” of the conceptual artwork, the part that was “not there” in Art when the artwork was begun.

This can be as the following diagram, in which I — represents innovation, A — stands for known art, N — for a new artwork.

It also can be represented formally as =(A∪N)-A

To put it simply we have a paradox: The most important part of an artwork is something that is not Art.

There are profound consequences of this paradox:

1. In 1913, Marcel Duchamp asked the fundamental question: “Can one make works that are not works of art?” A hundred years later we have a partial answer: “Yes, by necessity it will be a conceptual artwork done in accordance with Kosuth's criterion”.

2. Conceptual art, at least at the time of creation, is not art. It is a meta-discipline existing on two levels: an artwork and a meta-art statement (MAS), where an artwork is a manifestation of MAS.

3. Therefore, what Kosuth called Theoretical Conceptual Art (TCI)[6] should be called Conceptualism, better yet Analytical Conceptualism (AC).

4. Innovation is identified as a fundamental property which requires the transgression of art's boundaries.

Consequence 4 suggests that the transgression of old conceptual boundaries is not unique to art. If we are to develop innovation, not necessarily in art, we need to concentrate on developing mechanisms of transgression of various boundaries of known concepts.

A discipline concerned with meta-conceptual meaningful transformations is developing and it is called meta-conceptualism.

Meta-art

Once we asserted the transgression of art's boundaries as a fundamental property of conceptually new art, we gained a field of view encompassing art, its boundaries and the surrounding areas of transgression. To describe this view we need a meta-discipline concerned with the structure of art.

The concept of meta-art is introduced as an analogue to the concepts of meta-language and meta-mathematics. Metalanguage is a language in which we discuss some other language. For example when we discuss Russian language in English, Russian is the object language, while English is the metalanguage. We can regard meta-mathematics as a metalanguage for mathematics. Let's look into how A.Tarski takes on mathematics and other deductive disciplines: “From the standpoint of meta-mathematics every deductive discipline is a system of sentences”.[1]

Art, strictly speaking, is not a deductive discipline, but if we talk about it, we generate a set of sentences. Therefore, just like Tarski before us, we will declare: the set of all sentences about art is called meta-art.

Indeed because art is only partially deductive, under “all sentences” we'll mean all, primarily colloquial sentences stated in plain language: written, spoken, inferred, implied, or just may be possible. Some sentences will form contradictory statements, such as “Art is stupid” and “Art is not stupid.” We will also declare that the set of all such sentences is infinite. Some finite number of sentences can form subsets. If the sentences of the subset are somehow seen or understood to be connected by intent, concept, message, or any other means, then such a subset is called a theory. We need these liberal allowances to accommodate each and every theory, whether we like it or not, including ones not yet formulated.

Judd's law

“If somebody calls it art, it's art.” Kosuth attributes this statement to Donald Judd and, in order to convey the profundity of this statement, calls it “the philosophic *tabula rasa* of art”.[2] While I do not disagree with his evaluation, I would like to be more specific and propose to call it Judd's law. We cannot underestimate this statement. If we are to talk about art at large, we need some property that belongs to all forms of art. We cannot and should not in the conduct of our inquiries stumble on every artwork, wondering if it is indeed art or not.

We should take the lead of scientists here. Physicists do not wonder if some phenomenon is the subject of physics. If it is of interest to them, they say so. Even if the subject lacks some physical properties, like mass, for example, it is still physics. Just like any phenomena in the observable universe is the subject of physics, anything is the subject of art.

---

[1] *Tarski A.* Logic, Semantics and Metamathematics. Indianapolis, 1983. P. 62.

[2] *Kosuth J.* Art after Philosophy // Conceptual Art: a Critical Anthology / Ed. by A.Alberro and B.Stimson. Cambridge (Mass.), 1999. P. 163.

Judd's law has some regrettable consequences. For example, K.Stockhausen's comment that the World Trade Center bombing is a "work of art" turns out to be a true statement. It caused some uproar at the time, but it should be no more controversial than an assertion that the explosion was a "work of physics".

The Fundamental Tautology: Art is Art

Let's imagine a collection consisting of every and all works of art. Here it is! We see all kinds of work: big and small, on canvas and in marble, political and erotic, urgent and long forgotten.… We see that our collection includes texts, photography, found and appropriated objects, music, movies, actions, concepts.… We see that the only universal property they all share is that somebody has called them "art." Any other property is not universal for our collection. For every case when an artwork has a property (p), there is another with a property (not-p). For example if one artwork is red, another may be blue. If one is big, another may be small. If one is an object and has a mass, another is a concept or an action and does not have a mass, and so on. Therefore the most fundamental definition of artwork is a tautology: artwork is artwork. This is the only definition that appeals to the immanent criteria defining our collection. On the other hand, any property not contained in the fundamental tautology is not an immanent property of an artwork.

Let me put it in other words: art today is so diverse that the only property common to all its parts is its name — art. All other qualities — aesthetic, moral, religious, political, professional — are partial, significant only to some parts of art but not to all. Taken as the criteria to define the collection, they will always define only parts of it. And what is interesting is that the more criteria we apply — that is, the more elaborate description or theory of art we produce — the less art will correspond to our definition. For example, we declare that true art is aesthetic, moral, religious, political, and professional, assuming of course that we know what is "aesthetic," "moral," "religious," and "professional." Then to comply with our definition, we'll have to choose out of all artworks only the ones that are aesthetic, and out of those only the ones that are moral, and out of the remaining group only the religious, and out of these yet only the ones professionally executed.

The Fundamental Tautology is self referential and therefore is not a true definition. But we can draw some important lessons from it:

1. Any theory not containing FT is a local (partial) theory. If theoreticians — marxist, formalist, postmodernist, religious, or any other — claim that their theory of art is the only correct and all inclusive, we know for a certainty that these claims are false and the theories are partial.

2. There is an infinite number of partial definitions or theories. A definition is a theory, and in essence every artist judging an artwork, every art critic interpreting art, every viewer of art trying to form an opinion — all build theories, that is definitions, of art.

3. We cannot give a single finite and all-inclusive definition of art, but we can define the definition of art. *The inclusive definition of art is a set of all partial definitions.* Such a set is, in theory, infinite.

4. Partial definitions can be formed as statements, questions, or, in some models, even as nonverbal implicators, including artworks themselves.

Strata/scale

Consider a question: When we walk into a museum, do we look at art? Or are we looking at preserved remains of what once was art?

Here is my answer: what we see is a close-up view, one of the scales of the great structure of *Ars Profunda*. There are many scales of magnification that open different views to us. We will designate them as S1, S2,... and consider six of them:

S1 Concrete artwork;

S2 The mind of an individual artist, a creator producing artworks;

S3 A cloud (group, collective) of individual artists, creators;

S4 A local art scene, consisting of clouds of individual creators;

S5 An art world, consisting of local art scenes at the current point of time;

S6 Art history.

I chose these scales of magnification because they readily correspond to certain strata of art formed by mutually incommensurable constituents: artifacts, minds, collectives, situations, patterns of situations evolving in time.

The reason for such a classification is not academic. We need to identify possible areas of growth and innovation. For example, the efforts of an artist are normally directed toward the production of an artwork, while work with individual artists and groups of artists, happening is the prerogative of the curators. It should not be. Curators are necessarily connected with institutions through grants, employment, political or religious affiliations, or by the fact that a show is being held on the institution's premises. The institutions are one-dimensional entities that exist for very specific purposes determined by donor corporations or the government. Therefore their influence is directional and methods commissary. The moment a curator chooses the concept of the show, uniformity is born. The selection of artworks fit for the institutional purpose naturally enforces conformity and, in general, creates a very uniform art scene. Such influence can readily be observed: art shows in New York, Moscow, Beijing, or any other place look remarkably similar. Worse, they are conceptually redundant.

Artwork (S1) is currently the expected net result of an artist's activity. We know, however, that a concrete artwork is a manifestation of a concept. In turn, a concept is a verbalized idea, a pattern of neural activity happening in a particular brain. This pattern is always unique. Ideas don't come from collectives; they come from individuals (S2). By means of communication, we can convey the idea to others, inducing similar patterns of neural activity in other brains (S3). No two brains are identical, and therefore these patterns will be similar, but never identical to the original. In fact these similar patterns can be viewed as mutations of the original idea. So if we

are to look for innovation in art, we might want to shift our attention to these substrate processes, particularly to scale/strata 2 and 3. Instead of promoting uniformity, however, we need to promote diversity of ideas underlying art.

Levels. The Cardinality of nature hypothesis

There are three levels readily discerned in discussions of art: *World, Mind, Language.* These realms are not usually recognized as levels, and that fact leads to confusion as attempts are made to define what only can be named.

The very possibility of talking or writing about art is based on the assumption that art, or at least some essential aspects of art, can be verbalized. Consider an art critic writing about a painting. What happens? It seems that information about the painting gets mapped from the realm of reality to the realm of thought to the realm of language. Some information is inevitably lost during the transition. But this loss is not just a distortion caused by imperfections in the translation from one language to another. Instead, there is a distinct loss of information as a result of a decrease in the realm's cardinality. Consider the difference between the real city of New York; a map of the city; and a verbal description of such a map.

Cardinality is an uncommon term in arts and humanities, but it is well established in mathematics and meta-mathematics. It is used to measure the size of a set. For example, a collection of three apples has a cardinality of 3; a collection of five apples has a cardinality of 5. There are also infinite sets. It was proved by Georg Cantor that some infinite sets are infinitely bigger than others.[1]

The progression of cardinalities can be shown in the following manner:

0, 1, 2, 3, … , n, …; $\aleph_0$, $\aleph_1$, $\aleph_2$, ..., $\aleph\alpha$ ...

A set with no elements has the cardinality 0. A set with 1 element has the cardinality 1. A set with n elements has the cardinality n. A set with infinite number of elements that could be counted, for example, a set of all natural numbers, has the cardinality $\aleph_0$

The next larger set with an infinite number of elements that could not be counted, for example, a set of all real numbers, has the cardinality $\aleph_1$. Cantor hypothesized that there are cardinalities beyond $\aleph 1$ and each successive cardinality is infinitely bigger than the previous one.

In order to establish that some infinite sets are bigger than the others, he used a concept of one-to-one correspondence, meaning that if two sets have the same cardinality, then every element of one set can be translated into a corresponding element of another. We might consider some phenomena of the real world and the universe itself as infinitely large sets of data. Such large sets we will call realms.

Larger sets hold more information than smaller ones. We cannot translate the information from the higher cardinality realm to the realm of lower cardinality without a profound loss of information. The loss is infinitely greater than the

[1] *Cantor G.* Selections from Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers // God Created the Integers / Ed. by S.Hawking. Philadelphia, 2005. P. 971–1039.

one occurring during translation from, example, English to Russian, two natural languages that have the same cardinality.

Reality contains the Mind, and the Mind contains Language, which, we assume, means that the cardinality of Reality is greater than the cardinality of the Mind, which in turn is greater than the cardinality of Language. Our mind can hold a limited amount of information about Reality, and there is only so much that our words can tell us about what is in our mind. The Cardinality hypothesis suggests that the very nature of translation between realms of different cardinality is the fundamental obstacle that prevents us from having a final and all inclusive definition of art. For this same reason we cannot have an exhaustive description of art either. When we try to give a definition of any real world phenomena — not just of art — we designate it with some word and then give a necessarily limited definition to the word but not to the phenomena the word designates.

This brings us to an important clarification of terms: There exists <Art> as a phenomena of the real world. Most of it is plainly oblivious to us. The parts we encounter are reflected in our minds as a psychological phenomena [Art]. On this level we cannot define it. There is just too much information. Instead we name [Art] as "Art." Now we have a proper name, which is still too voluminous to define the phenomenon completely, but we can describe it as an infinite set (we'll call it "Art L4") of partial definitions of art (we'll call it "Art L5").

In other words, the structure of Ars Profunda as levels looks like this:

L1 <Art> — "Art" as a phenomena of the world.

L2 [Art] — "Art" as a phenomena of the world as it is reflected in our minds.

L3 "Art" is a proper name of [Art].

L4 "Art" is a set of all finite (partial) definitions of "Art L3". "Art L4"is meta-art.

L5 "Art" is essentially a finite definition of a term, derived from some local theory of what the word "Art" means.

Thus, any verbalized theory aspiring to encompass all of art will be frustrated because the linguistic apparatus we use is fundamentally inadequate. This gnoseological limit applicable to any verbalized inquiry into a real world phenomena we will call the Fundamental frustration.

On the brighter side it also means that there could be an infinite number of theories of any real world phenomena including art.

Conclusion

A number of fundamental limits seem to have been reached. This might explain the current stagnation in the development of art. To avoid confusion, it is important to keep in mind which aspect of *Ars Profunda* is of interest and set expectations accordingly. On the other hand, "fundamental" does not mean omnipresent. Judging from the past, there have always been possibilities we did not foresee, yet they present themselves in proper time. Art as the phenomena of this world is much bigger and more complex than we think.

Sergey Dzikevich

Mimesis: A Script of Conceptual Remake

Мимесис: сценарий концептуального ремейка

Сергей Дзикевич — Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики, доцент, s.a.dzikevich@mail.ru

Аннотация: *Мимесис* представляет собой теоретическое понятие, которое, как предполагается, всегда имело дело с *имитацией* и/или *репрезентацией*. Второй процесс гораздо более точен в объяснении теоретического содержания этого понятия: не является случайностью то, что одна из лучших книг, посвященных этому эстетическому феномену, навечно связала два этих слова (Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1953), русский перевод: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе (1976)). *Репрезентация* предполагает, что некто, кто специально делает что-либо выглядящее или звучащее подобно тому, что он ранее видел или слышал, держит в своем уме идею передачи значения, *начинающегося* со сходства и заканчивающегося никому (в том числе и создателю) неизвестно где. Поэтому *имитация* не может быть серьезным кандидатом на то, чтобы занять все пространство того, что мы называем *мимесисом* — она пригодна только для того, чтобы зафиксировать начальный пункт его помышления, и только в одном из многих аспектов — в аспекте внешнего сходства, что *a priori* не может быть главным аспектом миметического пересоздания, поскольку и сам миметический созидатель, и его адресаты знают об *оригинале*, предсуществующем и аутентичном. Это — причина, по которой *репрезентация* теоретически ближе к *мимесису*, но все равно проблемы второго не покрывались анализом первой. Выдающийся анализ Эриха Ауэрбаха выявил как *аналогию*, так и *различие* этих двух феноменов, что побудило поиск новых подходов к ним. Такая работа была выполнена *Вальтером Беньямином*, *Теодором Адорно*, *Жаком Деррида* и некоторыми другими теоретиками. Например, Деррида предпочитал помещать мимесис, скорее, в общий контекст общественных отношений, нежели в специфический контекст арт-мира, сосредоточил теоретическое внимание на интерсубъективных характеристиках этого когнитивного действия. Таким образом, он вернулмя к самим истокам *гносеологического* дискурса о мимесисе. Настоящая статья посвящена концептуальной ревизии теоретического положения мимесиса в философском дискурсе в целом.

Ключевые слова: мимесис, гносеология, искусство, трансформации, творчество, эстетика, философия, постмодернизм.

Mimesis: A Script of Conceptual Remake

SERGEY DZIKEVICH — Russia, Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Lecturer, s.a.dzikevich@mail.ru

ABSTRACT: *Mimesis* as a theoretical concept was always supposed to deal with *imitation* and/or *representation*. The second process is much more exact in explanation of the theoretical content which is fixed with this concept: it's not by occasion that may be the best book dedicated to this aesthetic phenomenon forever connected these two words (Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1953)[1]. *Representation* means that anyone who is specially doing anything looking or sounding similar to what he has earlier seen or heard keeps in his mind an idea of communicating some meaning *starting* from similarity and finishing nobody (including the mimetic creator) knows where. So *imitation* is not able to be a serious candidate to occupy the whole location of what we call *mimesis* — it's only fit to fix the starting point of thinking on it and only in one of many aspects — in the aspect of external similarity that *a priori* can't be the main aspect of the mimetic re-making because both the mimetic creator and his addressers do know of *the original*, pre-existing and authentic. It's why *representation* is theoretically closer to *mimesis*, but anyway problems of the second were not covered with analysis of the first. Erich Auerbach's outstanding analysis appeared both *analogy* and *difference* of these two phenomena that would inspire searching for new approaches to them. This work has been done by other authors, such as *Walter Benjamin*[2], *Theodore Adorno*[3], *Jacques Derrida*[4] and some others[5]. For instance, Derrida preferred to put mimesis rather into the general context of societal relations than into the specific context of the artworld, stressed theoretical attention on the intersubjective qualities of this cognitive action. Thus he returned to the very origin of the *gnoseological* discourse of mimesis. This article is dedicated to conceptual revision of theoretical location of *mimesis* as one of the main concepts of aesthetics and of philosophical discourse in general.

KEY WORDS: mimesis, gnoseology, art, transformations, creation, aesthetics, philosophy, post-modernism.

---

[1] *Auerbach E.* Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Princeton, 1953.

[2] *Benjamin W.* On the Mimetic Faculty. Reflections. N.Y., 1986.

[3] *Adorno Th.W.* Aesthetic Theory / Trans. C. Lenhardt. L., 1984.

[4] *Derrida J.* The Truth in Painting / Trans. by G. Bennington and I. McLeod. Chicago, 1987; *Derrida J.* Of Grammatology / Trans. by G.Spivak, Baltimore, 1974.

[5] There have always been very interesting works on mimesis in all aspects of its meaning. Among many we can point at the following publications that we mention in the chronological order: *Sorbom G*. Mimesis and Art. Bonniers, 1966; Mimesis in Contemporary Theory / Ed. by M. Spariosu. Philadelphia, 1984; *Gebauer G., Reneau D., Wulf Ch.* Mimesis: Culture-Art-Society / Trans. by D. Reneau. Berkeley, 1992; *Taussig M.* Mimesis and Alterity. N.Y., 1993; *White H.* Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect. Baltimore, 1999; *Halliwell S.* The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems. Princeton, 2002.

1. What does mimesis mean for aesthetic theory?

Theodor Adorno in his *Aesthetic Theory* very clearly, as we think, formulated the theoretical content of the problem that aesthetics can see in mimesis in relation to art: "Mimesis is the ideal of art, not some practical method or subjective attitude aimed at expressive values. What the artist contributes to expression is his ability to mimic, which sets free in him the expressed substance."[1] *The ideal of art*, not a case of some *method* or *attitude* — this is the main what aesthetic theory could say on mimesis in final analysis. We could fully agree with this statement adding in our convention one detail that, keeping the main, makes this position more useful for our tasks: we think mimesis is *the ideal model of art*.

Moreover, we think that, as every ideal model, this model is *unique*. If we evaluate it as *a theoretical form of aesthetic thinking of art* we can notice this quality: there are other ideal models of creativity, intuition, imagination or cognition, production, appropriation, appreciation but they are not models of art as *distinctly taken* and *absolutely self-authentic* phenomenon.

Our position in relation to mimesis as the aesthetic theoretical ideal model of art is very firm and we can express it very shortly to characterize our plan for this article: as there's *only one mental form of the ideal model* of a square or a cube there could be only one mental form of the ideal model of art and we are going to show that gnoseologically understood mimesis is fit to execute this role in aesthetic theory as models of geometrical figures do in mathematics.

Reference to visual evidence is not the main factor in the last case, as we know, and many things are supposed to be done *intellectually* to reach *mental evidence* but the same work must be done in any case of an ideal model working in any theory. We are eager to make mentally evident that historically and logically mimesis do works in aesthetic theory as discourse of the ideal — *absolutely abstract and inter-subjective* — model of art.

2. Mimesis as aesthetic phenomenon

Some of the authors we've mentioned are sure that mimesis is based on a special faculty, or ability of *mimicry* that is the result of man's evolution from nature. We saw this *mimetic faculty* in the title of *Walter Benjamin*'s writing on mimesis and we read within the text: "Nature creates similarities. One need only think of mimicry. The highest capacity for producing similarities, however, is man's. His gift of seeing resemblances is nothing other than a rudiment of the powerful compulsion in former times to become and behave like something else. Perhaps there is none of his higher functions in which his mimetic faculty does not play a decisive role."[2] Those who admit this point of view explain the origins of mimesis with

[1] *Adorno Th.W.* Aesthetic Theory / Trans. by C. Lenhardt. L.: Routledge & Kegan Paul, 1984. P. 164.
[2] *Benjamin W.* On the Mimetic Faculty. Reflections. N.Y., 1986. P. 333.

this faculty *genetically* in all meanings of this word. We are sure in evolutional and genetic origins of a man's ability to commit mimetic actions but we are not sure that they are based on one distinct faculty. We suppose that mimesis is not the result of evolution of mimicry but the result of all-organic evolution that gave to what we call a human being some new quality appearing both in pre-intellectual generalization and in pre-intellectual deduction.

This quality was historically called *aesthesis*, or *analogon rationis* 1and what happen to belong to it — *aesthetikos*, and there are all reasons to suppose that ability to the mimetic mode of activity is not some distinct faculty but *a kind, or appearance of aesthesis*. Here we intentionally omit questions of Buumgarten's way of deriving this term from Latinized Greek roots: constructing aesthetics as *lower gnoseology (logic)* he means under its subject-matter *interior feeling* and this is what was implicitly but adequately called aesthesis and what received the contextual title of analogon rationis[1].

Theoreticians who prefer to think that mimesis is the result of the special faculty try to express its general characters. For instance, *Michael Taussig* in his very informative book writes that mimetic faculty is "the nature that culture uses to create second nature, the faculty to copy, imitate, make models, explore difference, yield into and become Other. The wonder of mimesis lies in the copy drawing on the character and power of the original, to the point whereby the representation may even assume that character and that power."[2] This is a very representative case of this kind of description and we can see that mimetic faculty is characterized as faculty with very different qualities some of which including *making models* it's hardly possible to call *mimicry*. The same must be said the resting characters of mimetic faculty mentioned in this passage: they evidently need interference of *ratio*, at list of *analogon rationis*.

3. Mimesis as an aesthetic concept

Thinking of mimesis as the ideal model of art in historical retrospection we must try to find out the first case when it was mentioned by any thinker. Usually it's the case of *Plato* who distincts two modes of productive action in *The Republic*[3] and *the both are mimetic*. According to Plato's analysis there could be *the wrong mode of mimesis* based on *eikasia* (imagination) which is reproducing images of already existing things — that is cancelled in the ideal state; and *the right mode of mimesis* based on *dianoia* (reason) which is producing authentic things based on their ideas (previously elaborated mental models) — that is accepted in the ideal state. We are not surprised that the basic context of Plato's discourse on art is *political* — all kinds of Greek discourse are united at this point, we are not surprised

---

[1] *Gregor M.J.* Baumgarten's "Aesthetica" // The Review of Metaphysics. 1983. 37 (2). P. 357–385.
[2] *Taussig M.* Mimesis and Alterity. N.Y., 1993. P. XIII.
[3] *Plato.*The Republic / Trans. by T.Griffith. Cambridge, 2000.

that it's *gnoseological* — all kinds of Greek discourse have ontological inspirations that are coming into reality of analysis as discourse on cognition itself; but we are a bit surprised with the fact that the right way of mimesis according to Plato has nothing in common with imitation of nature.

But when the first surprise is over we look at this case as something very expectable: Plato is not *a physicist* (a philosopher of nature), he's an abstract thinker of *cosmos* (the order of the universe), he came from Socrates' school of *philosophizing on language*. In this text he, with lips of his teacher as a character, is pronouncing the verdict on how the word *"mimesis"* could be rightly used in the ideal context of *the Republic* (a distinctly taken and equipped with consciousness case of cosmos) in relation to *techne* (art). Moreover, looking behind Plato's back we can see that he was not the first philosopher of cosmos who supposed that mimesis could be imitations rather of mental models than of natural phenomena.

Thus according to Iamblichus[1] Pythagoras was capable to hear and imitated music of spheres, or the pure nature of numbers and words. It was done to appear to the listeners its reality — reality of the First Being that was supposed to be ontological structure all secondary beings. Other practices with music (that was sort of applied mathematics) in Pythagorean community dealt with finding out numerical ontological structures of secondary beings, formalizing them in musical orders, producing musical compositions on their base and performing them for special and programmed (because they were supposed to be necessary) effects on the listeners, including negative affections elimination before night sleeping (prototype of Aristotelian catharsis, basic effect not only of a tragedy but of art in general).

We remember that in *The Republic* Plato was very strongly troubled with possible effects of art that could provoke in the audience affections, contradictory to the public good. It was the real cause why he, being the author of his artistic texts, a poet himself, was occupied with the idea of *public control*, even censorship upon artistic activity in the ideal Republic. But how can administration do it without *criteria*? This is why Plato turned to the procedure which with full guarantee could bring the right (publically good) affections to the audience. The next step is evident: Plato who surely knew of the Pythagorean experience and experiments with art (*Timaeus* which is connected with *The Republic* demonstrates it) is to install techne into the necessary order of the Republic basing on *the absolute Goodness* of the universe. This is why in Plato's theory only creations with previously proved goodness could have public circulation in the ideal state, and proofs should be taken not from nature but from discourse.

Conclusion

The further development of the idea of mimesis would never appear any serious qualities that could allow to characterize it as imitation of nature: Aristotle in-

[1] Iamblichus. On the Pythagorean Way of Life / Trans. by J. Dillon and J. Hershbell. Atlanta, 1991.

sists on modeling of an artificial tragic situation as subject of imitation in *Poetics; Plotinus* in *The Enneads* insists that art is creating beauty of its own to cover privations of nature; *medieval theoreticians* came to the result that art is God's grandson; *Renaissance* defined art as the good manner of creation; Bacon stressed attention on the fact that art is a man added to nature; classicism after *Descartes* thought of art as of mastership to follow the rules deduced for every kind of art from general principles; *Enlightenment* (for instance, *Diderot* in *The Paradox of an Actor*) looks at art as rather result of analytical and comparative activity than imitation; *Romanticism* is basically occupied with supernatural affairs; *naturalism* and *critical realism* didn't plasticize imitative modes of representation of reality because they were fully busy with selective work for the material to be represented (it's very difficult to meet and to represent *a typical person under typical circumstances*). Then modern and post-modern art started producing doctrines of their own in numerous manifestos. The point that mimesis was such a position that included imitation of nature, copying, mimicry turned the myth, that every new school tried to destroy and was replacing with myths of its own, actually offering and institutionalizing *new versions of mimesis*. Finally for aesthetic theory it's time to realize this fact.

Александр Мигунов

Дигитал-арт и био-арт в поисках новой формулы человека

Дигитал-арт и био-арт в поисках новой формулы человека

Александр Мигунов — Россия, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики, профессор, заведующий кафедрой, asmig42@mail.ru.

Аннотация: В статье исследуются проблемы современного художественного и философского определения человека. Базовое определение человека как хомосапиенса рассматривается в связи с современными разновидностями научного искусства: дигитального искусства и био-арта.

Ключевые слова: современное искусство, дигитальное искусство, био-арт, актуальное искусство, познание, хомосапиенс.

Digital Art and Bio-art in Search for a New Philosophical Formula of the Human

ALEXANDER MIGUNOV — Russia, Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Professor, the Department's Head, asmig42@mail.ru.

ABSTRACT: The article contented the problems of contemporary art and philosophical definitions of the human. The basic formula of the human: homo-sapiens stand in the connect with the branch of the contemporary scientific art: digital-art and bio-art.

KEY WORDS: contemporary art, digital-art, bio-art, actual art, cogito, homo-sapiens.

Мыслительные способности первобытного человека, на порядок более развитые, чем у остальных животных, прежде всего приматов, позволили утвердиться формуле «homo sapiens» как наиболее важной среди основных атрибутивных признаков человека. Декартовское cogito еще сильнее утвердило решающее значение развитого человеческого интеллекта в мире живых существ. Где-то между Декартом и Кантом (XVII и XVIII вв.) уточняются отдельные, но такие же важные детали интеллектуальных способностей человека: разум, наделенный рефлексией и способностью к целеполаганию, научились отличать от рассудка, взявшего на себя рутинную, формально-логическую часть мыслительных операций человека, ту часть, которая проще всего могла быть передана машине. Такова в самых общих чертах предыстория рассматриваемого здесь вопроса.

Два вида современного технологического искусства — дигитал-арт и био-арт оказались и двумя главными интригами — так много необычного и парадоксального они внесли в современную культуру, а вместе с ней и в понимание современного человека. Со стороны цифрового электронного компьютерного искусства уже поставлены и широко обсуждаются важнейшие эстетические проблемы. Среди них:

– судьба оригинала художественного произведения и его уникальности, впервые заявленные В. Беньямином и приобретшие сегодня новые измерения;

– преодоление взгляда на произведение искусства как на материальный предмет в связи с новым статусом его существования в виде файла данных;

– возвращение в искусство художественности после относительно долгого периода ее растворения и ликвидации в постмодернизме;

– новые условия стилеобразования в искусстве.

Приведем несколько примеров, иллюстрирующих характер произошедших перемен. Всем известно внедрение в кинопроизводство цифровой кинокамеры, уже доказавшей ряд своих преимуществ в сравнении с традиционной, пленочной. Цифровые технологии существенно изменили также кинопрокат. Раньше успех талантливого фильма во многом зависел от количества его копий, доставляемых в самые удаленные регионы нашей необъятной страны. Нередко фильм не мог дойти до зрителя по той простой причине, что кто-то, а это чаще всего были идеологические инстанции, не давал разрешение на изготовление таких копий. Теперь изменения коснулись не

только идеологии, но и возможностей доступа зрителя к фильму. Существуя в виде файла электронных данных, фильм в любых количествах благодаря Интернету мгновенно может быть доставлен в любую точку страны и за ее пределами. По тем же причинам постепенно уходит в прошлое «эра» существования фильма или любой другой художественной информации в форматах DVD и CD. Другой пример. Известный представитель американского поп-арта Э. Уорхол изобрел в свое время технологию производства «звезд», тогда уже названную «имиджмейкерством». Реализуя свое эстетическое кредо: «Если не все прекрасны, то и никто не прекрасен», он всего лишь по фотографиям подгонял любое, самое невыразительное лицо под тип, срезая двойные подбородки, убирая морщины, глаза делая ярче, а губы — чувственнее. Это требовало от него больших усилий. Теперь эту же операцию в автоматическом режиме делает электронная программа *Adobe Photoshop* и другие соответствующие программы.

Главное требование постмодернистского концептуального искусства: «быть как в жизни» теперь реализуется путем внедрения в процесс художественного творчества современных компьютерных технологий. Компьютер, как продолжение руки художника, заменяет традиционную кисть и палитру. Когда-то такой прием был открыт Ван Гогом, когда знаменитый художник отбросил кисть и палитру, желая успеть до заката солнца завершить начатый на пленере сюжет путем прямого выдавливания краски из тюбика на холст. Компьютер многократно расширил возможности художника работать в такой манере. В этой ситуации становится крайне важным разделить то, что принадлежит машине, и то, что остается у человека, позволяя сохранить его родовую идентичность со стороны способности мыслить и творить. Потребует серьезного философского осмысления и тот факт, что электронные образы компьютерного искусства невозможно понять в рамках обычной земной логики предикативных содержательных суждений. Все, что мы имеем под руками в целях расшифровки и логического объяснения таких загадочных симулятивных образов — это суждения, основанные на тавтологии. Такую виртуальность даже нельзя назвать вымыслом, ибо ее не с чем сравнивать, нет точки отсчета. Но при этом виртуальные образы современного анимационного и игрового кинематографа, основанные на особых технологиях сканирования изображений, отличаются идеальной упорядоченностью формообразования. Лишенные реальных пространственно-временных измерений и содержательно пустые, они необычайно активны, ярки и притягательны. Все это дало основание философам (Ж. Делезу, Ж. Бодрийяру) еще в XX веке назвать образы-симулякры «хитрыми», «коварными и безнравственными».

Разделив сферу чувственности надвое, электронные технологии работают лишь с одной ее половиной, ответственной за восприятие. Зрительные, слуховые, тактильные образы превосходно воспроизводятся (симулируются) сенсорными устройствами, подключенными к компьютеру. Другая половина чувственной сферы — эмоции и переживания остаются

традиционными, какими они были у человека всегда. Можно даже сказать, что это последний островок человеческого, пока не освоенный современными электронными технологиями[1]. Парадокс здесь в том, что симулятивные искусственные образы управляют естественными эмоциями, усиливают их, делают необычайно аттрактивными. Последние разработки даже позволяют «выходить» на эмоции непосредственно, минуя образы-восприятия. Их заменяет электронный аналог биохимических процессов человеческого мозга, влияющий на эмоции напрямую. Отмеченный парадокс имеет и другую сторону. Уже сегодня очевиден контраст никогда не «устающей» рецептивной чувственности электронного типа и традиционной эмоциональности, не имеющей такого же запаса прочности.

Практическое разделение чувственности на чувства-образы и чувства-эмоции застало эстетику врасплох. Долгое время не только эстетика, но и философия (теория познания), а также психология не фиксировали принципиальную грань между двумя видами чувственности, констатируя лишь их формальные различия. Все изменилось с того момента, когда было открыто киберпространство в самом конце XX века.

Находясь в некоем промежутке между изящным (fine-art) и концептуальным искусством, био-арт культивирует новую субъективность с отличным от прежнего набором рецептивных чувств и эмоциональных переживаний. Сердцевина био-арта — измененный генетический материал оказался столь масштабным, что, с одной стороны, обогатил традиционное понимание красоты новыми гранями, а с другой — открыл пока еще только первую страницу в области эстетического измерения новой, неизвестной ранее жизни. Сколь трудным будет внедрение нового можно показать на конкретном примере. Марта де Минизиш из Португалии путем определенного подбора генов создает бабочек, у которых два разных крыла — одно обычное, природное, другое — генетически измененное. Сама бабочка, видимо, не испытывает никакой неловкости, она летает так же свободно, как и все остальные, к которым не прикоснулась рука исследователя. Человек, в отличие от бабочки, воспринимает данный факт двояко. Для экспериментатора это прорыв, первое прикосновение к будущей жизни. Для поклонника fine-art-а, выше всего ценящего красоту в ее традиционном культурном и социальном измерении, искусственное крыло бабочки не более чем протез, вызывающий сочувствие, а может быть, и гнев из-за насилия над природой. Мы уже стали забывать, как некий анахронизм, идеи Ж.-Ж. Руссо, в свое время предлагавшего вернуться назад к природе и вести «пастушеский образ жизни»; однако утверждение более близкого нам по времени Анри Бергсона о том, что все искусственное, наложенное

[1] Не случайно термин «эмоция» остается в психологии «чрезвычайно резистентным» (от лат. *resisto* — сопротивляюсь) к попыткам его определить; более того, «возможно, никакой другой термин в психологии не сочетает такую неопределимость с частотой использования». См.: Большой толковый психологический словарь: В 2 т. М., 2000. Т. 2. С. 512.

на естественное, становится нелепым и смешным, пока еще никем не оспаривалось. К этой же группе следует отнести и дадаиста Ф. Пикабиа, изобретателя анимации[1], на двадцать лет опередившего Уолта Диснея, на студии которого только в 1937 году была снята наиболее известная анимационная картина «Белоснежка и семь гномов». Видимо, испытав некоторую неловкость в связи со своим изобретением, Пикабиа записывает: «машина — не что иное, как дочь, рожденная без матери»[2].

Между электронным цифровым и биологическим искусствами на наших глазах разворачивается негласное соревнование. Оцифровывание многих звеньев творческого процесса в архитектуре, кинематографе, изобразительном искусстве достигло таких результатов, что впору ставить вопрос о возвращении в искусство художественности, как мы теперь видим, слишком поспешно отвергнутой концептуальным постмодернистским искусством. В философском плане цифровое компьютерное искусство бросило вызов человеку по всей линии cogito. Сегодня искусственный интеллект успешно конкурирует с интеллектом естественным и в том случае, когда человек окружает себя со всех сторон гаджетами, и если человеку напрямую противостоит робот с его электронной начинкой. Казалось бы, спасение человека естественного не в cogito, а в soma, но и здесь человека подстерегает опасность. Био-арт как один из инструментов биотехнологий манипулирует процессами жизни в самом широком спектре. Живые организмы (они же — произведения искусства) могут быть изменены либо в пределах их видов, либо наряду с ними изобретаются абсолютно новые. Примерно то же самое происходит и в дигитальном искусстве: либо компьютер рассматривается как «продолжение руки художника», и здесь он всего лишь инструмент, либо рождается, опять же благодаря компьютеру, оригинальное «искусственное искусство», с человеком никак не связанное[3]. Различие, и очень существенное, между ними в том, что био-арт, работая на материале ДНК, не выходит за пределы живого, даже модифицируя его до неузнаваемости. Возможности цифрового компьютерного искусства, напротив, ничем не ограничены; оно обладает несравненно большей свободой. Искусственный интеллект все настойчивее конкурирует с человеческим мозгом, в том числе и в вопросах творчества.

Чтобы показать ближайшие перспективы био-арта, сравним два проекта по использованию солярной энергии. В 1601 году выходит в свет «Город солнца» Томмазо Кампанеллы, где философ выступил с оригинальным проектом использования солнечной энергии для гармонизации жизни на земле. Семь каменных колец, по количеству известных тогда планет Солнечной системы, образуют у Кампанеллы стены города. Кольца должны

---

[1] Имеется в виду картина Ф. Пикабиа 1917 года «Парад любви» (другое более точное название — «Влюбчивый процессор»), предполагающая элементы анимации и кинетизма.

[2] Подробнее см. об этом: *Сануйе М.* Дада в Париже. М., 1999. С. 22.

[3] См.: *Мигунов А., Ерохин С.В.* Алгоритмическая эстетика. СПб., 2010. Гл. IX.

были иметь определенный угол наклона, чтобы абсорбировать солнечную энергию по принципу гармонического резонанса с энергетикой человека. Заметим, что только сейчас подобные «утопические» проекты по-настоящему начинают интересовать архитекторов. В отличие от Кампанеллы, сегодняшний генный инженер знакомит нас с альтернативным пониманием красоты. Работая в режиме био-арта, он выращивает растения, которым не нужен фотосинтез, и, наоборот, разрабатывает проекты по созданию человека с геном фотосинтеза, чтобы он мог получать энергию от солнца по образцу сегодняшних растений. Новая красота влечет за собой появление нового субъекта, ставящего под сомнение не только основы традиционной эстетики, но и традиционную эпистемологию с центральными в ней понятиями истины и знания, основанными на репрезентации. Каким будет новый субъект? Ответ на этот вопрос сопряжен с большими трудностями, поскольку в био-арте ослаблены или полностью отсутствуют культурные и социальные основания искусства.

В заключение заметим, что нельзя обманываться относительно простоты современного искусства. Действительно, современный художник не испытывает мук творчества и не ищет инсайта (озарения) — отправной точки творческого процесса так, как он делал это раньше. Но чтобы сформировать концепцию — главное в новом творческом процессе — нужны усилия не меньшего накала, чем прежде. Дигитал-арт и био-арт предъявляют художнику свои требования такого же творческого характера, соединяя в одном лице художника и ученого. Имеем ли мы дело с новым типом стилеобразования, покажет будущее. Но уже сегодня очевидно, что результат в творчестве современного художника во многом зависит от того, насколько успешно ему удалось включить апроприированный опыт мирового искусства в «картину мира» окружающей художника реальности.

Практическое разделение чувственности на чувства-образы и чувства-эмоции застало эстетику врасплох. В ней все еще велик авторитет А. Баумгартена, философа-гносеолога XVIII в., делавшего акцент в определении предмета эстетики прежде всего на чувственности рецептивного типа. Как уже было показано, первые сомнения в обязательном присутствии рецептивных чувств в искусстве были высказаны американскими эстетиками. Но все решительно изменилось в данной области с того момента, когда было открыто киберпространство и когда оно стало активно «заселяться» человеком (80–90-е годы XX века). До этого не только эстетика, но и философия (теория познания) и психология не фиксировали принципиальную грань между двумя видами чувственности. Кибернетические аппараты предшествующих поколений (ЭВМ 60–70-х годов) решали другие задачи. Основная научная интрига того времени: может ли машина мыслить и творить как человек, обсуждалась в контексте плавного, постепенного движения в направлении от человека к машине. В этой связи большие надежды возлагались на науку бионику, разрабатывавшую технологии искусственного по аналогии с естественным. Сегодня эта наука полностью забыта. Оказалось, что вирту-

альные симулятивные образы, от начала и до конца генерируемые электроникой, не имеют ничего общего с живым организмом.

Киберпространство, цифровые технологии, электронные симулятивные образы — значение этих относительно новых понятий сегодня столь велико, что они способны в значительной мере изменить традиционные философские представления о человеке и о мире. В частности, в такой ситуации уточняется принцип психофизического параллелизма Декарта. Cogito и soma меняются местами. Cogito перестает быть исключительным прибежищем мыслящего человека. Теперь оно само, так же как и чувственность, разделено надвое. Гораздо больше надежд на сохранение вида Homo sapiens следует возлагать на soma, точнее, на мало изученную в западной философии проблему психосоматики. В целом можно сказать, что западной культуре и особенно западной философии повезло с cogito и не повезло с soma. Еще до Декарта у стоиков дух и тело были разведены настолько, что болеть, как считали стоики, может только тело. Кант, примеряя на себе философию стоицизма, отмечал, что «можно, конечно, посмеяться над стоиком, который в минуту нестерпимых подагрических болей кричит: боль, ты можешь мучить меня еще больше, но я никогда не признаю, что ты нечто злое»[1]. Потому что боль в представлениях стоиков умаляет лишь достоинство физического состояния, но никак не личности. Как уже говорилось, самая ранняя в западной философии орфическая версия катарсиса так же была повернута в сторону освобождения души от тела. Поэтому гораздо более близкое нам сегодня выражение Шекспира из «Макбета»: «больны не телом, но душой» не имело большого смысла на ранних ступенях западного философствования.

Столь отчетливо обозначенная в прошлом дихотомия души и тела приобрела сегодня новое измерение: переизбыток средств симуляции телесного ведет к постепенному исчезновению тела в его традиционном виде. «Тело, — пишет М. Эпштейн, — выйдет из употребления как лошадь или паровая машина в эпоху электричества, и станет забываться как источник глубочайших и интимнейших переживаний, как средоточие человеческого самосознания, как ценностная основа цивилизации»[2]. Но прощание с телом, отмечает далее М. Эпштейн, может стать началом «отелеснивания» самой философской мысли. Если раньше философия пренебрегала телом, то теперь информационно богатая и технически властная рациональность ставит вопрос иначе: не куда отвлечься, а во что воплотиться?[3] Область нового философского осмысления тела он предлагает назвать физиософией или соматософией[4]. Меняется структура философии. Наряду с логикой, отвечающей за «чистое» мышление и общие понятия; эстетикой баумгартеновского типа, сосредоточенной на искусстве и

---

[1] *Кант И.* Сочинения: В 6 т. М., 1965. Т. 4. С. 383.
[2] *Эпштейн М.* Философия тела. СПб., 2006. С. 13.
[3] *Эпштейн М.* Философия тела. СПб., 2006. С. 14.
[4] *Эпштейн М.* Философия тела. СПб., 2006. С.14.

«высших» чувствах — зрении и слухе, предлагается ввести в качестве самостоятельной философской дисциплины хаптику (от haptikos — осязательный, тактильный), изучающую осязание в качестве основы познания и творчества[1]. Итак, электронная половина cogito управляет таким же радикально изменившимся soma, в основании которого протеин и ДНК уже не будут, как прежде, играть решающей роли. «Возможно, — прогнозирует Эпштейн, — через два-три поколения разумные существа, изуродованные нейроудлинителями и искусственными биопротезами, погруженные в экстаз безопасного киберсекса (включая виртуально-тактильные контакты и конференции-видеооргии), полностью отдадут тело на откуп медикам, биореставраторам, видеотехнологам, программистам… и спортсменам. Ведь уход лошади из современной цивилизации отнюдь не отменяет интереса к скачкам (и ставкам) на переполненных ипподромах»[2]. Речь, фактически, идет о компромиссе. Новую формулу Человека предлагается строить на пути соединения всей сферы искусственного: мышления, рецептивных образов, новой телесности с областью традиционных, эмоционально окрашенных ценностей, созданных в условиях естественного человеческого существования. В какой мере удастся примирить эти два разнопорядковых мира, покажет будущее. Но на этом пути уже обнаружено несколько принципиальных трудностей. Это, во-первых, не поддающиеся симулированию эмоции и, во-вторых, принципиальная невозможность строить искусственное (электронное) по аналогии с естественным. Сколь остры обнаруженные противоречия и парадоксы, можно показать на примере эротических фантазий. «Воспаленный мозг одиноко безумствует в сладострастных оргиях», — писал А.И. Куприн, имея в виду обычную мастурбацию. В современном виртуальном сексе партнеры не чувствуют одиночества. Подключенное к компьютеру сенсорное устройство подает вам тело вашего партнера во всей полноте рецептивной чувственности, усиливая страсти и многократно увеличивая оргазм. Сегодня такой киберсекс привлекает и забавляет людей, но по сути это должно быть отнесено все к той же мастурбации, какую имел в виду и Куприн. Как здесь не вспомнить предупреждение Ф. Пикабиа, назвавшего всякую машину «дочерью, рожденную без матери».

Заключая, можно заметить, что философская составляющая искусства и в дальнейшем будет увеличиваться. Возникнут в связи с этим новые проблемы. Одной из самых важных станет проблема человеческого выживания и сохранения родовой идентичности человека.

---

[1] *Эпштейн М.* Философия тела. СПб., 2006. С. 35.
[2] *Эпштейн М.* Философия тела. СПб., 2006. С. 12.

Александр Волошинов

Мимесис, «вечные паттерны» и современное искусство

Мимесис, «вечные паттерны» и современное искусство

Александр Волошинов — Россия, Саратовский государственный технический университет имени Ю.А. Гагарина, профессор.

Аннотация: Теория мимесиса рассматривается как следование художником внутренним морфогенетическим законам природы. Указываются природные принципы формообразования — принцип симметрии, принцип фрактального самоподобия, принцип максимума информации, закон золотого сечения, которые являются источниками «вечных паттернов» искусства. Обсуждается феномен опережающей репликации структур микро- и макромира в современном искусстве.

Ключевые слова: мимесис, «вечные паттерны», принципы формообразования, симметрия, фрактальное самоподобие, опережающая репликация.

Mimesis, “Eternal Petterns” and Modern Art

Alexander Voloshinov — Russia, Saratov State Technical University, Professor.

Abstract: The theory of mimesis is regarded as following the inner morpho-genetic natural laws by the artist. Natural principles of formbuilding are pointed out, i.e symmetry principle, fractal self-similarity principle, maximum information principle and the law of golden section which are the sources of “eternal patterns” of art. The phenomenon of preemptive replication of micro-and macroworld structures in the modern art is discussed.

Key words: mimesis, “eternal patterns”, principles of formbuilding, symmetry, fractal self-similarity, preemptive replication.

Теория мимесиса настолько древняя, что сегодня как-то не принято вникать, кто, кому и в чем в этой теории подражает. Вроде бы стоявшие в начале начал пифагорейцы полагали, что искусство музыки подражает мировой гармонии небесных сфер; мысливший более реальными категориями Демокрит утверждал, что «техне» (а для древнего грека это и наука, и искусство, и ремесло) происходит от подражания человека животным (певец в своем искусстве подражает соловью, а ткач — пауку); Платон считал мимесис основой всякого творчества, но упрекал художника в низведении подражания до банального копирования внешней стороны вещей и в этом видел ущербность мимесиса.

Подлинным творцом законченной теории мимесиса считается Аристотель, который не отделяет искусство от реального мира, а рассматривает его как живой организм, являющийся частью этого мира. Из этой посылки

следует, что природа и художник творят на основе одних и тех же принципов, таких как принцип целесообразности, принцип соответствия формы и материи и другие. Неудивительно, что этот взгляд на искусство как часть природы Аристотель развивает в своей «Физике».

Различие между произведением природы и произведением искусства по Аристотелю состоит в том, что в природе целеполагающая причина находится внутри живого организма, тогда как в произведении искусства, создаваемом художником, эта причина находится вовне. «Вообще же искусство в одних случаях завершает то, что природа не в состоянии произвести, в других же подражает ей» (Физика VIII, 199 a 15). Это робкое признание того, что искусство способно на нечто, «что природа не в состоянии произвести», очень скоро переросло в убежденность о сверхприродной идеализирующей функции искусства. В «Поэтике» Аристотель пишет: «Так как поэт есть подражатель, так же как и живописец или какой-нибудь иной создающий образы художник, то ему всегда приходится воспроизводить предметы каким-нибудь из *трех* способов: такими, каковыми они были или есть; или такими, как их *представляют* и какими они *кажутся;* или такими, каковы они *должны быть»* (Поэтика 25, 1460 b 8–11). В дальнейшем эстетика взяла на вооружение именно эту последнюю установку Аристотеля на идеализирующую функцию искусства, а скромное подражание природе посчитала слишком тривиальным.

Идея мимесиса, как и все античные идеи, была подхвачена и развита в эпоху Возрождения. Ярче всего, пожалуй, об этом свидетельствуют строки из «Божественной комедии» Данте:

> И в Физике прочтешь, и не в исходе,
> А только лишь перелистав едва:
> Искусство смертных следует природе
> Как ученик ее, за пядью пядь;
> Оно есть Божий внук, в известном роде.
>
> Ад, XI, 103–105

Итак, *искусство смертных следует природе как ученик ее…* Но опять-таки, как и в чем выражается это следование, оставалось неясным. Выдающийся мыслитель Возрождения Леон Баттиста Альберти, например, считал, что искусство более подражает законам природы, чем ее внешнему виду. Эта точка зрения является нам наиболее близкой.

В самом деле, искусство, что бы там ни говорили, есть прежде всего форма. Уже Аристотель имел гораздо более широкий взгляд на роль формы не только в искусстве, но и в онтологии бытия вообще: «Формой я называю суть бытия каждой вещи и первую сущность» (Метафизика VII, 7, 1032b). Формы Аристотеля, как известно, по существу совпадают с Платоновыми эйдосами и отражают внутренний закон устройства и функционирования каждой вещи.

Откуда же искусству брать принципы формообразования, как не из природы, где морфологические законы отшлифованы процессом эволюции? С точки зрения современного вариационного исчисления это представляется очевидным. На роли вариационного принципа в познании законов формообразования в искусстве мы остановимся чуть позже. Пока же заметим, что морфогенетические принципы природы и есть источник «вечных паттернов» искусства. Паттерны эти действительно вечны, как вечна сама природа и как неизменны ее законы. Меняются стили искусства, уходят одни и приходят другие законодатели моды в искусстве, но природные паттерны формообразования в искусстве остаются неизменными.

И все-таки, почему природа и искусство имеют общие принципы формообразования? Сегодня лучше понять это помогает новая наука синергетика. С позиций синергетики и природа, и искусство являются сложными открытыми неравновесными самоорганизующемися системами, имеющими сходные законы развития. А основной принцип синергетики — **принцип универсального эволюционизма —** гласит: *всякая неравновесная динамическая система эволюционирует в направлении, приводящем к ее самоорганизации, причем характер самоорганизации не зависит от природы системы, а определяется ее симметрией и симметрией воздействия.* Следовательно, в различных по природе системах в процессе самоорганизации могут возникать изоморфные структуры.

Таким образом, именно в синергетике выдающаяся роль симметрии в природе и искусстве наконец-то получила достаточно полное объяснение. Получили объяснение пророческие слова В.И. Вернадского о том, что принцип симметрии охватил и будет охватывать все новые области естествознания, сказанные Вернадским в начале XX в. Заняли достойное место и открытия в области микромира Юджина Вигнера, который в своей Нобелевской лекции в 1964 г. назвал симметрию сверхпринципом науки[1]. Наконец, получает свое место и позиция автора, назвавшего, следуя Вигнеру, в 1996 г. симметрию сверхпринципом искусства[2].

Процессы эволюции неравновесных систем, управляемые принципами симметрии, приводят к образованию самоподобных структур, или фракталов. Фрактальные структуры окружают человека на протяжении всей его жизни, однако только с выходом в свет книги Бенуа Мандельброта «Фрактальная геометрия природы»[3] стало понятным, что мир основан на симметрии самоподобия фракталов. Причудливые очертания береговых линий и замысловатые извилины рек, изломанные поверхности горных хребтов и гладкие самоподобные вздутия облаков, раскидистые ветви деревьев и разветвленные сети кровеносных сосудов и нейронов — все это

---

[1] *Wigner E.P.* Events, Laws of Nature and Invariance Principles // Science. Vol. 143, 1964.

[2] *Voloshinov A.* Symmetry as a Superprinciple of Science and Art // Leonardo. Vol. 29. № 2. 1996. P. 109–113.

[3] *Mandelbrot B.B.* The Fractal Geometry of Nature. San Francisco, 1982.

фракталы. Если в начале XVII в. в «Il Saggiatore» Галилей утверждал, что книга природы написана на языке математики и письмена ее — треугольники, окружности и другие геометрические фигуры, то к концу XX в. стало ясно, что *книга природы написана на языке фракталов*. В наших работах[1] [4–7] предпринимаются первые попытки доказательства того, что и *книга искусства написана на языке фракталов.*

Важнейшим свойством фрактала, как известно, является его самоподобие, которое обеспечивает выполнение во фракталах основного закона эстетики — *закона единства в многообразии,* который еще на заре античности сформулировал Гераклит: *из всего — единое, из единого — все.* Это одна из причин, объясняющих красоту фракталов (подробнее см. работу по ссылке[2]). Пожалуй, только с открытием фрактальных структур закон единства в многообразии — едва ли не единственный внятный закон эстетики — из качественного переходит в количественный.

Многие фрактальные самоподобия как в пространственных, так и в темпоральных искусствах основаны на ряде золотого сечения. В архитектуре это храм Василия Блаженного в Москве и пагода храма Янусидзи в г. Нара (Япония), в живописи — «Троица» Андрея Рублева и «Восемь красных прямоугольников» Казимира Малевича, в музыке — Хроматическая фантазия И.С. Баха и этюды Шопена, в поэзии — стихотворение Пушкина «Из Пиндемонти» и стихотворение Вознесенского «Гойя» и т.д.[3]. Не редки примеры изоморфных и просто тождественных фрактальных структур, основанных на ряде золотого сечения, что позволяет говорить о единой фрактальной грамматике искусства и отнести фракталы к «вечным паттернам» искусства.

Вернемся к вариационным принципам в природе и искусстве. Теоретико-информационный подход к изучению искусства, развиваемый в работах Г.А. Голицына и В.М. Петрова[4], также служит стиранию границ между «первой» и «второй» природой. В качестве основного постулата своей теории Голицын и Петров выдвигают *принцип максимума информации* — единственный принцип, из которого выводится вся теория, все законы теории, все основополагающие константы теории и т.д. Это смелая идея, ибо на сегодня на основе вариационных принципов удалось построить

---

[1] *Волошинов А.В.* Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма: Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. С. 213–246; *Волошинов А.В.* Гомер–Данте–Солженицын: фракталы искусства // Языки науки — языки искусства. М.; Ижевск, 2004. С. 153–160; *Voloshinov A.* Fractals in Art: from Homer to Solzhenitsyn. Art and Science. Proceedings of the XVIII Congress of International Association of Empirical Aesthetics / Ed. by J.P.Frois et all. Lisbon, 2004. P. 517–521; *Волошинов А.В.* «Двенадцать» Блока: музыка, фракталы, хаос // Человек. 2007. № 3. С. 145–151; № 4. С. 148–155.

[2] *Волошинов А.В.* Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма: Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. С. 213–246.

[3] Подробнее см.: *Волошинов А.В.* Математика и искусство. 2-е изд. М., 2000.

[4] *Голицын Г.А.* Информация и творчество: на пути к интегральной культуре. М., 1997; *Петров В.М.* Количественные методы в искусствознании. М., 2004.

только три науки — геометрическую оптику, механику и термодинамику. В качестве первого шага Голицын выводит из принципа максимума информации важнейшие эстетические константы — коэффициент золотого сечения и основные консонансы музыкальных тонов. Таким образом, впервые в своей двухтысячелетней истории закон золотого сечения выводится не индуктивным (эмпирическим) путем, а дедуктивным (теоретическим) способом. В терминах теории информации закон золотого сечения получает обобщенную трактовку, а именно: *отношение золотого сечения доставляет наблюдателю максимум информации при минимуме затрачиваемых ресурсов*[1] .

Итак, мы назвали три важнейших принципа — принцип симметрии, принцип фрактального самоподобия, принцип максимума информации, закон золотого сечения как важнейшее следствие последнего принципа, которые генерируют «вечные паттерны» искусства. Возможно, существуют и другие не менее важные принципы. Однако мы предвидим еще одно возражение противников «аполлонической традиции красоты»: все это если и справедливо, то справедливо применительно к классическому искусству, искусству выверенной формы, искусству, вторящему мировой гармонии. Современное же искусство разрушает форму, оно нонфигуративно, оно абстрактно, оно неизобразительно и ни о каком мимесисе применительно к этому искусству не может быть и речи.

Так ли это? Может быть, это снова только внешняя сторона явления? В нашей работе[2] собраны многочисленные «структурные двойники» абстрактных композиций в природном микро- и макромире. Вихрям неистово закрученных спиралей многочисленных «Формул Вселенной» П. Филонова вторят вихри траекторий субатомных частиц, разогнанных до безумных скоростей; прямолинейной Евклидовой геометрии беспредметных композиций К. Малевича и его «голландского эха» П. Мондриана — микрофотографии кристаллов в поляризованном свете; хаотичной Мандельбротовой геометрии цветовых пятен композиций В. Кандинского — микрофотографии клеток живого вещества, а запутанным клубкам желтых линий Дж. Поллока — лабиринты ночных огней мировых столиц, снятые из космоса. Самое интригующее в этом есть то, что все абстрактные структуры были созданы как минимум на полвека раньше, чем их «научные двойники».

Что же мы имеем в данном случае? Некий «обратный мимесис»? Некую опережающую репликацию структур микро- и макромира в нонфигуративном искусстве? Интересно, что сами художники считают, что это скорее всего так. Автор *аналитического метода* в искусстве художник Павел Филонов, которого поэт Алексей Крученых назвал «очевидцем незри-

---

[1] *Голицын Г.А.* Информация и творчество: на пути к интегральной культуре. М., 1997.

[2] *Волошинов А.В.* Структуры абстрактного искусства в микро- и макрокосме науки // Научное искусство: Материалы I Международной научно-практической конференции МГУ имени М.В. Ломоносова / Под ред. В.В. Миронова. М., 2012. С. 151–154.

мого», разработал положение о «глазе видящем» и «глазе знающем». Глаз видящий настроен на передачу зримых «двух предикатов» — формы и цвета, тогда как глаз знающий с помощью интуиции призван воспроизводить незримые, скрытые от видящего глаза процессы. Как писал Филонов, художник-аналитик «смотрит своим анализом и мозгом и им видит там, где вообще не берет глаз художника»[1].

Но почему глаз художника-абстракциониста «берет» именно невидимые структуры микро- и макромира? Возможно, ответить на этот вопрос поможет принадлежащая В.И. Вернадскому идея ноосферы. Интуиция художника — этот сверхчуткий приемник его сверхсознания — способна, видимо, непосредственно воспринимать из глубин ноосферы те природные структуры, которые царят в ее микро- и макрокосме. В мгновения космических озарений эти структуры оживают на полотнах художника в виде «вечных паттернов», предвосхищая плоды кропотливых изысканий ученого. В этом процессе «припоминания ноосферы» художник опережает ученого, ибо творчество художника окрыляют эмоции, тогда как ученого ведет твердая рука разума.

Итак, структуры абстрактного искусства есть запечатленные на полотнах художника изначальные образы ноосферы. По существу тем же являются и структуры конкретной науки. «Вечные паттерны» науки и искусства суть только различные формы отражения в сознании творящего индивида единого космического разума.

Вообще представление о неких структурах, лежащих в основе картины мира — научной, художественной, религиозной, пронизывает всю мировую культуру и, по существу, является развитием древнейшей мифологемы о превосходстве Космоса над Хаосом. Древнекитайские *гексаграммы,* платоновы *эйдосы,* эренфельсовы *гештальты,* юнговы *архетипы, эпистемы* и *дискурсивные формации* Фуко*, структуры* Леви-Стросса*, паттерны* современной физики и психофизики — все эти многочисленные понятия и термины многих наук и культур имеют только один смысл и одно предназначение: свидетельствовать о структурированности мира и сознания. Поэтому неудивительно, что художник-авангардист создает на своих полотнах структуры. Более того, он и здесь подражает природе, хотя и не видит воочию ее микро- и макротворений. «Глаз знающий» открывает художнику эти сокрытые «вечные паттерны», они влекут художника, ибо морфология природы отточена процессом эволюции, она основана на вариационных принципах, она оптимальна, целесообразна и, значит, красива. А художник и призван творить красоту.

---

[1] Евгений Ковтун о Филонове // Сайт: Павел Филонов. Очевидец незримого [www.filonov.su/p2_06.html].

Evgeniy Kondratiev

Solipsism and the Aesthetics of Cyber-Archtecture

Солипсизм и эстетика кибер-архитектуры

Евгений Кондратьев — Россия, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики, доцент, kondratievea@yandex.ru.

Аннотация: Статья посвящена проблеме воплощения компьютерно-генерированных архитектурных образов и обусловленности их эстетического восприятия. Математическое проектирование в дигитальной архитектуре и скульптуре не связано так тесно с процессом визуализации и воплощения замысла в материале, как это было в традиционной архитектурной практике. Исходный информационный блок, а не конкретное чувственное воздействие приобретает приоритетное значение для понимания эстетического смысла сооружения. Из-за доминирования цифровых технологий замыкается в себе не только авторский креативный процесс, но и ход эстетического восприятия произведения искусства. Преодоление цифрового солипсизма возможно в нахождении семантических диспозиций, основанных на понимании городской среды как выразительного контекста, задающего критерии эстетической оценки.

Ключевые слова: компьютерно-генерированный образ; эстетическое восприятие; цифровой солипсизм; визуализация; воплощение; семантические диспозиции; критерий эстетической оценки; выразительный контекст.

Solipsism and the Aesthetics of Cyber-Archtecture

Evgeniy Kondratiev — Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Lecturer, kondratievea@yandex.ru.

Abstract: The article covers the problem of incarnation of computer-generated architectural images and the conditionality of their aesthetic perception. Mathematical design in digital architecture and sculpture is not so closely associated with the process of visualization and embodiment of the concept in material as it was in the traditional architectural practice. The original information unit and not some particular sensual impact acquires priority significance for the understanding of the aesthetic meaning of the piece of art. Due to the dominance of digital technologies not only the author's creative process but also the aesthetic perception of a work of art is drawn within itself. Bridging digital solipsism is possible in finding semantic dispositions based on the understanding of urban environment as an expressive context that specifies the criteria of aesthetic assessment.

Key words: computer-generated image; aesthetic perception; digital solipsism; visualization; embodiment; semantic dispositions; criteria of aesthetic assessment; expressive context.

Futuristic architectural projects at the beginning of XXI century are characterized by the dominance of curvilinear forms and biomorphic formations. Nonlinearity, non-euclidean geometry are the internal codes of "organic" projects (S.Calatrava, G.Lynn, F.Gehry, N.Foster). Outwardly looking organic and imitating natural forms, non-linear architecture is calculated with the help of numerical algorithms. Pointing out the similarity between the new architectural trend and the style of "high-tech" Ch. Jencks introduces the term "organi-tech"" , or "eco-tech". In relation to the phenomenon of non-linear digital architecture there exist alternative definitions: "non-uniform architecture", "blob architecture", "biomorphic architecture", "algorithmic architecture".

Digital architecture is based on complex computer calculations and computer rendering and exists in two forms: firstly, in the form of three-dimensional models, and the facilities based on these layouts; secondly, in the form of virtual digital modelling, a kind of computer "visionary architecture", fundamentally limited by the design stage. Digital sculpture, i.e. creation of three-dimensional objects using computer technologies, is close to digital architecture. Digital sculpture also exists in two forms: firstly, as a model created only by means of software; secondly, as a scan of a real three-dimensional object.

Mathematical design in digital architecture and sculpture is not so closely associated with the process of visualization and embodiment of the concept in material as it was in the traditional architectural practice. Special three-dimensional monitors are created for the visualization of virtual architecture and sculptures, devices imitating the tactile contact with the object are to appear in the near future.

Not only the internal structure but also the final image is built in a non-mimetic way on the basis of mathematical formulae in digital art. The source image is the information unit, which may be reproduced many times, in contrast to the traditional means of iconic representation. In the new conditions of technical reproducibility a situation of the loss of the unique aura of the original, described by W.Benjamin, is created. Visualization on the monitor and individual material embodiment of the architectural project inferior basic electronic file, there is a loss or a distortion of information because of communicative "noise". Therefore, the original information unit and not some particular sensual impact acquires priority significance for the understanding of the aesthetic meaning of the piece of art.

The English architect, the author of monographs on the problem of digital architecture N.Spiller uses the concept of "digital solipsism" describing the phenomenon of algorithmization in modern architecture. Due to the dominance of digital technologies not only the author's creative process but also the aesthetic perception of a work of art is drawn within itself[1]. The consciousness of the recipient is limited by a priori specified digital samples. Algorithmization of perception with the help of the computer may be fulfilled in a number of direc-

[1] *Spiller N.* Visionary Architecture: Blueprints of the Modern Imagination. L., 2006.

tions: computer imitation of aesthetic preferences of a person; modeling the user's logic; allocation of visual basic values; imitating activities of imagination and other. Also the question of the possibility of creating programs that would imitate the process of the developing aesthetic criteria of assessment is currently being debated.

The reason for the emergence of "digital solipsism" according to N.Spiller is not only limited visualization of computer generated images, but also exclusion of a digital image from aesthetic and cultural connections. The architectural image is isolated from the historic urban context. Digital solipsism, appears due to sensual intensity of the digital image, s*ensibilite postmoderne*. The Deleuze's term *le pli* is often used to describe such intense and nonlinear sensual labyrinth-forms in the aesthetics of postmodernism. For example, Ch.Jencks realized the idea of *le pli* in practice in numerous helicoid design landscapes. American architect S.Perella develops G.Deleuze's concept of "hypersurface". *Le pli* and the curvature suggest considerable variation in the transformation of a source image. The role of the author, from this point of view, is the ability to tune digital images to "self-generation".

Bridging digital solipsism is possible in finding semantic dispositions based on the understanding of urban environment as an expressive context that specifies the criteria of aesthetic assessment. Post-modern architecture, in the opinion of N.Spiller, despite the impact of digital technologies is required to remain dialogical: "Architecture and its creation is a complex entity; it cannot all be wholly produced by computers. Architects need to be taught to understand the intricacies of space and the various yardsticks that can be used to measure it. I am arguing for an architecture that is not just about itself, that is not just narcissistic. An architecture that engages with humanity, its joys and fears, its actual and mnemonic context and its aspirations towards cross-cultural citizenry. Architects must not be radical solipsists, believing that everything in the world is dependent on their perception of it"[1].

One of the representatives of the Los Angeles school of urban studies E.Soja believes that a post-industrial city tends to have a lot of symbolic centres, the city is developing in an uncentralized, intermittent way and digital architecture can fit into this diversity. The dynamism of modern architecture allegorically indicates the freedom of movement of information, allows to imitate natural origins through organic non-linearity, overcome the mechanism of rationalistic modernist utopia of urban planning. The theory of "thirdspace" by E.Soja has a lot in common with H.Lefebvre's concept of the priority of space over time and M.Foucault's ideas on heterotopia. The theory of "thirdspace" overcomes the dualistic modernist approach in urbanism, when "everything comes together... subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential,

[1] *Spiller N.* Digital Solipsism and the Paradox of the Great «Forgetting» // Architectural Design. 2010. July/August . L., 2010.

structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history"[1]. The organic architecture have the opportunity to become "representational spaces"[2]. "Representations of space" are initially created in the form of an abstract project, on paper, while "representational spaces" proceeds from the real, so to speak, spatial bodily practice.

However J.Baudrillard, Fr.Jameson, unlike E.Soja, are skeptical about the possibility of postmodern architecture[3]. Fr.Jameson, just like N.Spiller, states the loss of historical consciousness in the modern urban thinking. Computer blob-architecture embodies the "formless"[4]. Fr.Jameson believes that abstraction and uncertainty dominate in modern architecture, involving the person into the "invisible", "pseudo-temporal" and even into "dystopia". Fr.Jameson asks himself whether it is possible to overcome the solipsism of digital architecture, or non-linear buildings will exacerbate aesthetic isolation.

[1] *Soja E.* Thirdspace. Blackwell, 1996.

[2] *Lefebvre H.* The Production of Space. Oxford, 1991.

[3] *Baudrillard J.* The Singular Objects of Architecture. 2000; *Jameson Fr.* Future City // New Left Review. 21. 2003. May–June.

[4] *Krauss R.* Formless: A User's Guide. N.Y., 1997.

Ирина Лисовец

Эстетика и актуальное искусство в начале XXI века

Эстетика и актуальное искусство в начале XXI века

Ирина Лисовец — Уральский федеральный университет, Екатеринбург, кафедр этики, эстетики, теории и истории культуры, доцент, irlisovets@yandex.ru.

Аннотация: В условиях трансформации культуры XX–XXI вв. гуманитарные науки меняют стратегии исследования традиционных феноменов. В полной мере это касается философии искусства — эстетики, изменения методологии и понятийного аппарата которой определяются и развитием неклассической философии, и современным искусством.

В статье рассматриваются проблемы и особенности российской неклассической эстетики, формирующей свою методологию и систему категорий для анализа актуального искусства. Специфическим феноменом актуального искусстве являются арт-практики, отличающиеся от прежних художественных артефактов и своими отношениями с повседневным культурным пространством, и качеством художественности. Арт-практики, включающие стрит-арт, лэнд-арт, хэппенинг, перформанс, флэш-моб, энвайронмент, паблик-арт, демонстрируют радикальный пересмотр эстетических ценностей и искусства, анализ которых возможен лишь в новой методологии. Понять происходящее оказывается возможным, вскрывая особенности фундаментальных социокультурных трансформаций, привлекая инструментарий философии, дополняя его методологией всего блока гуманитарных наук.

Неклассическая эстетика рассматривает актуальное искусство, опираясь на взаимодействие современных гуманитарных наук и, прежде всего, культурологии и социальной философии. Социокультурный анализ искусства становится ведущей методологией российской эстетики рубежа XX и XXI вв. В то же время, в статье сделан вывод о необходимости альтернативных трактовок актуального искусства, например, в условиях продолжения постмодернистского философского дискурса.

Ключевые слова: философия искусства, эстетика, неклассическая философия, неклассическая эстетика, современное искусство, актуальное искусство, арт-практики, социокультурная методология, современная российская эстетика, постмодернистский философский дискурс.

Aesthetics and Contemporary Art at the Beginning of XXI Century

Irina Lisovets — Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia, Department of Aesthetics, Ethics, Theory and History of Culture, lecturer, irlisovets@yandex.ru.

ABSTRACT: In the conditions of culture transformation in the 20th-21st centuries, humanity sciences are changing the studying strategy of traditional phenomena. This applies fully to the philosophy of art, aesthetics, which are renovating of conceptual framework and methodology, when non-classical philosophy and contemporary art are developing.

The present article deals with the problems and peculiarities of Russian neoclassical aesthetics, its methodology and category system for contemporary art analysis. Contemporary art specific phenomena are art practices that differ from the previous artistic artifacts and their relationships with daily cultural, artistic quality. Unlike the classic fine arts, contemporary art practices disseminate a specific type of binding with the everyday: they intervene with the mundane, use it as a subject matter or even the medium, while also aiming at a specific interaction with the public. Contemporary art practices attain the ordinary urban environment and transform it by guiding its citizens toward an active, creative approach to the routine.

Art practices, including street and land art, happening, and performance as well as flash mob, environment, and public-art demonstrate the radical change of aesthetic values and the arts. This analysis is possible only through a new philosophical methodology.

The interaction of modern humanity sciences and, above all, that produced by cultural studies and social philosophy non-classical aesthetics are the basis for the study of contemporary art. This socio-cultural analysis of the arts is one of the leading methodologies of modern Russian aesthetics.

The article concludes it is necessary to offer alternative interpretations of contemporary art, as those that can be reached through the development of the postmodern philosophical discourse.

KEY WORDS: the philosophy of art, aesthetics, non-classical philosophy, non-classical aesthetics, contemporary art, actual art, art practices, socio-cultural methodology, modern Russian aesthetics, the postmodern philosophical discourse.

Эстетика, являющаяся философией эстетического и искусства, практически равная по возрасту философии, испытывает те же кризисы, которые коснулись гуманитарного знания в неклассической и постнеклассической культуре.

С момента возникновения в XVIII веке в качестве самостоятельной философской науки до настоящего времени важнейшей проблемой для нее остается понимание искусства, категориальные модели которого зависят и от изменений самого искусства и, в той же степени, от исторических трансформаций философского сознания. Именно поэтому современные гуманитарные науки ставят под сомнение все прежние предметы и границы исследований и, соответственно, всю классическую методологию анализа. Науки, по происхождению связанные с философией, в настоящее время и эстетика не является исключением, акцентируют эмпирический поворот. Культурология, включая российскую, активно занялась cultural studies, рассматривая философию культуры, в особенности в ее современной дифференциации, абстрактной и не актуальной. Столь же активно

развиваются прикладная этика и эстетика, включая этику и эстетику бизнеса. Острым становится вопрос о том, что же понимать сегодня под метафизикой (философией), и актуальна ли она в отношении к эстетике.

Действительно, современный мир культуры столь широк и разнообразен, что его описание и исследование в строгой системе категориальных координат, чем и занималась философия эпохи классики, явно недостаточно. В то же время, обращение к предмету и состоянию гуманитарного сознания показывает столь же явную необходимость современного мировоззрения, которое вырабатывала именно философия.

Что же происходит с понятийным аппаратом философии искусства и эстетического, насколько он соответствует своему изменившемуся предмету и статусу? А предмет (эстетические ценности и искусство) изменился до неузнаваемости: утрата миметического начала в искусстве случилась уже в начале XX века с появлением первой волны авангарда, и в то же время состоялась трансформация его художественно-эстетического качества и образной природы. Миметичность в искусстве XX века была отчасти заменена воспроизведением банальной повседневности, правда, в неожиданной форме, что должно было выражать ее новое понимание. Эпатирующая зрелищность формы стала определяющей для значимого смысла. С редукцией отражательной функции искусства эта зрелищность трансформирует образ в сторону знака, где обусловленность означающего и означаемого достаточно произвольна.

Художественный авангард первой трети века, «поправив» образно-эстетическую сущность художественного мира, изменил и все остальные его особенности, определяемые традиционно в связи с образностью: баланс чувственного — сверхчувственного, эмоционального — рационального, индивидуального — общего, так же как и характер художественной коммуникации. С возникновением арт-практик и виртуальной художественности во второй половине XX века статус художественной реальности продолжал меняться, не говоря уже о смене знака эстетических ценностей в сторону деконструкции и отрицания. В конце века состоялась новейшая парадоксальная деконструкция — воссоздание прекрасного, которая была представлена в царстве гламура.

Закономерно, что в эстетике последних десятилетий века возникли вопросы: а что же собственно относится к искусству в бурном потоке глобально эстетизированного мира, есть ли оно, и каковы сущностные признаки художественной реальности? Всякий ли творящий некий выразительный артефакт и потому претендующий на художественный жест и статус является художником? Индивидуальность авторского решения стала определяться в том числе тем, как художник интерпретирует известные артефакты и какую динамику или статику он им задает. Авторское Я стало выражаться в парадоксальном названии, неожиданной экспозиции, но традиционного созидания «с нуля» индивидуального знака и значения, смысла и выражения в данном случае может не произойти.

Г.С. Кнабе справедливо говорит об избыточности авторского Я в искусстве постмодернизма[1]. Сотворенное может претендовать на художественный артефакт, поскольку представляет до некоторой степени нестандартный взгляд на мир, не данный заранее набор значений, вызывающих чаще чрезмерную, на которую и рассчитан, эмоциональную реакцию, но все-таки это какой-то совсем другой художественный мир. Не случайно, что группа новых художественных событий получила название арт-практик, подчеркивая свое происхождение и существование на гранях: духовного и практического, неожиданного и банального, художественного и повседневного. Автор остался, но характер его творчества существенно изменился.

В XXI веке к радикальному изменению художественного языка, связанному с заявленным еще первым авангардом отказом от познания мира, добавляется размывание границ художественного мира. Практически вся «плоть» культуры, и прежде всего сфера повседневности, становится или стремится стать художественным артефактом, благодаря взаимодействию и практически слиянию уже к финалу предыдущего века дизайна и искусства. Художественное формообразование происходит на грани художественного и нехудожественного миров с прямым заимствованием языка из повседневности.

С целью понимания искусства сегодняшнего, новейшего и отделения его от искусства современного возникло понятие — актуальное искусство, к которому эстетики, искусствоведы, культурологи относят виды и способы художественного творчества, отличающиеся взаимоотношениями искусства с моделируемой реальностью и, соответственно, специфическим существованием. Художественная реальность актуального искусства, куда отнесены арт-практики (стрит-арт, лэнд-арт, хэппенинг, перформанс, инсталляция, флэш-моб, энвайронмент, паблик-арт), формируется как непосредственное взаимодействие с до-художественным сегодняшним миром, в который человек погружен в своем банальном существовании.

Актуальное искусство, в отличие от изящного, оставленного в исторических эпохах, живет прямо сейчас в повседневной жизни городов, на улицах, выставках и фестивалях современного искусства, в виртуальном мире, демонстрируя радикальный пересмотр прежней художественности.

Конечно, актуальное искусство критически изменило свое эстетическое качество. Форма произведения, прежде именуемая художественной в качестве некоторой целостности и эстетически значимой выразительности, в ее нынешнем виде акцентирует эпатаж и побуждение к любой реакции, пусть даже откровенно отталкивающей. В современной зрелищной культуре произошла закономерная переакцентировка со смысла на вид, способ визуализации, и неожиданность восприятия теперь также связывается с художественным артефактом. Не случайно, что, например, актуальное искусство по преимуществу занимается перекомпоновкой, реинтерпретацией уже созданного. Российский театр, например, с конца прошлого века и

[1] *Кнабе Г.С.* Местоимения постмодерна. М., 2004. С.19.

в настоящее время активно увлекся «актуализацией» классики (от Шекспира до русских драматургов и писателей XIX века) в отсутствие или недостаточности современной российской драматургии. Репертуар известного екатеринбургского «Коляда-театра», несмотря на имеющуюся и взращенную Н. Колядой команду молодых драматургов, в значительной степени состоит из интерпретаций классических, не ими созданных пьес (от Шекспира до Уильямса, от Гоголя до Чехова и обратно). На I Уральской индустриальной Биеннале современного искусства в экспозиции Нижнетагильского музея изобразительных искусств были представлены «проинтерпретированные» картины на индустриальную тематику старейших уральских художников, которые лишь подчеркнули мастерство оригиналов и натужную новизну новейшего формообразующего приема.

В массовом информационном обществе, где средства, способы и содержание, в том числе и художественной коммуникации радикально отличаются от тех контактов с публикой, к которым «привыкло» искусство и которые оно неизменно воспроизводило, в художественной культуре в качестве искусства функционирует уже другой продукт, по-другому и для иной публики. Уже в начале прошлого века искусство включило в коммуникацию с публикой посредников в виде технических средств, в настоящее время возник феномен медиа-арта, где способ передачи художественного артефакта становится самим артефактом.

Наконец, нельзя не отметить и феномен российского трэш-арта, для которого актуальная замусоренность культуры и «мусорная стилистика» являются определяющими: знаменитый проект «Русское бедное» наглядно продемонстрировал его выразительность.

Именно в этих условиях понять происходящее оказывается возможным, лишь обращаясь к анализу фундаментальных социокультурных трансформаций, определяющих и динамику художественной культуры. Искусство как средоточие самосознания культуры невозможно понять и отделить от не искусства, не привлекая инструментария философии, не дополняя этот инструментарий методологией всего блока гуманитарного знания.

В философии искусства начала XXI века, в связи с изменениями и философии, и искусства, возникла необходимость пограничных научно-гуманитарных исследований: философско-эстетических и культурологических, эстетических и социологических, эстетических и историко-искусствоведческих, эстетических и лингвистических. Выделение в качестве самостоятельного феномена культуры и предмета наук о культуре повседневности для эстетики и философии означало радикальное расширение своего предмета и возникновение прикладных разделов этих наук.

Трем этапам развития художественной культуры (классическая, модернистская, постмодернистская) исследователи приводят в соответствие три парадигмы эстетики: классическая, неклассическая, постнеклассическая[1].

[1] *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия ис-

Понять актуальное искусство берется постнеклассическая эстетика, которая развивается на философских факультетах крупнейших российских университетов.

В Уральском государственном, ныне Уральском федеральном университете, в 2008, 2010 и 2013 гг. прошли Еремеевские, в честь первого заведующего кафедрой эстетики А.Ф. Еремеева чтения, с темами — на первых чтениях — «Границы искусства: проблемы современной художественности», а на вторых и третьих «Границы искусства и территория культуры»[1]. Одним из подходов в исследовании современного, а точнее, актуального искусства для уральских эстетиков явился социокультурный, входящий в эстетику из философии культуры. Отдельное поле исследований на кафедре эстетики — статус искусства в рыночной экономике и институциональное изменение современной российской художественной культуры.

Постнеклассическая российская эстетика определила систему категорий, в которых возможно описание современного искусства. По этому направлению представлены работы эстетиков Института философии РАН под руководством В.В. Бычкова, рассматривающие судьбу искусства в Пост-культуре. В российской эстетике отход от классической рациональности и модель постклассиики представил и созданный В.В. Бычковым и его командой «Лексикон нон-классики» и его же учебник по эстетике, утвердивший неклассическую парадигму на уровне учебного курса[2].

Проблемы современной эстетики активно разрабатываются кафедрой эстетики и теории культуры Санкт-Петербургского государственного университета, чему была посвящена и последняя прошедшая конференция[3].

Эстетическая, символическая, коммуникативная природа искусства, изменившись, не отменилась, хотя и трансформирована актуальным искусством. С отказом искусства от базовых эстетических ценностей — прекрасного, возвышенного в сторону некрасивого, безобразного не утрачена необходимость сохранения совершенства художественной формы. Эстетическая основа искусства радикально изменилась, но осталась качеством художественной реальности: эстетическое безобразное строится по законам выразительной конструктивной формы, деконструкция становится устойчивой, тщательно просчитанной конструкцией.

Новые формы художественности требуют своего философского анализа, без которого понимание процессов и осуществление социокультурной миссии современной художественной культуры оказывается невозможным. Современная эстетика должна понять, объяснить, описать противоречивые закономерности, воспроизводя эти противоречия. Как наука не-

---

кусства. М., 2010.

[1] Границы искусства и территории культуры. Екатеринбург, 2013.

[2] *Бычков В.В.* Эстетика. М. 2005; Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.

[3] Актуальная эстетика. I Тезисы докладов межвузовского научного форума 10–11 октября 2013 г. СПб., 2013.

классическая эстетика должна уподобиться искусству, размышляя о феномене через его воспроизведение. Не случайно, что искусство постмодернизма радикально меняет художественное восприятие и предполагает такое же изменение своего анализа. Отказ от жесткой логики и дедукции классической науки не случайны, а новая методология эстетического философствования, интегрирующая несколько подходов в анализе искусства, дает возможность органичного совмещения противоречий.

В этом случае, возможно, имеет смысл расширение философско-эстетического анализа до развития новых методологий, идущих не столько от системно-структурного взаимодействия гуманитарных наук, но и от радикальной трансформации классического дискурса в постмодернистской философской парадигме. И этот подход еще требует самостоятельного анализа.

Можно сказать, что начало второго десятилетия XXI века и трансформация сферы художественного, конечно, предполагают дальнейшей философско-эстетический анализ искусства, раскрывающий его жизнь в настоящем времени.

Важно понять, что добавление приставок «пост», и к культуре, и к художественной практике ничего не объясняет и, пожалуй, настало время раскрыть приставку «нео»: неомодернизация духовных ценностей культуры и мира искусства. Очевидно, что российская неклассическая эстетика находится в стадии развития, так же как развивается искусство, уже войдя в период после постмодернизма.

Олег Кривцун

Новые языки искусства: эстетические вариации экзистенциального

Новые языки искусства: эстетические вариации экзистенциального

Олег Кривцун — Россия, Москва, Российская академия художеств, Институт теории и истории изобразительных искусств, отдел теории искусств и эстетики, заведующий отделом, действительный член Академии, профессор, Oleg_Krivtsun@mail.ru.

Аннотация: В статье исследуется соотношение антропологического и эстетического измерений в языке современного искусства. Отсутствие общезначимой символики — причина дистанцированности творческого мира художника и внутреннего мира зрителя. Стимулом поисков в художественном творчестве является несоот-

ветствие языка искусства новому экзистенциальному опыту человека. Смысл человеческой жизни, представленный в новейшем искусстве, не есть что-то завершенное и окончательное. Искусство разворачивает перед нами свои версии экзистенциального, которые предполагают умение перенастроить наше зрение для постижения «новой истины» о человеке.

Ключевые слова: антропологическое измерение; современное искусство; язык искусства; экзистенциальный опыт; версии экзистенциального.

New Languages of Art: Aesthetic Variations of the Existential

Oleg Krivtsun — Russia, Moscow, Russian Acamemy of Arts, Institute of Theory and History of Visual Arts, Department of Art theory and Aesthetics, Academy member, Department's head, Professor, Oleg_Krivtsun@mail.ru.

Abstract: The paper explores the relationship between anthropological and aesthetic dimensions in the language of contemporary art. The lack of a universally valid symbols is a reason of the distance between the creative world of the artist and the inner world of the viewer. The incentive of art searches is a discrepancy between the language of art and a new existential experience. The meaning of human life, presented in the contemporary art, is not something complete and final. Art deploys its version of the existential, which require the ability to reconfigure our vision for the attainment of the "new truth" about the human.

Key words: anthropological dimension; contemporary art; the language of art; existential experience; version of the existential.

При всем необозримом новаторстве и изобретательстве неклассических художественных языков, современные теоретики склонны развивать тему значительного оскудения их онтологических и эстетических свойств. Художник последнего столетия как будто бы отягощен болью, тревогами о пороге человеческих смыслов в современном мире, но вся его творческая энергия зачастую сводится только к посылу сигнала «SOS». Не обстоит ли дело так, что *антропологическое* и *эстетическое* измерения искусства сегодня находятся в остром столкновении, противоборстве и чрезвычайно редко — в симбиозе? В какой мере и в каком направлении расширяется сфера художественного и сфера эстетического?

В последнем столетии мы являемся свидетелями того, что огромный сегмент продуктов творчества авторов первого ряда зачастую вызывает либо непонимание, либо даже отталкивающую реакцию. Художники нередко сознательно игнорируют любую, даже минимальную культурную конвенциональность визуального языка. Со своей стороны, теоретики склонны локализовывать «неудобные» для интерпретации явления искусства, называть все, что выпадает сегодня за рамки традиционного понимания искусства, художественной «субкультурой», смещать ее в область художественного эксперимента, в область маргиналий. Однако надо признать, что эта «субкультура» задает тон на международных биеннале, позициони-

рует себя как самосознание современного человека, как адекватное выражение духа нашей эпохи и потому достойна не только художественно-критического, но и философско-эстетического анализа.

При этом, полагаю, теоретикам искусства важно удержаться от категоричности суждений. Ведь легко допустить ошибку, оценивая новаторские произведения искусства в опоре исключительно на уже адаптированную, уже знакомую систему координат. Например, мы хорошо помним, сколько протестов и обвинений еще в конце XIX столетия вызвала картина «Крик» Эдварда Мунка. В искаженном лице человека, раздавленного жизнью, в чудовищной живописной вибрации этого хоста современники прочитывали патологию, нечто, лежащее за пределами «художества». В этой же плоскости лежали опыты Оскара Кокошки, Отто Дикса, Луиса Бунюэля. Можно отметить, что столь же гнетущее впечатление сегодня производят произведения Фрэнсиса Бэкона (1909–1992), современного английского художника, настойчиво, из картины в картину воплощающего человеческие образы, деформированные животными гримасами и конвульсиями. Весь ужас мира вопиет с его картин зубастыми ртами и ободранными тушами животных, воплощается в перекрученной пластике человеческого тела. Если у Мунка выражен протест, боль за человека, то у Бэкона — констатация, претворенная с невероятной выдержкой хирурга. Английский художник — человек без иллюзий. И, тем не менее, для этого стихийного экзистенциалиста творчество всегда было актом стоического противостояния ужасу бытия, абсурду реальности и агрессии социальной действительности. (В скобках замечу: возможно, художник чутьем понимал, что живописное умение *поставить диагноз* — уже делает человека хозяином положения?) Сам Бэкон очень точно подметил, что «сюжет не должен кричать громче, чем краски». Как выявить и оценить эстетическую составляющую произведений Бэкона? И есть ли она? В каком отношении находятся чудовищные уроды и монстры художника с антропными основами художественного творчества и восприятия?

Художественные практики новейшего времени, взрывающие традиционные представления о возможностях и предназначении искусства, по-видимому, осваивают непроясненные зоны человеческого сознания особым способом, отказываясь от знакомого художественного языка и предлагая новые приемы формирования культурной среды, человеческой эмоциональности и т.п. Их интерпретация пока превосходит понятийный аппарат традиционного искусствознания, обнаруживает себя большей частью в метафорах и образах художественной критики. То, с чем сталкивается сегодня обычный человек, которому трудно радикально «перенастраивать зрение» всякий раз, обращаясь к непонятному, к опровергающему любой опыт, к похожему на профанацию, требует внимательного осмысления. Выскажу несколько соображений относительно «акупунктурных точек» современного художественного процесса и способов его анализа.

1. Наиболее острой, на мой взгляд, в современном искусстве выступает проблема *понимания*. Не случайно многие авторы не только с интересом, но и с некоторой тревогой говорят о бескрайней *полифонии языковых средств искусства*, их напластовании и переплетении, многоуровневых кодировках смысла, уходе от опробованных условных матриц традиционного творчества. Отсутствие общезначимой символики, активное обращение к языку «*дословного*», к сугубо авторским жестам — причина, почему сегодня, действительно, столь резко возникает дистанцированность автономного мира художника, писателя, режиссера и внутреннего мира зрителя.

Интенсивные перемены затрагивают, в частности, модификацию современного киноязыка. На материале кино я хотел бы остановиться подробнее. Так, современный исследователь Дэвид Р. Футато уделяет много места рассмотрению столь распространенного нынче приема, как *пастиш* — способ пародирования или заимствования и совмещения разных стилей в одном произведении. Пастиш представляет знакомое как незнакомое, актуализирует далеко отстоящее от нас историческое и, в конечном итоге, колеблет устоявшиеся представления о том, каким должно быть по-настоящему содержательное, полноценное, действенное кинозрелище. Так, целым спектром новаторств обогатил современный киноязык Вим Вендерс: это и включение в кинокадр видеоизображения в качестве повтора, как контрапункт образа; активное использование в фильмах некинематографических средств — фото, зеркала, телеэкрана. Наконец, это позаимствованные в японской поэтике «кадры-изголовья», создающие параллельность семантических рядов через вкрапление в монтаж, казалось бы, случайных и пустых панорам, безлюдных ландшафтов. (Замечу, что такой продуктивный прием еще в 1930-е года Жак Кокто называл «риторикой экрана».) Можно приводить еще несметное множество приемов экспериментального киноязыка: это четырехчастный экран Майка Фиггиса; интерактивность киберфильмов; эксперименты с «круговым кино» Гринуэя, демонстрировавшего фильмы в Болонье на фасадах домов, обрамляющих Пьяцца Маджоре.

Панорама всех перечисленных новаторств подводит нас к вопросу: перед нами вырвавшаяся на волю кинотехника, празднующая триумф немыслимых прежде преобразований и метаморфоз языка, игр с изображением, или же это «семантически работающие» приемы, тщательно отобранные постановщиками? Желание бездумно поражать безбрежными опциями high tech или же — усилие погрузиться в неведомые зоны по-новому открывающегося мира; стремление выразить не вполне ясные состояния сознания современного человека, парадоксальность его мышления, внутренний конфликт его биологии и социума, нормы и табу, словом, все колышущееся марево побуждений, желаний, безотчетных страстей, ветвящихся в индивидуальной и социальной психологии?

При всем том, что разбушевавшаяся игровая стихия массового кинематографа всегда была настроена на немедленный эффект — ошеломлять,

эпатировать, пугать, восхищать, мне думается, что в кино, которое сегодня делает погоду, торит новые пути, которое являет себя как «генофонд» завтрашней культуры все же доминирует *вторая* установка: через новаторские, неадаптированные приемы попытаться выразить столь же неадаптированное поведение современного человека, узника сложнейших отношений с обществом, политикой, религией, семьей, сексом, и, пожалуй, в первую очередь, с самим собой. Я глубоко убежден в том, что стимулом поисков в художественном творчестве во все времена выступало осознание одной и той же проблемы: *несоответствие лингвистических способностей искусства новому экзистенциальному опыту человека*. В этом — исток всех художественных новаторств, исток всего того, что поначалу пугало и отвращало, но затем выступало зеркалом, в котором человек узнавал себя, меру искажения своего существа в конфликтном мире.

Вспомним хотя бы, к примеру, яркие художественные опыты в разных видах искусств между двумя мировыми войнами. Казалось бы, у Хлебникова, Бунюэля, Дали, Мандельштама, Клейста порой нет никакой осознанной сноровки: они будят новый язык силой своих оскаливаний, оговорок, скрежетаний, нечленораздельных звуков, растянутых связей, внезапных ускорений и замедлений. А вместе с тем именно в этом кажущемся отступлении от сущего, в этой невнятице и воплотилась их техническая виртуозность, в которой со временем ощущаешь глубину, соприродную самому бытию, восполняющую пустоты в нашем знании о человеке.

Уже оглашая диагноз, художник одерживает победу над ситуацией хаоса. Если в итоге им найдена художественная форма (пусть и предельно сложная, поначалу сбивающая с ног, неоднозначная), значит — он ощущает себя хозяином происходящего. Автор может найти в себе и силы посмеяться над беспокоящим его явлением и тем самым одержать артистическую победу. В таком случае можно говорить, что в природе самого творчества заключен неистребимый эстетический утопизм — помочь людям духовно подняться.

Что касается современного кинопроцесса, мне кажется, бы перспективным попытаться рассмотреть его сквозь призму двух понятий: *картина-зрелище* и *картина-созерцание*. Все мы являемся свидетелями того, сколь богатую биографию в последнем столетии имеет использование мифов и архетипов в киноповествованиях. Формульность мифа (и локальной мифологемы) давно освоена как выигрышный прием построения драматургии фильма, захватывающего зрелищного структурирования его композиции. Царствующий жанр здесь — мелодрама (мифология любовного треугольника, мифология общественного долга и чувства, отношений отцов и детей и т.д.). Правила такого рода игры мгновенно схватываются зрителем, хорошо ориентирующемся во всех завязках и развязках, оправдывают его ожидания, оставляют послевкусие катарсиса.

Иное дело — фильм-созерцание. Здесь неизбежно возникает проблема сенситивной чуткости и искусствоведческой образованности: стоит задача

вычитывания непростых аллюзий, исторических ассоциаций и намеков, сложных форм художественной опосредованности, добываемых непросто, зато приносящих зрителю подлинное удовлетворение, радость открытия. Требуется порой не один просмотр, зато и вознаграждение велико. Трудность анализа фильмов, пролегающих в русле «эстетики созерцания», связана с необходимостью критика проявить известное чутье, различая: что перед нами? — ярко и глубоко выраженная кинематографическими средствами необычная символика, или же автор сбивается на случайные эффектные знаки, шарады, лоскутные приемы, семантика которых не читается *из самого визуального ряда?* Если второе — то ее необходимо заранее *знать*, погружаясь в интервью, режиссерские манифесты и тому подобное.

Разумеется, постмодернистский «концептуализм» такого рода плодит во многом художественно выхолощенное искусство; обилие пояснительных текстов к произведениям искусства, своеобразный «нарративный кокон» — это всегда знак слабости, а не силы постановщика. Суметь найти художественно-символический эквивалент новым вещам, обстоятельствам, переживаниям — для этого требуется незаурядная сила наития, озарения. Ведь художник, оставляющий след в истории, выводит на авансцену не любое содержание, а лишь то, которое мысль фиксирует *как сущность*. Из этого следует известный тезис: талант — это тот, кто лучше всех попадает в цель, видимую всеми, а гений — это художник, способный точно попасть в цель, *которую никто не видит*. Именно в таком ключе Мандельштам говорил про высокую поэзию, о том, что она — «ворованный воздух».

2. Второе мое соображение связано с понятием художественного *смысла*. Ни одно понятие сегодня столь не затерто эксплуатацией критиков и одновременно столь неясно. Издавна повелось, что в качестве смысла произведения мы называли все то, что невидимо. Что находится позади, «по ту сторону» текста. Один из укоренившихся в эстетике предрассудков — противопоставление *художественно-артистического* и *символического* в искусстве, разведение высокой художественной техники, постановочной виртуозности и, с другой стороны, доверительности, искренности, глубины содержания.

Действительно, в образной природе как живописи, литературы, так и кино проявляют себя два структурно взаимосвязанных начала, которые в определенных исторических ситуациях способны демонстрировать антиномические отношения. С одной стороны, доминантой художественного образа может выступать нарратив, более или менее внятная *история* отсылающая к существующим помимо искусства этическим и гуманистическим ценностям, осимволичивающая пластическую ткань произведения и аккумулирующая в образном содержании *невидимое*, подтекст. С другой стороны, художественный образ может являть собой самодовлеющее и *самоценно-чувственное* пространство, триумф составляющей его вещественности, телесности, выступать материальной субстанцией, обнаруживающей выразительность эстетических энергий в рамках самодостаточности своего языка, излучающей эмоциональную заразительность, не

подкрепляемую значимостью «концептов», «теорий», философских систем. Таково, к примеру, творчество Хосе Бигас Луна («Обнаженная маха», «Шум моря»), Йоза Стеллинга («Иллюзионист», «Стрелочник»), Ларса фон Триера («Идиоты», «Эпидемия»), Питера Уэббера («Девушка с жемчужной сережкой») и многих других. В этом отношении, к примеру, акцентирование какого-то определенного цвета в построении кадра совсем не обязательно в фильмах разного типа ориентировано только на определенную *функцию*, «семантическую работу». Полагаю, что мы часто недооцениваем способности визуального кинообраза создавать *ауру кадра*, ауру особой «изобразительной кинофразы». А между тем те токи, которые входят в нас не только посредством сознания, но и через безотчетную игру чувств, пред-ощущений, эмоциональных расположений и ускользаний, порождая «экзистенциальный ветерок» интуитивного, внутренние установки и волнения, не объяснимые рационально, — во всем этом и есть прямое действие вещественной, чувственной оболочки кадра.

Важно помнить, что при всей спаянности и органике произведения искусства в него включен неорганический элемент, имя которому — *свобода*. С одной стороны, восприятие художника избавляется от плоти случайного и концентрируется на плоти существенного, тем самым «сегментируя» реальность, добиваясь выражения чувства, которое «побуждается телом» к мысли. С другой — логос цветов, линий, светотеней, объемов, масс оказывается «*самоизображающим»,* целесообразностью без цели, без обращения к понятию: Так, колышущийся зеленый луг в «Зеркале» А. Тарковского — это зеленый луг сам по себе. Секрет гравитационного поля «Цвета граната» или «Легенды о Сурамской крепости» С. Параджанова — в умении художника представить в картине красочную самодостаточную вещественность. Отобранные и изображенные автором предметы — своеобразные акупунктурные точки Бытия, явленные вне всякой символики, знак привязанности художника к жизни.

Созидание новых сочетаний цветов, эксперименты со сполохами света, необычно «синкопирующими» киновосприятие, медленное всматривание камеры в фактуру тела, одежды, в шершавые, блестящие, ноздреватые поверхности, теплые и холодные — все это поиск новых строительных элементов киноязыка, проявление *тяги к асинтаксическому пределу, к которому стремится любой язык.* Когда старые смысловые и символические связи становятся непригодными, возникает усилие разрушить стойкие мыслительные и эмоциональные узы, сами собой склеивающиеся в накатанные стилистические фигуры, привычные языковые формулы, замутняющие проникновение в сущность вещей. Рождаются поиски созвучия, которое способно *диссонировать.*

Рекомбинируя и умножая системы живописных эквивалентов, создавая «шкуру вещей», автор организует интимную игру между видящим и видимым. Художественное творчество в живописи, поэзии, в кино тем самым получает трансцендентное измерение как способность художника

через свое произведение «быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия»[1]. В творчестве такого рода важна не разученная партия, а способность реагировать на едва заметные нюансы явленной вещественности, достигать предельной градации чувственного воздействия и как итог — возможность импровизации на определенную тему, импровизация, осуществимая лишь при подходящих условиях и неотделимая от импровизации всех причастных к созданию и постижению произведения.

Вспомним известный тезис: «Театр смотрят, кино — показывают». В этом высказывании закреплена мысль о диктате кинокамеры в фильме. Мы не можем уклониться от навязанного нам крупного или среднекрупного планов, в то время как в театральном спектакле глаз волен скользить по всему пространству действа, совсем не обязательно фокусируя для себя поведение главных его персонажей. Что же касается особой живописности, «тембральности» киноязыка, о котором шла речь выше — то он, несомненно, оставляет за зрителем возможность сохранения собственной *индивидуальности и «рецептивной импровизации»,* в отличие, например, от фильмов с преобладающей сюжетностью, выстроенной интригой, повествования в стиле «экшн».

Позволю себе небольшое, но важное отступление о философских основах, культивирующих в творчестве «онтологичность», «живописность» и созерцательность. Меткое уточнение на этот счет имеется у Делеза: «Перестать мыслить себя в виде «моего Я» ради того, чтобы *проживать себя как поток, как совокупность потоков,* находящихся в отношениях с другими потоками вне себя и в себе»[2]. Подобный взгляд продуктивно развивает идеи феноменологии как философской концепции, резко критикующей завышенные притязания индивидуального сознания. В этом контексте любое художническое Я (сколь угодно одаренное и проницательное) не есть «стягивающий» момент мира, поскольку это поддерживало бы иллюзию, будто мир изначально расстилается вокруг художника и сам, по своей инициативе начинает существовать для творца. Согласно феноменологии мир всегда «уже тут», до акта творчества и рефлексии, как некое неустранимое присутствие. Для любого художника продуктивна не позиция наблюдателя, а умение установить непринужденный *наивный контакт* с миром.

Если после просмотра фильма возникает ощущение «неполной исчерпанности его смыслов» — это всегда знак умело созданной формы. Точнее в этом случае говорить о феномене «*открытой формы*» в новейшем искусстве, потенцирующей глубину переживаний и раздумий, не приводящей к предсказуемой развязке и тем самым необычайно активизирующей интеллектуальные, личностные способности зрителя, побуждая его отказываться от подпорок выводного знания, так называемого «культурно-дрессированного ума». Таким образом постижение разных типов кинопоэтики, разных типов

---

[1] *Мерло-Понти М.* Око и дух. М., 1996. С. 248.
[2] *Делез Ж.* Критика и клиника. М., 2001. С. 74.

выразительности, используемых в современном кино способно помочь снять многие вопросы, недоумения и искаженные ожидания.

3. В человеке во все времена была велика тяга как к внятной, объединяющей структуре, так и тяга к ее разрушению. Размышления в этом ключе сегодня особенно важны, когда кинокритики и исследователи ставят вопрос о проблеме обретения зрителем, да и самим художником собственной *идентичности*. Действительно, при всей важности медитаций о «сложносочиненном кадре», полиэкранности, смелых экспериментах с языком кино, мы отдаем себе отчет, что сверхзадача кино как Творчества — не просто визуальный комфорт, эмоциональное насыщение, сбой накатанной инерции восприятия, но как итог — самопознание, опредмечивание собственной сущности, духовное удвоение себя в образах, неподвластных разрушительному действию Времени. Здесь фактически и пролегает демаркация массового искусства и искусства высокого, произведений актуальных сегодня и актуальных всегда. Иначе: фильмов, претворяющих «*короткое теперь*», и фильмов, аккумулирующих в себе «*бесконечное завтра*».

Любой человек нуждается в жизненной опоре, следовательно ориентирован на неразрушимые, устойчивые ценности. С другой стороны, мы вполне понимаем романтиков, которые любили повторять «Кто поверил в систему, тот убил в своем сердце любовь» (Вакенродер). Здесь — проницательная догадка о том, что мир не структурируется в понятное и просчитанное целое. Что и в искусстве, и в общении, и в мышлении надо оставлять люфт для нерационального и непредсказуемого, играющего в наших судьбах зачастую как раз определяющую роль. Именно на это, в частности, ориентирована сегодня практика набирающего силу *немонтажного* кино. Приема, использующего «небрежную речь» ручной камеры и сложной четырехчастной экранной композиции. Ручная камера идеально соответствует подвижному, часто сумбурному характеру человеческих видений, а полиэкран призван передать сложность структуры человеческого сознания.

Как оценивать методы творчества, заранее ориентирующиеся на намеренный «автоматизм» подобного тотального сканирования всей пестроты окружающего мира? Перед нами художник, пасующий перед задачей преобразовывать хаос в порядок, «вещество жизни» в «вещество формы» или же, напротив, автор — предельно искрений, отпускающий на волю воображение, не желающий с помощью своего ремесла насаждать новые формулы и мифологемы?

Думаю, что здесь надо иметь в виду два обстоятельства. Первое — это необходимость считаться с переуплотненной художественной памятью человечества. За много веков, что искусство достигло своего совершеннолетия, оно перебрало сотни возможностей, исходило и опробовало все пути выразительности. Недаром теоретики искусства уже начиная с XIX повторяли: всю историю искусств можно описать как непрерывное чередование классицизма и романтизма. В самом деле, универсалии, доминирующие в том или ином типе творчества, немногочисленны: это либо приоритет

структуры (аполлоновский тип творчества), либо спонтанности (дионисийство); доминирование пластичности (завершенная форма, целостность, гармония) или живописности (открытая форма, импровизация, недосказанность, намеренная фрагментарность).

Показательна история, когда Пикассо писал в 1909 году портрет «Девушка с мандолиной». В какой-то момент деньги у художника окончились и девушка отказалась продолжать позировать. Пикассо забросил полотно за шкаф. Через три года он вновь обнаружил его, вгляделся и заявил: «портрет вполне завершен, он не требует никакой доработки». Важно, что, высказывая свое мнение, Пикассо не стремился к надувательству владельцев галерей или потенциальных покупателей. Здесь дело в том, что за многие столетия генетически восприятие и художественная ассоциативность зрителя оказались столь тренированы, что для возбуждения полноценного переживания и фантазии не требовалось «разжевывать» идею — достаточно небольшого намека, емкой детали. То есть картина состоялась, когда в ней дано уже *намерение*. Именно это имел в виду и Аполлинер, когда писал: *«Изменившийся поэт концентрирует в одной строке то, что прежде он размазывал на четыре строфы*». Это замечание очень важно. То же самое происходит и в процессе модификации современных изобразительных, музыкальных, кинематографических форм. Все это — фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого уже один только намек моментально воссоздает *целое*. Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, так как художественная память и внутренний словарь ее символов существуют в постоянном динамическом перетекании и взаимодействии. И когда мы говорим о таких современных приемах искусства, как «открытая форма», «незавершенность», симультанность, мультирецепция — это все важные художественные эквиваленты уже *действительно существующего* в человеческом сознании. То есть новые претворения языком искусства того, что свершается в человеческой памяти, к чему уже расположено наше воображение и интуиция.

Второе обстоятельство, потенцирующее внимание искусства Новейшего времени к проблемам идентичности — это дискретность человеческой жизни. Самонаблюдение, признающее, что в разные периоды одной человеческой жизни востребуются разные образцы поведения, достижения успеха, разные представления о смысле бытия, собственном предназначении.

Одной из главных координат идентичности для любого человека является жизненный цикл, поскольку в любой новой фазе жизни индивид модифицирует свои психологические черты, отбирая и присваивая наиболее органичные для своего обновленного сознания характеристики. Чтобы выйти из каждого кризиса с ощущением внутреннего единства, человек вновь и вновь решает эти конфликты по преодолению зазора между внешним и внутренним, возможностями и ожиданиями, опорными ориентирами и только еще входящими в сознание. Действительно, когда человек

чувствует «себя в своей тарелке», он не задумывается о природе идентификации. Более всего эта проблема только тогда заявляет о себе, когда мы достигаем заветной цели, либо когда находимся на пороге кризиса и чувствуем действие «спутанной идентичности».

К примеру, Рембрандт (создавший, как известно, более ста автопортретов) пишет свои новые и новые автопортреты, ощущая, что *раз состоявшийся акт идентификации не может длиться бесконечно*. Найденное решение гаснет и наступает потребность вновь узнать себя, примирить изменившуюся самость с новым образом. «Мы совершенно не готовы к переходу от утра жизни к вечеру. Более того, вступив в этот период, мы ошибочно полагаем, что прежние истины и идеалы будут нашей опорой и впредь. Однако вечер жизни нельзя прожить как утро, ибо то, что утром казалось большим, к вечеру станет маленьким, и то, что утром было правдой, вечером превратится в ложь»[1]. Эти размышления Юнга, реконструирующие обычную человеческую жизнь как цепь сменяющих друг друга идентификаций, в случае художника, кинорежиссера, литератора вырастают в большую проблему.

Сама природа творчества, исполненная лицедейства и намеренной инсценировки, требует от художника умения резко менять точку зрения, перемещая себя на место то одного, то другого вымышленного персонажа. По словам Артура Миллера, ни один драматург не смог бы создать хорошую пьесу, если бы он не смещал свою внутреннюю позицию всякий раз, когда пишет новую реплику. «Происходит постоянное смещение переживания: в одно мгновение я на стороне одного человека, а в следующее — стою на противоположной точке зрения, поддерживая другого персонажа»[2]. Возникает явление своеобразной «*плавающей идентификации*», когда автор буквально приносит себя в жертву органике и нетенденциозной целостности художественного мира.

Парадоксально, но именно это явление *плавающей идентификации* чрезвычайно продуктивно для обычного зрителя: позволяет простому человеку время от времени примерять на себя разные образы, имиджи и, в конечном итоге, разные стратегии жизни, прежде чем остановиться на одной из них. Обычно идентификация предполагает усилия человека, направленные на то, чтобы принять существующую модель, либо усвоить новый образ, приспособиться к нему и приспособить его к себе. Это всегда сложная операция, которая проходит через многочисленные приключения сходства/различия. Идентификация предполагает присвоение некоей формы, которая видится субъекту родственной, желанной, совершенной. Многие исследователи, обсуждая процесс идентификации, интерпретируют его как механизм «*миметического соперничества*», имея в виду усилия человека по поиску такого экранного подобия (привлекательный герой, образ жизни, успех в карьере или напротив — отрешенность от суеты,

---

[1] *Юнг К., Нойманн Э.* Психоанализ и искусство. Киев, 1998. С. 38.
[2] *Evans R.I.* Psychology and Artur Miller. N.Y., 1981. P. 18.

близость ритмам природы, созерцательность как высшая ценность), которое мыслится им как максимально адекватное его индивидуальности и его личностным целям. Искомое состояние поиска зачастую не вполне рационально, его можно описать через понятия *неотличимости, тесного соседства, смыслового скольжения*.

Всегда многомерный и мерцающий смысл художественной формы порождает в сознании воспринимающего смешение идентификаций, борение понятий и определений как попытку понять, какого рода ассоциативные представления являются исходной основой для постижения авторского «воления», сути воспринимаемого образа. Таким образом, смысл человеческой жизни, представленной в панораме новейшего искусства, *не есть что-то завершенное и окончательное, что предстоит угадать и закрепить путем некоего отождествления (механизм прямой идентификации), а есть становление*, свершаемое в протяженном времени, его непрерывном течении. Внимательный зритель в каждом новом восприятии художественного текста открывает новые участки соседства, неразличимости, недифференцируемости, многомерности. В этом и проявляется неизмеримое преимущество чувственного образа перед понятием. Полисемия произведения искусства, не покрываемая никаким сколь угодно емким определением — сродни многозначности самой жизни. Идентификация, обретающая себя через опыт искусства, порождает уникальное расширение смыслов, недостижимое никакими другими способами.

Онтологический парадокс художественного содержания состоит в том, что, с одной стороны, художественная символика скрывает от нас вещество жизни, ее надо разгадать, десимволизировать, чтобы за тканью художественного смыслостроительства разглядеть первейшие импульсы мироздания. С другой стороны, человеческие смыслы бытия, выражаемые искусством, принципиально *нередуцируемы*, то есть не могут быть переведены с «зашифрованного» языка искусства на язык уже освоенных понятий. Именно таковы произведения, намного пережившие своих авторов.

Последние десятилетия в избытке снабдили нас новыми художественными опытами, побуждающими и в теории к изобретению более тонких приемов анализа. Не всегда за удивляющими событиями в искусстве можно сразу разглядеть их культурную репрезентативность и смысловую подоплеку. Многие образы и метафоры поначалу кажутся откровенно провокативными, сбивающими с ног, эпатажными, в лучшем случае — «забавой гения».

«Дух ищет в неизвестном то, что отсутствует в известном…» — такой стимул творчества, на мой взгляд, всегда будет выражением мятущейся, неудовлетворенной натуры художника. Все утвердившееся, освоенное — не может быть местом искусства. Вспомним историю написания Пикассо портрета Гертруды Стайн (1906). Художник хотел создать портрет в самом высоком смысле этого слова. Провел необычайное для себя количество сеансов, более восьмидесяти. В итоге — уничтожил все черновики и затем написал портрет Г. Стайн по памяти в духе протокубизма. На вопрос близких «Похож

ли портрет на модель?» художник проницательно ответил: «Сейчас, может быть, и нет, но когда-нибудь — будет похож». Действительно, любой крупный художник убежден, что видит тоньше и глубже своих современников. Что способы восприятия в культуре в перспективе разовьются именно в том направлении, которое он остро чувствует уже сейчас. В этом смысле искусство всегда будет детонатором нового чувства жизни, предвестником важных внутренних состояний и ориентиров, которыми живет человек.

Диссонансы и тревоги человеческого существования, попытки нащупать неуловимые, скрытые стороны человеческой всеобщности в новейшем искусстве теснят в отполированные временем художественные формы, активно культивируют эксперимент, намеренную шероховатость письма. Сквозь приемы языка Альберто Джакометти, Жана Дюбюффе, Георга Базелица, Жана Фотрие, Ива Кляйна, Герхарда Рихтера проступает профиль искаженного жизнью человека, но человека — пытающегося говорить, пытающегося с напряжением произвести *человеческий* жест в *нечеловеческом* мире. Наиболее значимые творения искусства последнего столетия свидетельствуют о том, что художественное качество коренится не в удовольствии от гладких произведений, побуждающих к расслабленности и отдыху, а рождается из чувства дискомфорта, беспокойства, «поэтической хромоты», художественного поиска на совершенно неожиданных основаниях. Свою диагностику «непроясненных» состояний человека предлагают и отечественные художники — Дмитрий Краснопевцев, Михаил Шварцман, Вадим Сидур, Дмитрий Плавинский, Наталья Нестерова, Татьяна Назаренко, Владимир Яковлев, Мухадин Кишев, Лев Табенкин. Размышляя над историческими механизмами резкой смены приемов формообразования, в их основе всегда можно обнаружить сильную интуитивную тягу художников к тому, что могло бы ощущаться как *победа новой витальности над прежней организацией*. Может быть, мы являемся свидетелями того, как из новых (порой пугающих!) антропных характеристик складывается и новая мера эстетического?

Из воздействия новых измерений человеческого существования на говорящий язык искусства новейшего времени образуется своего рода «нелинейная среда», потенциальное поле бесконечных возможностей. Лексика и синтаксис новых форм требуют от зрительского умения гибкости и подвижности в тренировке зрения, в настройке рецептивной оптики, пригодной для постижения разных художественных систем и регистров. Современные способы художника прорываться через витальную хаотичность жизни, через постижение зарождающихся форм чувственности к развертыванию новых языков и художественно-экспрессивных пространств, увы, уже трудно оценить с позиций классической теории искусства.

Принять на себя тяжесть не вполне ясных смыслов, которые художник намерен сделать видимыми, — непросто. Можно ли сегодня говорить о том, что в не всегда понятных, в неадаптированных формах творчества все же присутствует (пусть и в модифицированном виде) *родовое единство антропного и художественного?* Или же экзистенциальные смыслы в со-

временном мире никак не совместимы с художественной лексикой, не могут вообще быть переданы посредством художественной формы? Парадокс, как мне представляется, во многом и состоит в том, что верность императивам гуманистического начала побуждает сегодня к отказу от той меры эстетического, которая недавно казалось безусловной и непреложной. Искусство разворачивает перед нами свои версии экзистенциального, которые предполагают умение перенастроить наше зрение, выбрать точную оптику для постижения «новой истины» о человеке.

Rūta Marija Vabalaitė

Philosophical Ideas as a Constitutive Element of Some Contemporary Sculptures

Философские идеи как конститутивный элемент некоторых современных скульптур

Рута Мария Вабалайте — Литва, Вильнюс, Университет Миколас Ремерис, Факультет политики и менеджмента, Институт философии и гуманистики, доцент, marijavabalaite@gmail.com.

Аннотация: В статье обсуждаются проблемы оправдания и презентации современного искусства в общественных местах в странах, где преобладает монументальная скульптура в стиле реализма и романтизма. Человеческое сообщество «мира искусства» оправдывает свое решение признать такую работу как произведение искусства, связывая его с уже признанными произведениями искусства и предоставляя соответствующую интерпретацию нового произведения. Наиболее известное произведение визуального искусства в независимой Литве анализируется как случай, который продемонстрировал на практике, как идеи философии искусства используются в дискурсе о признании и оценке современной скульптуры.

Ключевые слова: институциональная теория, «мир искусства», современная литовская скульптура, сайт-специфическое искусство, интерпретация.

Philosophical Ideas as a Constitutive Element of Some Contemporary Sculptures

Rūta Marija Vabalaitė — Lithuania, Vilnius, Mykolas Romeris University, Faculty of Politics and Management, Institute of Philosophy and Humanities, Associate Professor, marijavabalaite@gmail.com.

Abstract: This paper discusses the problems of justification and presentation of contemporary artworks in public spaces of the countries

with prevailing realistic and romantic styled monumental sculptures. The human community of artworld justifies their decision to accept such work as piece of art by relating it to acknowledged artworks and providing relevant interpretation of the new work. The most famous piece of visual art in the independent Lithuania is analyzed as a case, practically demonstrating how the ideas of philosophy of art are employed in a discourse of an appreciation of the contemporary sculpture.

KEY WORDS: institutional theory, artworld, contemporary Lithuanian sculpture, site-specific art, interpretation.

This report will analyze theoretical problems arising when status of works of art is provided for the artifacts placed in the open spaces of contemporary urban environment. The solution of this theoretical problem acquires also a practical meaning when, say, modern sculptures leave their accustomed places in the galleries of art and are placed in public spaces, where populace are habituated to see only works of traditional style.

At the end of previous century Rosalind Krauss wrote that „over last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors in the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert. Categories like sculpture and painting can be extended to include just about anything“[1]. Those people who are often visitors of modern art expositions wouldn't have pains with that; however majority of city dwellers including municipal administration are in a need for an advice of philosophers of art in order to distinguish which artifacts whatever strange in form might function as sculptures. Fine differences between institutional theories of art are set aside in these extreme situations. Even it is not always evident that people responsible for the acknowledgement of sculptures — members of the artworld — creators, museum or gallery curators, and art critics — are well aware of these fine differences in current art theories. In order to provide an argument they apply different often contradictory ideas of the philosophers of art. It is necessary that while establishing the work of art one can support the decision within the human community of artworld and might ground it on the historical basis of previous works. Persons responsible for the attribution of status of work of art should provide relevant interpretation of this work: "telling a story that links the contested work to preceding art making practices and contexts in such a way that the work under fire can be seen to be the intelligible outcome of recognizable modes of thinking and making of a sort already commonly adjudged to be artistic"[2], and this narrative should place the artifact into the "atmosphere compounded of artistic theories and the history of recent and remote"[3] works of art.

---

[1] *Krauss R.* Sculpture in the Expanded Field // Post Modern Culture / Ed. by H. Foster. L.: Concord; Mass.: Pluto Press, 1990. P. 31.

[2] *Carroll N.* Historical Narratives and the Philosophy of Art // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 51. № 3. Philosophy and the Histories of the Arts, (Summer 1993). P. 316.

[3] *Danto A.C.* The Artworld // Philosophy Looks at the Arts / Ed. by J. Margolis. Philadelphia, 1978. P. 140.

These explanations and arguments are urgent in order to push through the work of art and overcome the apparent resistance among populace, to ensure that people will welcome it. It might become true challenge to set modern sculptures in countries with prevailing realistic and romantic styled monumental sculptures that are figuring national heroes, writers and composers. A broad media campaign in the support for such a decision is often required.

In the context of justification of nonrepresentational sculpture we may recall the concept of „aboutness" suggested by Arthur C. Danto. In most of his books ("The Transfiguration of the Commonplace", "The Philosophical Disenfranchisement of Art", "After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History", etc.) the philosopher maintains that the being "about art" and particularly definition of art has become part of the nature of artwork, and inasmuch as definitions of art has always been stated by the philosophers there appears to be an interflow of the philosophy of art and art itself. We can hardly accept this radical conclusion, yet we should not neglect the fact of the existence of works of art which are merely the narratives about the art. First we shall make a historical overview on how the plastic object used to pass through the stage of the question „is it still the work of art? "

An important aspect of many works of art in the twentieth century used to be their „message" about the previous art or particular works of it. Maybe the earliest case of artworks that are visibly speaking of the features of previous art can be seen in the Dada movement. Italian art critic Loredana Parmesani perceptively states that "the Dadaist works did have one common denominator: they were a criticism of the artistic product, even that of the avant-garde, which had up until then followed more or less traditional schemes"[1]. Abstract artists assert their art as a pure beginning, as liberation from the extrinsic conventions, a need to overcome the limitations imposed by traditional requirements, a search for the truth about the essence of painting. Maybe it is true to say that it is a discourse about art itself, and its definition. The artists are like theorists who challenge means, modes and materials of artistic work. Latter-day American art philosopher Allan Casebier discerns a speaking about art as one of the peculiar features of the Modern art. The author points: "the conventions and devices used in constructing a work of art are shown rather than concealed in modern art, and the work bears the marks of its own inscription, exposes the presence of the artistic apparatus in the art object"[2]. High Modern art as a whole can be conceived as the experimental disruption of given conventions, and this means some kind of questioning of the language and content of art itself, the creation as an addition to the concept of art. American artist and philosopher Joseph Kosuth claims that "the 'value' of particular artists after

[1] *Parmesani L*. Art of the Twentieth Century: Movements, Theories, Schools and Tendencies 1900–2000. Milan, 2000. P. 37.

[2] *Casebier A*. A New Theory in the Philosophy and History of Three Twentienth-Century Styles in Art: Modernism, Postmodernism, and Surrealism. Lewiston, Queenston, Lampeter, 2006. P. 30.

Duchamp can be weighed according to how much they questioned the nature of art; which is another way of saying 'what they added to the conception of art' or what wasn't there before they started"[1]. Body art expresses a doubt on the existence of difference between the artist and its creative material. Self-destructive art questions the longevity of work of art or at least its persistent value. Ready-made and Found art tells us that creation might escape material handwork, it is enough to only pick up something, what precisely expresses the idea. Such consideration of what is possible in the art is characteristic of the works of other art movements as well. Minimal art pushes the art to its farthest limits by reducing it to its essentials. Such work does not seem just to be itself; it includes some message of rejection of earlier forms or images of art, of dealing just with most fundamental elements. So consciousness of art history forms part of the new work. British art historian Colin Trodd states that a marked feature of Appropriation art is that its "compositions are imprisoned by those inherited codes that shape, pattern and frame them; images are entangled within visual systems from which it is impossible to escape; photographic works are copies of copies"[2]. The notable search for new ways of art is a peculiarity of Land art or Earthworks. Land art recalls the most primal forms of art, such as Paleolithic Earthworks, it deals with the relationship between the artwork and the basic natural phenomena, the artwork and the spectator, it questions the modes of perception of the artwork first and last. In the very direct sense the "messages" about the works of art are works of Conceptual art. Actually perceptual embodiment is not an essential component of such artwork, it may exist as a pure mental entity or a "message" what should be accomplished, what should be imagined, what should be thought out in order to make a work of art. The works of Conceptual art might talk about various issues outside the domain of art; however, they also declare that art no longer needs traditional constitutive qualities.

Being accustomed to those details of art history it seems evident that plastic object by its very existence raising a question „what is art?" should be acknowledged with a status of work of art. Yet the reality often appears to be different: society agrees that this question is indeed the main „message" of the work of art, however refuses to accept the object itself as the work of art. Now I will proceed with an investigation in such a complicated case, practically demonstrating how the ideas of the philosophy of art already mentioned in the report are employed in the discourse of the justification of the contemporary sculpture.

I will analyze a contemporary Lithuanian sculpture named "Quay Arch" (sculptor — Vladas Urbonavičius, steel, 2200x1200x100 cm) and erected within the scope of the programme Vilnius the European Capital 2009. The important circumstance of the interpretations is that sculpture has been set during

---

[1] *Kosuth J.* Art after Philosophy // Art after Philosophy and after: Collected Writings 1966–1990. Cambridge (Mass.); L., 1991. P. 18.

[2] *Trodd C.* Postmodernism and Art // Routledge Companion to Postmodernism / Ed. by S. Sim. L.; N.Y., 2005. P. 89.

the period of world financial crisis. This sculpture is not particularly eminent in its aesthetic value. It is a spatial construction of bent rusty gas pipes standing on the right quay side of Neris River in the centre of the city. The philosophers of art might find it interesting that this sculpture perfectly fits to be a sample for Danto's „The Perceptually Indistinguishable Objects Argument". According to one of Lithuanian art historians and critics it "became unquestionably the most famous piece of visual art in the Independent Lithuania"[1]. The considerations of its value have occupied the minds of media curious Lithuanian people for almost few months. Internet became a space for discussions among artists, art critics, politicians, journalists and others who never cared about contemporary art before. Even the opinions of philosophers have diverged. In an answer to the question of art researcher, well known philosopher told that "it is a deliberate discrediting of Vilnius"[2]. A younger generation professor of philosophy explained that traditionalists "are embarrassed because of the irony of "the pipeline" which fills with unrequested playfulness solemn representative narrative of the city"[3]. Over 6000 responded in the internet voting expressing their opinion about this work (there are over 3 millions of inhabitants in Lithuania). Artisans and critics had a chance to exploit mass media for a presentation to the broad society of the nature of contemporary art. Many artisans stressed the fact that this work provokes people to think. One of the prominent art historians described this work as "deliberately provoking, stimulating thinking about our relation with the environment and culture, about our effect on it"[4]. It has been noted that „the whole society passes a contemporary art exam"[5]. Not all „attendants" were aware that they know nothing. First Vilnius Municipality decided not to allow erecting the sculpture. The core of the personnel of the artworld blamed the officials for the censorship, restriction of creative freedom and expression of opinion that not fit for the democratic state. They poured officials with "open letters" trying to prove that sculpture must stand. It was necessary to remind that prominent authoritative figures from Lithuania and abroad have awarded this sculpture with a status of work of art. Here it might be interesting to remember the discussions around the first version of institutional art theory by George Dickie and his own confession that he uses the term of authoritative

---

[1] *Jankevičiūtė G.* P.S. // Skulptoriaus dosjė: Vladas Urbanavičius. / Ed. by G. Jankevičiūtė. Kaunas — Vilnius: Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus, Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos skyrius, 2009. P. 162.

[2] *Jablonskienė J.* Kaip jums patinka «Vamzdis» // Skulptoriaus dosjė: Vladas Urbanavičius / Ed. by G. Jankevičiūtė. Kaunas — Vilnius: Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus, Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos skyrius, 2009. P. 166.

[3] *Kačerauskas T.* Individas istorinėje bendrijoje. Kultūrinės regionalistikos apmatai. Vilnius, 2011. P. 91.

[4] *Vaišvilaitė I.* «Popsas valdo» arba apie meną liaudžiai ir išdaužytus Seimo langus // www.bernardinai.lt/straipsnis/2009–03–04-irena-vaisvilaite-popsas-valdo-arba-apie-mena-liaudziai-ir-isdauzytus-seimo-langus/3292.

[5] *Kreivytė L.* Vilniaus vamzdis: imkit mane ir skaitykit // pilietis.delfi.lt/voxpopuli/vilniaus-vamzdis-imkit-mane-ir-skaitykit.d?id=21013850#ixzz2ms81gtNH.

figure not in a strict sense[1]. Our case submits evidence that there are situations where a support of the authority as a social institution is necessary for the acknowledgement of the work of art. It has been declared by the name of which Lithuanian art institutions members of the artworld conferred to this composition „the status of candidate for appreciation"; the authority of foreign experts has been supported by their official posts and duties, their internationally renowned achievements, their work as art exhibition curators. While not being sure if this support is sufficient artists, critics and curators used all the scope of media outlets providing the arguments why this work should be treated as a piece of art. Many "surface interpretations"[2] have been offered: the sculpture has been ascribed to particular trends of contemporary art, which should have determined its valuable and important features. These might be major groupings of the interpretations:

1. Wholly traditional one emphasizing its bent character as an expressive form reminding the bent river line.

2. In the same traditional line the sculpture has been attributed with symbolic meanings. It has been stated that the composition being of the pipes of gas has a political meaning. Other attributed symbolic meaning was suggesting that this pipe serves as a metaphor of economic, social and cultural situation, some even witted that this „rusted "Quay Arc" serves as the best monument for the Millennium of Lithuania's name"[3].

3. The work was treated as a phenomenon of aesthetic of ugliness juxtaposed to smartness of consumerism.

4. It has been noted that it might be a remark of the famous work of art „Tilted Arc" by American sculptor Richard Serra. This work featured at New York Federal Plaza in 1981–1989 and raised quite a broad and negative public outcry, while, according to some expert, „resisted the idea that public art should decorate, adorn or aestheticize public space"[4]. Lithuanian artworld stated something similar about "Quay Arch" as well.

5. The sculpture was put among works of Site-specific art. One of the painters, perhaps acknowledging relation of the "Quay Arch" with the surrounding space and the questions which lay there-in, explained this work invoking the metaphors of Heraclitean flux and Parmenidean stability[5].

6. It has been stated that the work belongs to Minimalism or Waste art. One of art historians and critics noted that the author of "Quay Arch", revealing the

---

[1] See: *Dickie G.* Defining Art // American Philosophical Quarterly, 6 (3), 1969. P. 255; *Dickie G.* Art: Function or Procedure — Nature or Culture? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 55. № 1, (Winter 1991). P. 21–22.

[2] *Danto A.C.* The Philosophical Disenfranchisement of Art. N.Y., 1986. P. 51.

[3] *Kreivytė L.* Vilniaus vamzdis: imkit mane ir skaitykit // pilietis.delfi.lt/voxpopuli/vilniaus-vamzdis-imkit-mane-ir-skaitykit.d?id=21013850#ixzz2ms81gtNH.

[4] *Trodd C.* Postmodernism and Art // Routledge Companion to Postmodernism / Ed. by S. Sim. L.; N.Y., 2005. P. 91.

[5] *Vilutis M.* Vilniaus skulptūros // www.bernardinai.lt/straipsnis/2009–10–29-mikalojus-vilutis-vilniaus-skulpturos/34326.

purpose of the employment of ready-made materials, stated that "obsolete things make us think"[1].

I will contribute to the opinion that this work has a symbolic name (the sculptor has created somewhat alike project of Arch as a monument to the victims of 13 January, 1991 in Antakalnis cemetery of Vilnius) and that this work might be interpreted as site-specific, but I would relate it not to the quays of the river but to the sculptures on the adjacent bridge. The sculptures depict a Soviet soldier, farmer, worker and student, their main „message" is no longer the grandeur of those people, but the aesthetical principles of monumental sculpture of Soviet realism. I think that these sculptures and "Quay Arch" make influence on the perception of each other. The new story of the old Soviet sculptures encourages the spectator to understand the minimalistic "Quay Arch" as a comment on possible variety of triumphal arches. This work of art distinctly expresses the necessity to avoid the traditional style of triumphal arches widespread in towns of Europe, since it no longer suits the Post-soviet context.

For the conclusion we might say that "Quay Arch" made us to check the validity of the ideas of philosophy and sociology of art in an attempt to comprehend the phenomenon of contemporary sculpture. Hardly this has been the very intention of the author. More likely that this work has demonstrated the „surplus of meaning" characteristic to the work of art — its meaning is determined by the individual horizons stemming from the divers experiences of the art as specific cultural institution.

[1] *Jankevičiūtė G.* «Atsidurti skulptūros erdvėje»: V. Urbanavičius atsako į G. Jankevičiūtės klausimus // Skulptoriaus dosjė: Vladas Urbanavičius / Ed. by G. Jankevičiūtė. Kaunas; Vilnius: Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus, Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos skyrius, 2009. P. 157.

Temenuga Trifonova

From Neuroaesthetics to Neurocinematics: Reading the Brain/Film through the Film/Brain

From Neuroaesthetics to Neurocinematics: Reading the Brain/Film through the Film/Brain

TEMENUGA TRIFONOVA — Canada, York University, Department of Film, Associate Professor, temenuga@yorku.ca.

ABSTRACT: Advocates of neurocinematics believe the turn to neuroscience will help film theory transcend ideological, linguistic and psychoanalytic models. In positing a *looping effect*[i] between the brain and the screen, however, neurocinematics shows itself to be just an extension of apparatus theory, though one rooted in neuroscience rather than in SLAB theory. I consider 1) Gallese and Guerra's theory of "mirroring neurons" and "embodied simulation" as alternatives to the traditional concept of 'identification'; 2) Pister's notion of the "direct brain screen" (vs the "classical protective screen") and "the neuro-image," and her claim that neuroscientific research has discredited Münsterberg's classical insight aligning attention with conscious perception; 3) Jonah Lehrer's argument that dreaming and movie-watching share similar neurophysiological underpinnings; 4) the implications of neurocinematics' *looping effect* as manifested in Gallant's reconstruction techniques.

KEY WORDS: neurocinematics, neuroaesthetics, film theory, brain, screen.

I. Neuroaesthetics

Although neuroaesthetics is usually seen as a revolutionary approach, as Paolo Legrenzi has shown neuroscientific studies represent a throwback to the modular approach to brain studies that dominated the fin de siècle, before the rise of Gestalt psychology and psychoanalysis, and to 1950s scientific discoveries, particularly the discovery that matter is made of a few elementary particles, which prompted scientists across disciplines to look for the lowest possible denominator applicable to their respective discipline. The most popular neuroscientific method today — cognitive subtraction[1] — is based on 1876 studies measuring regional cerebral blood flow. Similarly, mirror neurons, discovered in the 1990s by neurophysiologist Giacomon Rizzolatti, are a throwback to Alvin Meyer Liberman's 1960s motor theory of speech perception.[2]

[1] Neuroscientists obtain scans from one condition and compare them to scans from another (e.g. scans of subjects with eyes open and with eyes closed). The subtraction method allows them to identify brain areas that are related to particular mental events. *Shimamura A.* Toward a Science of Aesthetics: Issues and Ideas // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience / Ed. by A. Shimamura and S. Palmer. Oxford, 2012. P. 3–31, 21.

[2] *Legrenzi P.* Neuromania: On the Limits of Brain Science. Oxford, 2011. P. 7, 36.

The history of empirical aesthetics,[1] to which neuroaesthetics and neurocinematics belong, is usually thought to begin with Gustav Fechner, continuing with Daniel Berlyne's behavioural model of aesthetic experience (which framed aesthetic experience in terms of motivation, arousal and reward i.e. simple feelings of pleasure),[2] which was supplanted by 1980s cognitive models (e.g. Colin Martindale's prototype-preference theory, according to which people prefer objects that are typical of their respective categories) and, more recently, fluency theories.[3] In *Elements of Psychophysics* (1860) Fechner proposed to study human sensation by analyzing how physical stimuli are registered by the mind. In *Primer of Aesthetics* (1876) he called for a "bottom up" approach to aesthetics — in opposition to the idealistic, metaphysical concept of aesthetic judgement still prevalent at the time — which would be grounded in the scientific study of elemental perceptual features (shapes, colours, proportions, etc.)[4] Before the advent of fMRI, this "bottom up" approach was applied to the study of cognitive pathology: neuroscientists studied the organization of the brain by observing the way damage to different parts of the brain disrupts cognitive function, leading to discrete behavioural disorders.[5] For example, patients with damage

---

[1] Empirical aesthetics, which dates back to the beginnings of experimental psychology at the end of the 19th century, claims that we can learn about the nature of art and aesthetic experiences by studying behavioural responses to artworks. Another branch of research, 'aesthetic experimentalism,' examines the strategies of artists to learn about the operations of perceptual systems. See: *Carroll N., Moore M., Seeley W.* The Philosophy of Art and Aesthetics, Psychology, and Neuroscience // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience. P. 31–62.

[2] The reduction of aesthetic experience to a feeling of pleasure/reward remains surprisingly popular. For Gabrielle Starr, for example, what distinguishes aesthetic experience is «the hedonic signature of a given experience — that is, our phenomenal feelings of pleasure or displeasure (15). See: *Starr G.* Feeling Beauty: The Neuroscience of Aesthetic Experience. Cambridge (Mass.), 2013. Alternatively, Anjan Chatterjee argues that neuroscience can help us uncover the neural basis for the *disinterestedness* of aesthetic judgement by distinguishing 'liking' from 'wanting'. Contrary to Starr, Chatterjee maintains that in aesthetic experience our 'reward' systems «are cleaved off those that deal with our appetites» (309). See: *Chatterjee A.* Neuroaesthetics: Growing Pains of a New Discipline // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience. P. 299–317.

[3] *Silvia P.* Human Emotions and Aesthetic Experience: An Overview of Empirical Aesthetics // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience. P. 251–275, 257. The fluency theory of aesthetic pleasure posits that, «if people process information about an object easily, they feel positive affect, especially if ease of processing is unexpected» (Reber 224). See: *Reber R.* Processing Fluency, Aesthetic Pleasure, and Culturally Shared Taste // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience. P. 223–249. The fluency theory suggests that the most uncomplicated artworks would give us the most pleasure, which is blatantly untrue.

[4] *Shimamura*. Toward a Science of Aesthetics, 15. Fechner distinguished between outer and inner psychophysics: «Outer psychophysics is the study of the relationship between human psychology and the physical properties of stimuli. […] Inner psychophysics is the relationship between human psychology and the physical properties of the brain» (*Chatterjee*. Neuroaesthetics: Growing Pains, 311). Brain imaging technologies have made inner psychophysics possible, though Chatterjee warns again the risk of 'reverse inference' i.e. «taking the location of neural activation as an indication of underlying psychological process» (*Chatterjee,* 310).

[5] Interestingly, the initial development and self-legitimization of neuroaesthetics recalls the early stages in the development of the 'new sciences of mind' at the fin de siècle: psychology and psychoanalysis. Freud posited the study of *psychopathology* as a pre-condition for the study of *gen-*

along the dorsal visual pathway were found to exhibit deficits in spatial ability, while those with damage along the ventral pathway exhibited deficits in object recognition. These studies provided the basis for analyzing the neural underpinnings of mental abilities such as perceiving, reading, remembering and appreciating art.[1] Lesion studies in neuroaesthetics are believed to demonstrate "the relationship of brain damage to selective deficits or enhancements in art perception"[2] and serve as a preliminary step to organizing aesthetic experience in terms of specific perceptual and conceptual capacities.

Today neuroscientists study the brain on multiple levels, from anatomical analyses of individual neurons to functional studies of neural activity in the brain. Drawing heavily on computer-based models of the mind, with a particular emphasis on the distinction between top-down and bottom up processing, neuroaesthetics is concerned with how information is represented and stored in the brain. Looking at the history of neuroaesthetics we can distinguish two important shifts: 1) from an original preoccupation with the visual properties of artworks (object recognition) to an increasing emphasis on the emotions triggered by artworks (with a special focus on empathy and mirror neurons); and 2) from an emphasis on the primacy of bottom-up cognition in aesthetic experience to an acknowledgement of the importance of top down cognition.[3] Despite these positive developments, however, neuroaesthetics continues to suffer from serious methodological and definitional difficulties. For instance, in one representative fMRI study of subjects' brain response to artworks, participants were presented with realistic and abstract paintings that they had previously rated as ugly, neutral or beautiful. The experiment showed that the orbitofrontal cortex was more active when subjects were presented with paintings they had rated as beautiful compared to those they had rated as neutral. The researchers concluded that the orbitofrontal cortex is involved in the evaluation of beautiful works of art.[4] There are multiple problems here. Is "brain response" equivalent to "aesthetic response"? Is an artwork equivalent to a "brain stimulus"? What does it mean to say that a certain part of the brain "becomes active"? Does "being active" or "being involved" imply "having a directive force" i.e., does that part of the brain influence, or determine, our aesthetic experience?

Such studies are methodologically suspect inasmuch as they rely on circular reasoning. In the study cited above, for example, researchers seek to understand *what part of the brain responds to the work*, and 'discovers' that beautiful works of art stimulate the orbitofrontal cortex. The scientists then go on to

---

eral psychology, eventually demonstrating that what we assume to be pathological deviations are actually inherent in the normal functioning of the mind (as demonstrated, for instance, by the structural similarities between dreams and insanity).

[1] *Shimamura*. Toward a Science of Aesthetics, 20.

[2] *Chatterjee,* Neuroaesthetics: Growing Pains, 303.

[3] For example, studies showing the difference in saccadic eye movements — scanning a painting — between experts and non-experts.

[4] *Shimamura,* "Toward a Science of Aesthetics", 22.

claim that the particular part of the brain that was isolated in step 1 is responsible for *attributing* the quality of 'beauty' to the artwork i.e., they 'pretend' that the preliminary step — the participants rating, *before* the fMRI, the paintings as beautiful, neutral or ugly — never took place. In the first step, the point of reference is the work of art: a particular aesthetic quality (beauty) is found to elicit a response from a particular part of the brain i.e., the artwork (the known part of the equation) is used to reveal something about the brain (the unknown part of the equation). In the second step, however, *the point of reference is the brain, not the work of art*: a particular part of the brain is said to be responsible for registering a particular quality of the artwork (its beauty) i.e., the brain is used to reveal something about the work of art.

Another problem with neuroaesthetics has to do with the way it defines "aesthetic experience." Neuroscientists propose mapping hedonic responses to art *and* non-art onto psychological processes such as motivation, arousal, pleasure, and drive. They treat all objects — including non-art — that provoke hedonic responses as objects of aesthetic experience/judgement, and they conceive of hedonic responses (linked to evolutionary factors) simplistically in terms of emotional and/or conceptual *preferences*. Thus, for Arthur Shimamura the scope of aesthetic science goes beyond artworks: "We will err on the side of inclusion rather than exclusion and consider aesthetics as any 'hedonic' response to a sensory experience. A hedonic response refers to a preference judgement: an object may be preferred or not, liked or not, interesting or not, approached or avoided."[1] Similarly, Vincent Bergeron and Dominic McIver Lopes believe that "aesthetic response is not about art, except incidentally."[2] However, as Blake Gopnik observes, "it's obvious that not every perceivable, brain-stimulating feature of an art object is relevant to its aesthetic status."[3] Aesthetic science has been mostly concerned with "beauty" and with emotions triggered by "beautiful" works of art; however, the idea of 'the aesthetic', and of 'beauty', captures very little of what is significant about artworks.

The premise of empirical aesthetics — that the psychology of aesthetic experience "is an instance of a broader psychology of something else, such as a psychology of perception, behaviour, motivation and emotion" — has also been challenged.[4] In "Is Psychology Relevant to Aesthetics?" George Dickie asserts that the types of questions aesthetics poses differ in logical form from the types of questions psychology asks: therefore, using data concerning experimental subjects' behavioural responses is committing a category mistake. Insofar as aesthetics studies the rules of a particular language game appropriate to the production and appreciation of works within that game/category, aesthetic

---

[1] *Shimamura,* "Toward a Science of Aesthetics", 4.

[2] *Bergeron V., McIver Lopes D.* Aesthetic Theory and Aesthetic Science: Prospects for Integration // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience. P. 63–79, 69.

[3] *Gopnik B.* Aesthetic Science and Artistic Knowledge // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience. 129–159, 133.

[4] *Silvia,* 251.

properties and aesthetic judgement are a matter of *convention* rather than *psychological causation*.[1] Preference-ordering studies tell us nothing about aesthetic experience: what matters are *the criteria* for aesthetic judgement, not the agreement of a random group of novices.[2]On a more general level, neuroaesthetics does not take into account the fundamental distinction between humanistic and scientific kinds of thinking and approaches to the arts. As Irving Massey reminds, "subjective reports about attributes of one's own consciousness…are indeed data for the scientist, but the contents of those reports are not… Only events that can be verified from a third-person perspective can have the status of scientific data."[3] Neuroscientific discoveries, e.g. mirror neurons, raise *philosophical* questions that neuroscience cannot answer: "Are all our perceptions polluted, so to speak, by an imitative impulse? …Is perception just another word for imitation?"[4]

Neuroaesthetics approaches the brain the way medium specificity theories approach the concept of medium: through the notions of "constraints" and "possibilities." Medium specificity theories posit that each medium is defined by certain inherent properties that constrain, and at the same time determine, the range of potential aesthetic effects produced by works within that medium. Similarly, neuroaesthetics assumes that the architecture of the human brain constrains our perception and cognition in specific ways, either forbidding or obliging us to respond to artworks in (equally specific) ways. The problem with both medium specificity theories and neuroaesthetics — a sort of 'brain-specificity theory — is that they have no way of closing the gap between theories of explanation (statements about the ontology of a medium or the physical make up of the brain) and theories of interpretation (aesthetic judgements). The question of value — both aesthetic and moral — falls outside the scope of neuroscience for, as Massey correctly observes, "One cannot dissolve a value judgement into the influences that affect it… Whatever neurological activity may accompany our value judgements is discounted at the moment of choice… Our values and preferences may even determine what we identify as the influences on that very decision."[5]

---

[1] *Carroll, Moore,Seeley,* 33.

[2] Dickie's objections are premised on Wittgenstein's critique (in *Lectures on Aesthetics*) of experimental psychology as irrelevant to aesthetics. For their part, advocates of neuroaesthetics object to Wittgenstein's (and Dickie's) 'narrow' definition of aesthetics: «Wittgenstein appears to have presupposed that all questions of aesthetics are connected to rendering aesthetic judgement from the inside (of a language game). But there is a larger view of philosophy of art and aesthetics... [which includes] questions about the origins as well as the nature of aesthetic experience» (*Carroll, Moore,Seeley,* 33).

[3] *Massey I.* The Neural Imagination: Aesthetic and Neuroscientific Approaches to the Arts. Austin, 2009. P. 23.

[4] *Massey,* 26. Karin Badt voices similar objections: "Can 'simulation' or 'mirroring' truly explain the complexity of 'empathy' or our immersion in the stories we see on screen? Other issues besides mimicking the motor movements of characters and camera may be at play when we identify with the actions of a film. Memory, for example". See: *Badt K.* Mirror Neurons and Why We Love Cinema: A Conversation with Vittorio Gallese and Michele Guerra in Parma // *Huffington Post*, May 13, 2013.

[5] *Massey,* 163.

These methodological problems account for the flagrantly *tautological* nature of neuroaesthetic studies: all they seek to demonstrate is that the data collected about our response to artworks — construed as stimuli intentionally designed to trigger ordinary perceptual, affective, and cognitive responses — *confirm* our aesthetic judgements about the artworks in question. Neuroaesthetics cannot tell us anything about what makes art "art."[1] Advocates of neuroaesthetics assume that "since artworks are intentionally designed to direct attention to their artistically salient features, studies of how visual artworks work as *perceptual stimuli* can contribute to our understanding of how they work as *artistic stimuli*."[2] This attributes a 'meta-function' — the ability to direct attention to what makes them artworks — to *all* artworks. However, it's one thing to ask how an artwork *directs attention* to what makes it an artwork, and it's another thing to ask what *makes an artwork an artwork* in the first place. From a neuroaesthetic point of view, every artwork foregrounds the perceptual and cognitive skills necessary for its designation as an artwork: the artwork is just the means through which the brain represents itself to itself. However, as Gopnik reminds us, "the central function of the brain…is not to contemplate or analyze its own inputs, precepts, affects and states."[3]

Since neuroaesthetics cannot explain how the mere processing of visual stimuli gives rise to aesthetic judgement, it treats an artwork's "artistically salient effects" and its "semantically salient features" as equivalent: to register the work's visual properties is *already* to interpret the work. The conflation of the work's visual and semantic features is made possible by the mobilization of a 19th century psychology concept that has recently resurfaced both in aesthetics and film studies: the concept of attention. The concept of 'attention' was central to the reconceptualization of sanity and insanity at the fin de siècle. In *Degeneration* (1892) Max Nordau located insanity in the realm of ideation, specifically in *the separation of the realm of ideation from the realm of action*: "This astonishing rupture of the natural connection between idea and movement, between thought and act, this detachment of the organs of will and movement from the organs of conception and judgement which they normally obey, is in itself a proof of deep-

---

[1] Ulrich Kirk cites an experiment, which tried to establish «whether it is possible to modulate the aesthetic preference of a painting by using semantic information presented alongside the painting» (326). The painting was labeled on different trials either as belonging to an art museum or as a computer-generated artwork. The results showed that when the painting was labelled «gallery» the aesthetic rating was significantly higher than when it was labeled «computer,» which demonstrated that there are no inherent properties that constitute an object as art; rather, it is the object's institutional context that defines it as 'art' or 'non-art.' See: *Kirk U.* The Modularity of Aesthetic Processing and Perception in the Human Brain: Functional Neuroimaging Studies of Neuroaesthetics // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience. P. 318–336.

[2] *Carroll, Moore, Seeley,* 49. Anjan Chatterjee also follows Seeley's definition of artworks as «attention engines,» underscoring the techniques artists use to guide our attention across the artwork rather than merely reproducing the visual attributes of objects. See: *Chatterjee A.* The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art. Oxford, 2014. P. 128.

[3] *Gopnik,* 136.

est disorder throughout the machinery of thought."[1] Degeneracy, Nordau suggested, is a form of *inattentiveness*, a break in the psychic-motor apparatus of stimulation and (habitual) response. The 'degenerate' brain works *inefficiently*: it stops acting as a screen for external stimuli i.e., it fails the test of attention: "Untended and unrestrained by attention, the brain activity of the degenerate and hysterical is capricious, and without aim or purpose. Through the unrestricted play of association representations are called into consciousness, and are free to run riot there.[2] However, by the time Nordau's book was published the established hierarchy of attention and inattention, consciousness and unconsciousness, was already beginning to be reversed, as evidenced by Theodore Ribot's influential study *The Psychology of Attention* (1890).[3] Attention (and consciousness), Ribot argued, is an inhibitory mechanism: "The normal state of consciousness supposes diffusion, with the work of the brain diffused. Attention supposes concentration, with the work of the brain localized."[4] Following Ribot, Hugo Münsterberg — hailed as a predecessor of neurocinematics — also aligned attention with conscious perception, positing it as an inhibitory mechanism.

How does neuroaesthetics engage with the fin de siècle idea of attention/consciousness as an inhibitory mechanism? Neuroaesthetics defines artworks as "attentional strategies that carry information sufficient to enable viewers to recover their content from their perceptible surfaces."[5] In this context, 'attention' fulfills a mediating function: it mediates between bottom up and top-down processing, and between unconscious and conscious processes. Indeed, neurocinematics has gone as far as to *relocate attention to the unconscious*, thus no longer considering it "an inhibitory mechanism." One instance of the relocation of attention to the unconscious is Murray Smith's discussion of Flanagan's study of "auditory splitting," a phenomenon demonstrating that subjects register and process information even though they don't have a conscious memory of doing so: "The neural evidence…[suggests] that the unattended sound in the right channel is consciously experienced for a moment, but no memory of the momentary episode is formed (even though the information in the right channel is processed semantically and in that sense enters semantic memory)."[6] In short, it is possible to be attentive to something without being conscious of it. We expect, Smith argues, filmmakers to take advantage of these features of our auditory perception and indeed they do: the multichannel sound in Robert Altman's films or the splitting between visual and aural attention in a film like Mike Figgis' *Timecode* are possible because of this specific neural mechanism.[7] Similarly, adopting neuroscientists Victor Lamme's and

---

[1] *Nordau M.* Degeneration. L., 1920 (1892). P. 183.
[2] *Nordau M.* Degeneration. L., 1920 (1892). P. 52, 56.
[3] *Ribot Th.* The Psychology of Attention. Chicago, 1890.
[4] *Ribot Th.* The Psychology of Attention. Chicago, 119.
[5] *Carroll, Moor,Seeley,* 57.
[6] *Smith M.* Triangulating Aesthetic Experience // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience. P. 80–106, 85.
[7] Smith proposes the triangulation method to aesthetic experience, combining the phenomenol-

Pieter Roelfsema's terminology, Patricia Pisters distinguishes between "feed-forward sweep" (bottom-up cognition), which is largely unconscious, and "feedback processing" (top-down cognition), in which recurrent interactions and resonances (with prior experiences, memories and perceptions) are initiated. Like Smith, Pisters argues that it is possible for something not to catch our attention — in the sense that we cannot report on it — either because feedforward processing gets stuck or because recurrent processing is not sophisticated enough: "This would imply that not everything we cannot report on is unconscious, but that there is conscious experience that exists independently from reportability."[1] What does it mean to say that what we are attentive to exceeds reportability/consciousness? The relocation of attention to the unconscious, I think, is neuroaesthetics' and neurocinematics' attempt to bridge the 'hermeneutic gap' between the perception and interpretation of visual stimuli by suggesting that in perceiving visual stimuli we are actually 'processing' a lot more than we think we are, that we are always already interpreting stimuli, including those we are not attentive to (cannot report on). That this is the case becomes clear in Pisters' reading of the significance of the locket in the film *The Illusionist* (to which I shall return later).

II. Neurocinematics

Neurocinematics[2] inherits some of the problems I identified with neuroscientific approached to art. Neurocinematics includes fMRI studies of brain responses to film and inter-subject correlation (ISC) analysis.[3] Various fMRI studies show a similarity in brain response among viewers, especially in the case of Hollywood films, "proving that our brain-response is not as individual as we might like to think (which explains in part film's propaganda potential).[4] In one representative study Uri Hasson's team measured the similarity in brain responses of a group of viewers to different types of films. When they watched

---

ogical level (what it feels like when we engage in a particular mental act), the psychological level (what psychological capacities and functions our mind possesses) and the neurological level (what happens in the brain while we are exercising these mental capacities and having these experiences) (83).

[1] *Pisters P.* Illusionary Perception and Cinema: Experimental Thoughts on Film Theory and Neuroscience // Deleuze and the New Technology / Ed. by M. Poster and D. Savat. Edinburgh, 2009. P. 224–240, 233.

[2] Uri Hasson coined the term «neurocinematics» but, as Michele Guerra has shown, the interest in brain responses to film dates back to the 1910s, specifically the work of French physician Edouard Toulose.

[3] In fMRI a magnetic resonance imaging scanner provides a time series of 3D images of brain activity, and ISC analysis measures similarities in brain activity across viewers. Hasson's research team compared the response in each brain region in one viewer to the response in the same brain region in other viewers. The research showed that highly structured (Hollywood) films produce a higher degree of similarity in brain activity across viewers while more loosely edited films — e.g. art films — produced a greater variability in brain activity across viewers i.e. a lower ISC.

[4] *Badt,* Mirror Neurons and Why We Love Cinema.

an excerpt from Hitchcock's *Bang! You're Dead*, 65% of the frontal cortex, the part of the brain involved in attention and perception, responded in the same way across all viewers, whereas only 18% of the cortex showed a similar response when viewers watched a more free-form footage from the sitcom *Curb Your Enthusiasm*. The high level of correlation between viewers was taken as an indication of the high degree of control a director has over their audience. The results of this and similar studies have already found application in neuromarketing: San Diego's company *MindSign* is in the business of improving movie trailers and scenes using neurocinematics.[1]

Building on earlier finding that films can make viewers' brains tick collectively, scientists in another study used fMRI to scan the brains of humans and macaque monkeys while they watched Sergio Leone's *The Good, the Bad, and the Ugly*. This new method, called *interspieces activity correlation*, sought to identify regions of the brain with similar functional roles in different species in order to understand how human cognitive abilities might have evolved. The study found some surprising differences in higher order visual cortical areas: "Some of those activated at the same time in both species were found to be in different locations, while others in corresponding locations were activated at different times, suggesting that they evolved entirely new functions in humans… This suggests that the human brain is not just a scaled-up version of the monkey brain, and implies that particular functions may have been lost, or were shifted to existing or to evolutionary new areas."[2] Another type of study measured fMRI response times across different subjects (inter-subject correlation, inter-SC) and compared response times within the same subject by repeated presentations of the same stimulus (intra-subject correlation, intra-SC). Advocates of such methods believe inter-SC and intra-SC methods can be used as a 'social-neuroscience' tool to distinguish neuronal processes shared by all people from those unique to a given sub-group or an individual."[3] Brain imaging has also been used to study viewers' responses to different genres: such studies have shown that horror films are associated with a higher level of activity in the amygdala (the part of the brain that responds to threats and fears), while melodramas (which inspire compassion) activate the insula.[4]

Another study promises to make literal Münsterberg's notion of cinema as the externalization of our mental functions. In his 1916 study *The Photoplay: A Psychological Study*[5] Münsterberg argued that technological apparatuses, such as the film camera, are capable of reproducing our *mental* functions in the ab-

---

[1] See: *Hamzelou J.* Brain Imaging Monitors Effect of Movie Magic // New Scientist.Vol. 207. Issue 2777. Sept. 2010. P. 8–9.

[2] See: *Costandi M.* Spaghetti Western Reveals Differences Between Human and Monkey Brains // The Guardian. 05.02.2012.

[3] See: *Hasson U., Malach R., Heeger D.J.* Reliability of Cortical Activity during Natural Stimulation // Trends in Cognitive Sciences. Vol. 14. № 1 (01.01.2010). P. 40–48, 6.

[4] See: Neuro Your Movies! // Neurorelay. 30.03.2012.

[5] *Münsterberg H.* The Photoplay: A Psychological Study. Mineola, (N.Y.), 1970 (1916).

sence of the essential *material* conditions for perception: e.g. the close up objectifies the mental act of attention while the flashback objectifies the mental act of remembering. Film simply takes advantage of one of the constitutive aspects of our normal psychic function — its reproducibility. Münsterberg saw the psychic mechanism utilized by film as lying dormant in the *normal* structure of our psychic apparatus: it is because the *normal* mind obeys its own laws, rather than the laws of the outside world, that film is possible in the first place. Our psychic apparatus (which includes our mental functions of attention, memory, and causal thinking) is naturally 'set up' to interface with technological apparata, such as film i.e., the film apparatus can reproduce our mental functions and project them back to us as if they existed 'outside' us, disembodied. Recently UC Berkeley researchers, it seems, have provided visual evidence in support of Münsterberg's argument. Combining fMRI and computational models researchers at Jack Gallant's lab have succeeded in reconstructing movie clips — of Hollywood movie trailers — people have already viewed.[1] Professor Gallant and his team hope to use the new method to reconstruct internal imagery i.e. dreams and memories. Participants in the study watched two separate sets of Hollywood movie trailers, while fMRI was used to measure blood flow through their visual cortex. The brain activity recorded while subjects viewed the first set of clips was fed into a computer program that learned, second by second, to associate visual patterns in the movie with the corresponding brain activity. Brain activity provoked by the second set of clips was used to test the movie reconstruction algorithm: 18 million seconds of random YouTube videos were fed into the computer program until it 'learned' to predict the brain activity each film clip would most likely provoke in each subject. The 100 clips the computer program found to be most similar to the clip the subject had probably seen were then merged into a blurry but recognizable reconstruction of the original movie image.

What studies like these demonstrate is that neurocinematics is more interested in the brain than in cinema: cinema is just a means of studying the brain. *However, explaining how the brain works is not the same as explaining what the mind thinks or why it thinks that.* It is here that we see neurocinematics falling short of its grand ambition to supplant older theories of film. Neurocinematics aims to transcend subject-positioning theories (or, SLAB theory: Saussure, Lacan, Althusser, Barthes), which draw a pessimistic picture of the subject as 'split' and 'positioned' (trapped) both internally (by unconscious forces) and externally (by various ideological discourses, including the film apparatus itself). For instance, Torben Grodal attacks subject positioning theories for failing to explain how *cultural discourses*, which are supposed to 'position' the subject, are psychologically realized in *individuals*.[2] Neurocinematics claims to return agency to the subject. But does it really do that?

---

[1] *Anwar Y.* Scientists Use Brain Imaging to Reveal the Movies in Our Minds // UC Berkeley News Center. 22.09.2011.

[2] *Grodal T.* Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film. Oxford, 2009. P. 10.

Studies of inter-subjective correlation in brain responses are said to have two important implications: 1) some films have the power to 'control' viewers' responses — a mere mechanical reproduction of reality of a random, unstructured real life event, fails to produce a shared brain response — where by 'control' scientists mean simply that "the sequence of neural states evoked by the film is reliable and predictable, without passing any ethical or aesthetic judgement as to the desirability of the means to such control"; 2) "assuming that mental states are tightly related to brain states…controlling viewers' brains is the same as controlling their mental states, including percepts, emotions, thoughts, and attitudes."[1] Ironically, neurocinematics construes the spectator as 'positioned' on a much more fundamental level than it is in SLAB theory. Instead of being 'positioned' by an ideologically suspect apparatus, or by various ISA (ideological state apparata), spectators are 'positioned' by the architecture of their own brains. Thus, linear narratives and canonical stories, for example, are no longer "ideological Western inventions" but are viewed, instead, as reflecting basic features in the brain's architecture. Neurocinematics simply replicates, in a different form, the denial of agency for which it criticizes subject-positioning theories. For instance, writing from a neurocinematic perspective, Murray Smith insists that our "traditional conception of selfhood is misleading in two ways: it is neither as internally unified [as evidenced by neuroscientific experiments demonstrating that one's bodily self-image can be extended to, even relocated in, another subject] nor as spatially contained as we are inclined to think."[2] In neurocinematics, then, the decentering and fragmentation of the SLAB subject are made "functional", hard-wired into our brains in the form of 'specialized' processing capacities. Instead of being 'positioned' by unconscious forces or ideological discourses we are positioned, *in an even more pernicious way*, by our own sub-personal cognitive capacities: "We do not exist as persons — that is, as more or less coherent, goal-oriented, conscious entities — but the capacities we recognize as typical of persons are built up from a host of sub-personal processing capacities, capacities whose investigation is the province of physiology and psychophysiology, using such techniques as eye-tracking (saccadic eye movement), electromyography (muscle movement), GSR, and, not the least, fMRI and other kinds of brain imaging."[3]

Not only does neurocinematics turn out to be just a reinterpretation of subject-positioning theories — rather than going beyond them; it also borrows the methodology of the very linguistic models it disavows. Torben Grodal opposes linguistic models since they overemphasize cultural differences and de-emphasize "our shared embodied nonlinguistic experiences [which] provide a background for transcultural understanding."[4] According to Grodal, many of

---

[1] *Hasson U., Landesman O., Knappmeyer B.,Vallines I., Rubin N. and Heeger D.J.* Neurocinematics: The Neuroscience of Film // Projections. Vol. 2. Issue 1 (Summer 2008). P. 1–26.

[2] *Smith,* 101.

[3] *Smith,* 100.

[4] *Grodal,* 11. Linguistic models, based on the concept of arbitrary signifiers is problematic be-

the mental processes through which we engage watching a film bypass language. However, one could argue that linguistically-inflected film theories, which seek to identify the smallest possible unit of meaning in film, find their analogy in neurocinematics' revival of the 19th century doctrine of cerebral localization, the idea that higher cortical (mental) processes may be broken up into distinct functional units and correlated with discrete areas of the brain i.e., there is a parallel between the concept of *film grammar* (breaking down larger units of meaning into the smallest possible units of meaning) and, on the other hand, the concept of *cerebral localization* (breaking down mental processes into distinct functional units and 'locating' specific affective responses in different parts of the brain) and the method of *cognitive subtraction* (subtracting one brain response from another so as to arrive at increasingly accurate experimental results, and deconstructing the artwork into a series of individual visual stimuli). As Massey points out, however, the meaning of an artwork is not the sum of the meanings of its components: " "What is the neurology of meaning? Or of the concept of meaning? Does meaning even trickle down to the level of the neuron?"[1]

Neurocinematics fails to offer a dynamic and holistic account of film spectatorship, a failure that results, at least in part, from its privileging of bottom-up (immune to our existing beliefs) cognition over top-down (influenced by prior beliefs) cognition. Murray Smith refers to the distinction between top-down and bottom up processes to explain "anomalous suspense" (experiencing anxiety and suspense about the outcome of a narrative even though we know the outcome in advance). If we think of suspense only in relation to top-down cognition anomalous suspense cannot be accounted for; however, if we think of suspense as largely the product of bottom-up processes, we can account for it. What actually happens in cases of anomalous suspense, Murray proposes, is that empathy outweighs suspense for the experience of empathy is subtended by bottom up processes (the firing of mirror neurons). Murray's explanation simply assumes what it wants to prove: bodily reactions such as fear, horror or disgust are subtended by bottom-up cognition and *this is why* prior beliefs or knowledge play no role in them.

However, it is Grodal's concept of the PECMA flow and Vittorio Gallese's and Michele Guerra's emphasis on mirror neurons that best exemplify the privileging of bottom up cognition in neurocinematics, that is, the reduction of 'aesthetic response' to 'motor response'. What Grodal calls "aesthetic experience" concerns only the sensorimotor processing of visual stimuli: "Audiovisual experiences are…intimately related to the types of action they afford, and central aesthetic phenomena are linked to manipulations of the way in which what is

---

cause it marginalizes previous theories, such as those of Munsterberg, Eiseinstein, Arnheim and Mitry, which described film viewing as involving perceptual, emotional and embodied components (the ability to draw inferences, for instance, and thus the experience of causality in film, is not exclusively a top-down process: it is based on perception: thus i.e. comprehensive, top-down processes bleed into general perceptual-cognitive-emotional-motor capacities).

[1] *Massey,* 179.

seen or heard prompts action or — as it happens in film — prompts vicarious actions in diegetic worlds."[1] To explain film viewing Grodal proposes what he calls the PECMA (perception, emotion, cognition, and motor action) flow, an idea first developed in his 1997 book *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. The film experience follows the general architecture of the brain: "a flow from perception (ear and eye), via visual and acoustic brain structures, association areas and frontal brain structures to action (motor activation)."[2] The PECMA model is heavily biased toward sensorimotor responses: films are not 'signs to be read' but 'visual cues for simulating action' (indeed, Grodal defines emotions as "tendencies to action"). Matching input to stored memories and schemata constrains the bottom-up mental processes, but even top-down components — cueing attention, moulding emotion and evaluating reality status — function to prepare us for action. To demonstrate the primacy of bottom-up processes, which take place in "innate, sealed modules that are totally impervious to cultural influence and learning"[3] Grodal points to illusions: the fact that we are liable to commit perceptual errors suggests that a large part of bottom-up processes remain unconstrained by top-down processes. Memory, too, is given an executive function: memories are stored with an "emotional tag," because the basic function of memory is "to provide quick guidance for what appropriate action to take when the memory is later reactivated by seeing something similar."[4]

Grodal distinguishes between "embodied narratives," which are based on a full PECMA flow" and "disembodied narratives" (e.g. art films), which block the PECMA flow" (210).[5] When perception is freed of pragmatic concerns and not immediately externalized into action, the film produces a sense of higher (abstract and permanent) meaning and becomes saturated with associations and emotions. Such narratives are experienced as less real or more subjective, because what gives a phenomenon a sense of reality is the extent to which it offers the potential for action. Given the privileging of goal-oriented, action based narratives — which reflect the motor bias of the brain — it is not surprising that Grodal identifies video games and virtual reality narratives as the ideal media forms inasmuch as they do not impede the PECMA flow. Indeed, he suggests that different genres can be 'located' in specific parts of the brain or at specific stages of the PECMA flow: some genres "cue an intense focus on perceptual processes" (abstract or experimental films), others "evoke tense, action-

[1] *Grodal,* 145.
[2] *Grodal,* 146.
[3] *Grodal,* 147.
[4] *Grodal,* 149.
[5] "Disembodied representations may also arise where the dominant experiences are offline (memories, hallucinations…) or where they are based on online perceptions from which an action perspective is bleached out as occurs, for instance, with temps mort, a period in a film when nothing happens" (*Grodal,* 211). This distinction is clearly indebted to Deleuze's distinction between the movement-image and the time-image.

oriented and goal-oriented emotions" (action films), and still others "elicit relaxation through laughter" (comedies).[1]

Like Grodal, Gallese and Guerra identify the motor mechanisms subtending and directing vision — simulated motor behaviour, or what they call Embodied Simulation (ES) — rather than scopophilia, as essential to cinema: "The defining properties of peri-personal space [the space surrounding our body] consist in its being multisensory…body-centered (encoded not in retinal, but in somatic coordinates) and motor in nature."[2] The brain, they argue, serves primarily one purpose — to move us around — and the basic stories we know best are stories of events in space. The mirror mechanism functions both in real life and in film viewing: "The sight of a manipulable object, such as a key, evokes a motor activation in the observer's brain even in the absence of any overt motor behaviour… This suggests that ES constitutively shapes the content of perception, characterizing the perceived object in terms of motor acts it may afford — even in the absence of any effective movement."[3] However, Gallese and Guerra never explain the inhibitory mechanism that underpins ES. What is it that inhibits the mirror mechanism, both in real life and in watching a film, from being fully executed (and is it the same mechanism in both cases)? If MM is hardwired into our brain shouldn't we be constantly imitating other people's movements and gestures?

One of the more interesting aspects of neurocinematics — interesting in the sense that it foregrounds some of the underlying problems in this field of research — is the appropriation of Deleuze. Patricia Pisters refers to John Protevi's explanation of the links between cognitive science and Deleuzian concepts, starting with neuroscience's concept of cognition as "embodied, embedded, enactive, extended and affective."[4] Perhaps not surprisingly, neurocinematics' appropriation of Deleuze often results in the conflation of ontological and historical accounts of cinema, a problem that Deleuze fails to overcome in his two volumes on cinema, where he posits the time-image (exemplified by Italian neorealism and modernist cinema of the 1960s) as constitutive of the 'essence' of cinema (or at least fulfilling its highest potential). Deleuze's conflation of the ontology of the film image with historically specific genres/movements finds its own counterpart within neurocinematics, most prominently in Grodal's evolutionary theory and Pisters' cinema of the "neuro-image."

Grodal's work promotes a bioculturalist approach to film, which reconciles "the physical brain" with the "cultural mind."[5] The embodied brain is "not only a body driven by excesses and mysterious Freudian traumas and perversions,"[6] he asserts,

---

[1] *Grodal*, 151.

[2] *Gallese V., GuerraM.* Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies // Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image. Issue 3 (2012). P. 183–210, 186.

[3] *Gallese V., GuerraM.* Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies // Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image. Issue 3 (2012). P. 186.

[4] *Pisters P.* The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture. Stanford, 2012. P. 76.

[5] The focus on the «embodied brain» purports to reclaim the importance of phenomenological approaches to film displaced, in the 60s, by linguistic film theories.

[6] *Grodal,* 5.

but also by "the practical problems that have faced our ancestors" in their struggle to adapt to the environment. One genre in particular — the action or adventure film — reflects "core elements in the emotional heritage that enhanced human survival in the past,"[1] which explains its universal and continual appeal. Even if we live in societies free of violent confrontation, we continue to be drawn to films about violence and aggression (hence the popularity of video games): "the central elements in action-adventure films — physical motion, fighting, the quest to find particular objects and mating partners — represent pivotal ways in which the life of our hunter-gatherer ancestors who roamed the Pleistocene savannas would have been structured."[2] This evolutionary framework leads Grodal to privilege action films, or what Deleuze calls 'the movement-image', over the cinema of 'the time-image', whose unpopularity Grodal attributes to its evolutionary irrelevance. In short, Grodal proposes to account for the birth of genres and for their subsequent development and popularity in terms of their appeal to "innate emotional dispositions', which automatically privilege certain types of emotional responses (adaptive i.e. motor-based ones) over others. On this account it is impossible for genres to fluctuate in their popularity: once the 'innate emotional disposition' toward physical action has been posited as primary, action-oriented genres are automatically 'guaranteed' a privileged place, while 'art films', which violate basic emotional and cognitive schemas, are doomed to the low ranks of the cinematic pantheon. Reversing Deleuze's hierarchy, Grodal posits the action film, which stimulates sensorimotor processing, as provoking the strongest aesthetic response (which Grodal reduces to 'pleasure').

Contrary to Grodal, who identifies the 'essence' of cinema with the most evolutionary relevant type of film — the type of film that matches most closely the motor bias of our brain — Pisters identifies 'the neuro-image' — the image that inaugurates our entry into 'other minds', thereby proving their existence — as the perfect embodiment of cinema's potential. Sometime she discusses the 'neuro-image' as a third type of image, one that follows the movement-image and the time-image, or as an "intensification" of the time-image. However, at other times she explicitly calls the cinema of the neuro-image as simply another "genre," identifies the genre's most prominent characteristics, and even distinguishes a few sub-genres.[3] For instance, characters in the cinema of the neuro-image have one thing in common: they evince some form of "abnormal" behaviour. Furthermore, "their narrations are complex, extended or transmedial, and free indirect. Stylistically they follow the abstract patterns of networks, mosaics, fractals, and other complex geometric (con)figurations."[4] Neurothrillers (like *Red Road*) and delirium cinema (which dramatizes the powers of the false and illusionary perception) "can be considered a subtype [subgenre] of the neuro-image [genre]".[5] Like Deleuze, who offers a historical explanation for

[1] *Grodal,* 6.
[2] *Grodal,* 7.
[3] *Pisters,* The Neuro-Image, 25.
[4] *Pisters,* The Neuro-Image, 25.
[5] *Pisters,* The Neuro-Image, 113.

the emergence of the time-image — the failure to adapt to, and respond in a meaningful way, to post-World War II reality — Pisters traces the 'origins' of the neuro-image to recent advances in neuroscience.

Although Deleuze does not explicitly refer to neuroscience, Pisters feels that the film-philosophical concepts he develops "do relate the brain and the screen in an immanent way, mainly due to the Bergsonian inspiration of these books."[1] First, Pisters doesn't seem to acknowledge Bergson's well-known critique of attempts to 'map' mental life onto the brain: according to Bergson, "[a]lthough the mind is embodied, this does not mean that there is an equivalence between cerebral and mental states: the mind is undeniably attached to the brain, but from this it does not in the least follow that in the brain is pictured every detail of the mind, nor that the mind is a function of the brain."[2] Bergson invokes the photograph to explain the brain-mind relationship, comparing the brain to a frame and the mind to a picture:

The frame determines something of the picture, by eliminating beforehand all which has not the same shape and size… So also with the brain and consciousness. Provided the comparatively simple actions — gestures, attitudes, movements — in which a complex mental state would be materialized, are such as the brain is ready for, the mental state will insert itself exactly into the cerebral state. But there are a multitude of different pictures, which would fit the frame equally well; consequently the brain does not determine thought and, at least to a large extent, *thought is independent of the brain*.[3]

Pisters' misreading of Bergson initiates a series of equally problematic interpretations, including one of spectatorship, that erases the distinction between optical and narrative point of view. Referencing Münsterberg's studies exploring tricks of perception — optical illusions — which demonstrated that perception is a mental act with only a partial relation to reality, Pisters wants to argue that puzzle films, like *The Prestige* and The *Illusionist*, (re)mobilize Münsterberg's insight that optical illusions throw perception into question, but she erroneously assumes that optical illusions are equivalent to "mind games." She provides several examples from the two films above, but none of them have anything to do with optical illusions; rather, they illustrate the filmmakers' manipulation of point of view. Optical ambiguity (being unable to determine which properties of an image are "true") is not the same as hermeneutic ambiguity (being unable to decide which interpretation of an image — which we actually see unambiguously from an optical point of view — is true). Her reading of the significance of the locket in *The Illusionist* is exemplary of this conflation of optical tricks with mind-tricks. The locket appears several times throughout the film, in close up, but it is only later in the film that we understand its real significance: from an object of attention it becomes an object of awareness. Rather than proving that the locket is both an 'optical illusion' and

[1] *Pisters,* Illusionary Perception and Cinema, 226.
[2] *Bergson H.* Mind-Energy. N.Y., 2007 (1919). P. 36.
[3] *Bergson H.* Mind-Energy. N.Y., 2007 (1919). P. 42–43.

the object of a 'mind game' this reading simply restates the importance Aristotle attributed to "recognition" (and "reversal of fortune") in his *Poetics*.

Neurocinematics proposes a new theory of spectatorship that questions the very idea of identification, whether 'primary identification' (with the camera) or 'secondary identification' (with film characters). "Theories of identification," argues Pisters, "have been discussed in the context of the psychoanalytic mirror stage and the representation of (unobtainable) Ideal Egos, voyeurism, and ideological subject positioning. The Lacanian mirror stage…always involves the 'detour' of an alienating spectral image, a representation that covers up the fact that it is actually an illusion, evading the fundamental reality of the hole or lack in the individual's psychic makeup, who is forever alienated from a true self."[1] The neuro-image challenges the notion (shared by classic cognitivism and psychoanalytic theories of identification) of the "protective screen" that keeps reality at a distance. The mirror mechanism (mirror neurons/embodied simulation) indicates that, "the screen is not situated as a protection between our minds and the outside world but there is a direct and embodied screen effect in our brains… "'[W]e have simulation mechanisms inside our brain, 'as if body loops' [that] are 'not only internally driven, but also triggered by the observation of other individuals'."[2] Empathy is no longer a matter of projecting oneself imaginatively into the diegetic world and feeling "with the characters"; instead, empathy is treated as equivalent to embodied simulation (which is, of course, involuntary, since the firing of mirror neurons is not something one can control).

In opposition to Apparatus Theory, which considered cinema a "machine of the visible" that gave us illusions of reality, "contemporary media culture and its brain-screens," Pisters argues, "present us with the reality of illusions and in this sense might be better considered as machines of the invisible."[3] Paradoxically — but also strategically — Pisters reinterprets the decentering of the (SLAB) spectator at the neural level as *liberating*: yes, the images of contemporary culture operate directly on our brain (the screen can no longer 'protect' us), but the 'benefit' of mapping the mind onto the brain, and then dividing the brain into regions, each with its own specific function, is that the subject, thus conceived, cannot respond to reality (or to cinema) in a coherent, conscious, meaningful ways and, therefore, cannot be 'interpellated' or 'positioned'. Pisters reinterprets the potentially pessimistic idea of the subject as positioned on a neural level (and, thus, as potentially worse off than the SLAB subject) as

---

[1] *Bergson H.* Mind-Energy. N.Y., 2007 (1919). P. 118.

[2] Gallese qtd. In: *Pisters,* The Neuro-Image, 119. Pisters aligns the neuro-image with the «ecological» approach of Joseph Anderson and other cognitive theorists, an approach that locates cinema somewhere in-between the cinematographic version of externalism (Bazin's and Kracauer's theories) and internalism (Metz and Eiseinstein's linguistic and semiotic theories). See: *Anderson J.* Preliminary Considerations // Moving Image Theory: Ecological Considerations / Ed. by J. D.Anderson and B.F. Anderson (Carbondale (Ill.), 2005). P. 1–8. See also: *Anderson J.* The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory (Carbondale (Ill.), 1996.

[3] Ibid., 20.

emancipatory: for her, *the autonomy of affects and percepts* now comes to signify a secret 'schizoanalytic power', which lies precisely in the subject's maximum exposure and vulnerability to the "realities of illusion." Indeed, Pisters manages to use neurological findings about the nature of schizophrenia — e.g. that schizophrenia is a brain disorder related to abnormal synaptic connections and plasticity — to redeem the schizophrenic brain as a positive force of 'resistance' precisely thanks to its plasticity. The schizophrenic brain becomes a sort of a 'poster brain' for the digital age: its failure to operate through 'normal' synaptic connections promises to 'liberate' us from, among other things, the 'tyranny' of the left hemisphere and the trap of the psychoanalytic family triangle.[1]

But does the 'neuro-image' even exist? Pisters' primary example of "the neuro-image" is the opening sequence of *Fight Club*, which literally features 'a ride through the brain': "We no longer see through characters' eyes, as in the movement-image and the time-image; we are most often instead in their mental worlds."[2] What makes possible this mapping of brain processes onto mental states? Special effects! Pisters emphasizes the fact that artists of the visual effects department and the neuroscientists consulted for this sequence discovered they had very similar digital visualization techniques. Thus, for her *the mere analogy between techniques for representing the brain and special effects techniques* ("nested instancing") is sufficient to equate the brain with the mind. She takes the development of film technology (special effects), which allows the visual representation of the brain, as "evidence" that such images of the brain are, actually, images of the subject's mental world. Similarly, she takes *metaphorically* rich film theories, such as Deleuze's theory of the *analogy* between the brain and the screen, *literally* to mean that "the image of Jack's brain" (in *Fight Club*) *is* an image of his mind. In short, the very fact that it is now technically possible to have a visual representation of something that was previously 'invisible' (the mind) is taken to mean that there is no difference between the image of the 'thing' (the mind) and the thing itself. However, it is a categorical error to claim, pointing to the opening sequence of *Fight Club* as an example, that "we now literally enter brain-worlds in cinema."[3] We do not actually enter the screen: we see a *representation* of something.

Movie watching, Jonah Lehrer has argued, using another mind-fuck film (*Inception*) as an example, is indistinguishable from dreaming[4]: when we are watching a movie, just as when we are dreaming, "we quite literally become what we see, at least on a neurological level."[5] Lehrer refers to Uri Hasson's and Rafael Malach's study "Intersubject Synchronisation of Cortical Activity During Natural Vision," which demonstrated a high degree of synchronization (during film viewing) in the

---

[1] Ibid., 45.

[2] *Pisters,* The Neuro-Image, 14.

[3] *Pisters,* The Neuro-Image, 27.

[4] *Lehrer J.* The Neuroscience of *Inception* // www.wired.co.uk/news/archive/2010–07/27/the-neuroscience-of-inception.

[5] *Pisters,* The Neuro-Image, 119.

activation of the visual cortex and a low degree of synchronization in the prefrontal cortex, an area associated with logic, deliberative analysis, and self-awareness. When we dream, the brain undergoes a similar pattern of activity: the prefrontal cortex is inhibited while the visual cortex becomes even more active. What these experiments reveal, Lehrer says, is that movie watching and dreaming are similar experiences insofar as both are characterized by the activation of the visual cortex and the deactivation of the prefrontal cortex. What neither these experiments nor Lehrer explain, however, is why the prefrontal cortex is not inhibited during sensorimotor processing of natural (as opposed to cinematic) stimuli. If, as neuroscientists argue, we process natural and cinematic stimuli in the same way, one would expect that self-related regions of the brain would be equally inhibited during regular sensorimotor processing of natural stimuli. However, in real life we actually do respond — act upon — external stimuli. Indeed, Gallese and Guerra argue that in film viewing we assume a "liberated ES" attitude, which makes us more receptive to cinematic stimuli (than we are to visual stimuli in real life): "we can fully deploy our simulative responses, letting our defensive guard against daily reality slip for a while."[1] Ultimately, neurocinematics fails to explain the mysterious 'inhibitory mechanism' that 1) inhibits embodied simulation in real life, and 2) inhibits the mirror mechanism from being externalized into action during movie watching. Whenever Gallese and Guerra put the emphasis on the 'simulation' aspect of the mirror mechanism, the latter is treated as an "inhibitory mechanism": when we are watching a movie our motor response to the visual stimuli is inhibited so that although we 'mirror' the actions and emotions of the characters on the screen we never actually execute them (the way we do in real life). However, when Gallese and Guerra emphasize the 'embodied' aspect the mirror mechanism, the latter is seen as "liberating mechanism" ("liberated ES"). Furthermore, neurocinematics fails to explain how the activation of the visual cortex, the inactivation of the prefrontal areas, and the activation of various limbic areas associated with the production of emotion, are all interrelated. For instance, does this correlation suggest that the production of emotion accompanies, or is dependent upon, a decrease in self-awareness i.e., that emotion is always other-directed?

Advocates of neuroaesthetics argue that its methodological pluralism makes it superior to previous philosophical approaches, each of which privileges one particular aspect of the viewer's experience of art: sensory (the mimetic approach), emotional (the expressionist approach), semantic (the formalist approach), or cognitive (the conceptual approach).[2] On the other hand, advocates of neurocinematics claim the turn to neuroscience will help film theory go beyond ideological, linguistic and psychoanalytic models. As I hope to have shown, neither neuroaesthetics nor neurocinematics can live up to those claims because of some serious methodological problems. Neurocinematics is just another subject-positioning approach, though one rooted in neuroscience rather than in SLAB theory.

---

[1] *Gallese, Guerra,* 196.
[2] *Shimamura,* Toward a Science of Aesthetics, 7.

Елена Дзикевич

Проявления интертекстуальности в современной театральной практике

Проявления интертекстуальности в современной театральной практике

ЕЛЕНА ДЗИКЕВИЧ — Москва, Россия, Высшее театральное училище (институт) имени М.С. Щепкина, кафедра философии и культурологии, профессор, aesthesis@yandex.ru.

АННОТАЦИЯ: Европейский классический театр базируется на принципе психической и эстетической дистанции: потребовались столетия институционализации для того, чтобы был выработан тот тип театральной культуры, в котором зрители готовы признавать действие, представленное их взору как *искусственное*. Важнейшую роль в том, что эта диспозиция была полностью институционализирована в европейской культуре, сыграл *классицизм*. Классицистические *единства* стали формализованными критериями, по которым событие могло быть оценено как *театральное*, а не обыденное. Дальнейшее развитие европейского театра имеет дело с этим ранее институционализированным состоянием, и пока оно сохраняется, европейский театр остается *классическим*, а по мере его дезинтеграции становится *неклассическим*. Неклассический театр появляется как замещение психически и эстетически дистанцированных реакций реакциями непосредственного типа, реферирующими к повседневному опыту. Таким образом, неклассический театр представляет собой в некотором аспекте деинституционализацию театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современный театр, классический театр, неклассический театр, театр в состоянии постмодерна, «бедный» театр, традиционный театр, посттрадиционный театр, театральные знаки, современный театр как искусство сценического означения, интертекстуальность театра, дискурс современного театра, современное театральное образование.

Intertextual Phenomenon of Contemporary Theatre Practice

ELENA A. DZIKEVICH — (High Theatre School named after M.S.Schepkin, Department of Philosophy and Culturology, Moscow, Russia, aesthesis@yandex.ru.

ABSTRACT: European classical theatre is based on the principle of psychical and aesthetic distance: it's for hundreds years of institutionalization that has taken the process of elaboration of that mode of theatrical culture where spectators are ready to accept that the action performed before their eyes is *artificial*. It was a great success of *classicism* that this disposition was fully institutionalized in European culture. The classicist *unities* were formalized criteria according to which an event could be evaluated as *theatrical*, not ordinary. Further development of European theatre deals with this previously institutionalized state and while it's kept, it stays classical. As far as it gets disintegrated it turns *non-*

classical. Non-classical theatre appears as replacement of psychically and aesthetically distanced reactions with reactions of immediate type referring to those of the everyday experience. Thus non-classical theatre is in some aspect deinstitutionalization of theatre.

KEY WORDS: contemporary theatre, classical theatre, non-classical theatre, post-modern theatre, poor theatre, traditional theatre, post-traditional theatre, signs, art of signification, theatrical signs, contemporary theatre as art of scenic signification. intertextuality of theatre, discourse of contemporary theatre, contemporary theatrical education.

1. Существует ли в действительности современный театр?

В 1977 году такой провокативный автор, как *Юлия Кристева*, не только задала вопрос, звучавший почти так же, но и дала на него отрицательный ответ: «Как сконструированная модель системы знаков семиология есть теория существующего. Современный театр не существует — он не имеет места — и, следовательно, его семиология есть мираж»[1]. Мы не хотели бы занимать здесь место разведением предикаций *«modern»* и *«contemporary»* — в контексте, который мы здесь имеем в виду, как мы заявили его ранее, это — *почти одно и то* же. Поэтому мы можем всецело посвятить свое внимание той причине, по которой Кристева отрицала реальность современного театра, и мы должны сконцентрироваться на *самом факте его отсутствия*. Кристева объяснила свою позицию очень ясно: «Это — не крах репрезентации (как часто говорят), поскольку ничто не репрезентирует лучше, чем язык (*la langue*) — эта привилегированная ткань идентификации и фантазии. Скорее, это — крах де-монстрации, театра как де-монстрации»[2].

С того времени, когда были опубликованы эти слова, прошел довольно длительный период времени, и мы заметили бы серьезные перемены в театральном мире, если бы они *имели место*. Прежде всего, мы должны сказать, что под местом мы собираемся понимать не *сценическое пространство*, но онтологический статус современного театра в институциональном смысле. Именно на этом пути мы сталкиваемся с проблемой, которые Кристева в вышеприведенном пассаже охарактеризовала при помощи слов *«крах де-монстрации»*.

Дело в том, что с тех пор, когда была полностью опубликована институциональная теория искусства[3], проблема онтологического статуса произведений искусства не могла больше интерпретироваться как их *артефактуальность*, что в случае театра означает в самом фундаментальном смысле трансформации сценического пространства, но в большей степени как *институциональный* статус спектакля. Предполагалось, что этот ста-

---

[1] *Kristeva J.* Modern Theater Does Not Take (A) Place // SubStance. (University of Wisconsin Press). 1977. № 18/19. P. 131.

[2] Там же. Курсив и структурное разделение слова «демонстрация» Кристевой. — *Е.Д.*

[3] *Dickie G.* Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca and L., 1974.

тус идентифицируется цепью суждений, конституирующей внутри арт-мира некоторое доминирующее соглашение (практически — *consensus omnium*) относительно основных семейных сходств, которые с необходимостью относились к произведениям искусства определенных видов. Что касается театрального сегмента арт-мира, то к концу 1970-х годов существовала уже очень большая практика перехода от психически дистанцированной демонстрации сценического действия публике к непосредственному вовлечению публики в само действие[1]. В 1977 году, когда Кристева опубликовала свой текст, становилось все более и более очевидно, что современный на тот момент, или лучше сказать *модернистский*, театр вплотную подошел к разрушению предшествующего институционального состояния, *основанного на демонстрации* (не имеет значения, в форме *репрезентации* или в форме *презентации*), для которой *психическая* или *эстетическая* дистанция была абсолютно необходима.

К тому моменту, как мы уже сказали, модернистский театр уже давно начал элиминировать эту дистанцию, составлявшую главный принцип *классического театра* со времен античности. Поэтому с точки зрения институциональных критериев были серьезные причины утверждать, что разновидности спектакля, не основанные на демонстрации и эстетической дистанции, не были более *театром*, поскольку они не были *классическим* театром. Мы можем сказать другими словами, что, по крайней мере, начиная с позднего модернизма театр в классической разновидности не существует, а современная практика публичного представления не может быть названа *театром* без специальной маркировки: *неклассический* театр.

Одним из самых ранних случаев, где проявил себя современный театр, мы находим в пьесах *Сэмюэля Беккета*. Например, в его «В ожидании Годо» (1953) действие на сцене не *демонстрируется* публике, но публика, скорее, *погружается во время* ожидания: Беккет имеет дело не с пространством, а с эмоцией скорости течения времени. Это — наиболее характерный пункт, отделяющий неклассический театр от классического: публика психически вовлекается в обстоятельства благодаря устранению дистанции между личным экзистенциальным временем зрителей и искусственным временем спектакля. Для лучшего понимания этого сошлемся на трилогию *Тома Стоппарда* «Берег утопии», которая длится в течение целого дня. Зритель чувствует долгое, очень долгое, почти равное вечности *историческое* время, о котором автор создал свою пьесу, как *естественное* время своего расписания, включая обед — искусственное время пьесы смешивается с собственным экзистенциальным временем зрителя.

Здесь мы видим, как театр *модернизма* трансформируется в театр *постмодернизма*. Теоретически это — граница между *поздним модернизмом*

---

[1] Дики прямо обращается к этой театральной практике в пассажах, посвященных проблемам психической дистанции в искусстве вообще, в книге, ссылку на которую вы видите выше (P. 90–110 и нек. др.).

и *постмодернизмом*, которые были блестяще различены *Чарльзом Дженксом* в его дискуссии с *Жаном-Франсуа Лиотаром*[1]. Если мы сравним время пьесы Стоппарда с абсолютно формализованным временем пьесы согласно классицистическим принципам (24 или максимум 48 часов), мы ясно увидим различие между искусственным временем (которое психически и эстетически дистанцировано от экзистенциального времени публики) и естественным временем (которое не дистанцировано от экзистенциального времени публики), и — между классическим и неклассическим театром. Поэтому мы можем ответить на вопрос, который мы поставили в заглавии этого раздела следующим образом: поскольку современная культура публичного представления элиминировала базовые принципы театра как институции, она не представляет собой более театр в прежнем смысле. *Джереми Бегби*, который писал об этом с теологической точки зрения, оставил весьма реалистические онтологические ремарки относительно дихотомии «искусство — не-искусство», с которыми мы можем согласиться. В случае постмодернистского театра его позиция заключается в том, что демаркационная линия между театром и не-театром была *сознательно стерта*[2].

Некоторые оппоненты этой точки зрения обычно задают *«убийственный»* вопрос: а как обстоит дело с традиционными жанрами и традиционными художественными средствами, которые кажутся неизбежными и следовательно — «вечными»? Этот вопрос очень симптоматичен, но он не «убивает» ни один из аргументов, которые мы здесь привели. Абсолютно очевидно, что классический театр все еще сохраняется на сцене в некотором числе жанров, где исторические формы действительно неизбежны — таких как классическая опера или классический балет, реже — классическая драма с жесткими формальными элементами (как классицистические пьесы). Однако даже в этих случаях публике предлагается войти в более либеральный, чем ранее, эстетический режим, в других же случаях все классические формы абсолютно вытесняются неклассическими.

2. Как существует современный театр?

Как может быть описан театр постмодернизма? С этим вопросом сталкивается любой, кто хотел бы зафиксировать реальность современного театра, в самом начале своего исследования. Среди многих версий подобного описания мы предпочли ту, которая, как представляется, наиболее непосредственно имеет дело с трансформациями психической дистанции между спектаклем и публикой: «Настоятельный призыв разрушить театральную иллюзию привел к множеству таких драматических средств, как

---

[1] См.: *Jencks Ch.* Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture. N.Y.; L., 1987.

[2] См.: *Begbie J.* Christ and the Cultures: Christianity and the Arts // Companion to Christian Doctrine / Ed. C. Gunton. Cambridge, 1997. P. 101–118.

провокативное обращение к публике, или, еще более радикально, попытки установить физический контакт с публикой… Это — в точном смысле представляет собой пункт расчленения спектакля, которое происходит, когда отменяется иллюзия сцены как замкнутого мира, когда публика может принимать участие в действии и зритель перемещается в центр внимания. В постмодернистской драме формы значения создаются взглядом зрителя… зритель становится «мастером семиосиса»[1]. В этом описании мы обнаруживаем все качества представления, которое *не является театром*: зрители должны быть *участниками*, и они должны быть специально подготовлены для того, чтобы играть по правилам (быть «мастерами семиосиса»).

Как заметила Кристева, большинство театральных аналитиков сосредоточили свое внимание на том факте, что репрезентация на современной сцене была заменена презентацией. *Саймон Шеферд* и *Мик Уоллис* утверждают очень решительно: «Постмодернистский театр практикует презентацию, а не репрезентацию», посвящая большую часть своего детального текста этому актуально важному вопросу[2]. Далее нас должен заинтересовать существенный вопрос: презентация *чего* заменяет репрезентацию? *Тим Вудс* предлагает весьма правдоподобную версию: «В результате вызова, брошенного границам того, что конституирует классическую драму, так же как и пространству, в котором эта драма существует, в большинстве случаев постмодернистская драма может быть названа перформансом или хэпеннингом, и пересекается с перформансом в боди-арте»[3]. Это означает, что современный театр как *не-искусство* должен быть помещен в другую группу семейных сходств, и что знаки этих сходств должны быть идентифицированы зрителями как мастерами семиосиса.

В этом случае актеры не должны *имитировать* (репрезентировать) эти знаки, они должны *обладать ими* как своими собственными и презентировать их во время пьесы, которое смешано с экзистенциальным временем зрителей. Это — схема *«бедного»* (документального) театра: «Актер есть человек, который работает на публике своим телом, предлагая его публично. Если это тело ограничивает себя в том, чтобы показывать, что оно собой представляет — то, что каждый средний человек может сделать — то оно не составляет пригодного инструмента для представления духовного акта. Если оно используется за деньги и для того, чтобы получить признание публики, то искусство актера вторгается в границы проституции. Является фактом, что в течение многих столетий театр ассоциировался с проституцией в том или ином смысле. Слова «актриса» и «куртизанка» когда-то были синонимами. В настоящее время они разделены более отчетливой линией, но не вследствие некоего изменения в актерском мире, а потому что общество изменилось. На сегодняшний день это — различие

---

[1] См.: *Schmidt K.* The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama. N.Y., 2005.
[2] *Shepherd S., Wallis M.* Drama / Theatre / Performance. N.Y., 2004. P. 99, 140, 142, 214, 225–235.
[3] *Woods T.* Beginning Postmodernism. Manchester and N.Y., 1999. P. 80.

между респектабельной женщиной и куртизанкой, которое стало размытым»[1]. Этот театр действительно беден в смысле *артефактуальности*, поскольку — как и современное искусство в целом — он сконцентрировал свое внимание на *концептуальных* аспектах театральной коммуникации.

Дальнейший анализ показывает, что *бедность*, о которой писал *Ежи Гротовский* (чьи слова мы только что напомнили), есть *чистота* коммуникации, концептуально ведущая к более чистой разновидности теории, исследующей этот феномен, — к той, которая называется *семиологией*. От теории театра мы должны перейти к теории знака — такова логика смены группы семейных сходств, куда история привела театр в его современном состоянии. Поэтому совершенно естественно, что абстрактно взятое (или *обедненное*, или *очищенное*, или *формализованное*) художественное средство (например, актерский *жест*) станет *знаком,* даже если вы *не занимаетесь* семиосисом в качестве главного предмета своей академической деятельности.

Этот процесс мы наблюдаем, когда Гротовский настаивает: «Знак, а не обыденный жест есть простое целое число выражения для нас»[2]. Знак, разумеется, принадлежит к множеству существующего, но он существует несколько иным образом, нежели актер, жестикулирующий в пространстве спектакля: его реальность происходит не из *физической* природы тела актера, но из *семиотического* поля между его телом и пониманием аудитории. Реальность представления в современном театре принципиально отличается от реальности традиционной театральной коммуникации именно тем, что понимание вовлечено в саму эстетическую реакцию: чтобы осознать это различие, достаточно сравнить вербальные модели этих реальностей: *«видение жестов»* для традиционного театра» и *«интерпретация знаков»* для посттрадиционного театра.

Для того чтобы следовать какому бы то ни было знаку (а знаки предназначены для того, чтобы им следовали), реципиент должен распознать *сообщение, которое не равно знаку*, такой вид распознавания невозможен без *интерпретации* этого различия, которая осуществима только на основании определенного число ментальных процедур, в своей целостности и называемых пониманием. При этом не имеет значения, какое время продолжается понимание — все знаки функционируют одинаковым образом, — но обычно, если знаки созданы с надлежащим уровнем искусства означения, понимание происходит практически одновременно с визуальным восприятием, как, например, в том случае, когда водитель видит дорожный знак. Водительская реакция на дорожный знак не исключает всей шкалы эмоциональных отношений, зрительская реакция на сценические знаки не исключает их тоже.

Более того, знаки, созданные с высоким уровнем искусства означения, могут провоцировать расширенные и кульминированные эмоциональные

---

[1] *Grotowski E.* Towards a Poor Theatre / Preface by P.Brook. N.Y., 1968. P. 32.

[2] *Grotowski E.* Towards a Poor Theatre / Preface by P.Brook. N.Y., 1968. P. 18. Выделено Гротовским. — *Е.Д.*

отношения тех типов, которые предполагаются в представлении. Следовательно, мы можем сказать, что не обнаруживается ничего противоречивого при сопоставлении традиционной сценической коммуникации, *основанной на жестах*, и посттрадиционной, *основанной на знаках*. Но также мы должны констатировать, что современное, или постмодернистское театральное искусство не является более *традиционным*, оно *посттрадиционно*, поскольку это — театральное искусство, которое было переосмыслено, реформировано и принципиально изменено на основании искусства означения. Этот процесс вовлекает в себя дискурс семиологии, и результатом его стало появление *театрального вида* искусства означения.

Поэтому мы должны сказать, что современный театр представляет собой искусство означения при помощи институциональных средств театра, или — *искусство создавать театральные знаки*. Характер реальности этого театра определяется фактом присутствия этого *прикладного семиологического дискурса* в каждом знаке, который создан только что упомянутым искусством. Сравнивая специфику реальности традиционного и посттрадиционного театра, мы заключаем, что второй представляет собой *виртуальную* версию первого, или, лучше сказать, используя термин Кристевой, с которой мы начали этот анализ, *интертекстуальную* его версию. В современном театре — посттрадиционном и постмодернистском — традиционный театр действительно не существует, так же как и *автор* не существует в современных повествованиях.

Заключение

Может ли существовать такой теоретический феномен, как *дискурс современного театра*, как в эру традиционного театра — теория театра как искусства и прикладные дисциплины для профессионального театрального образования, — если современный театр сам по себе превратился в разновидность *искусства означения*? Это глубочайшие фундаментальные вопросы, где теоретические ретроспективы и практические перспективы пересекаются. Теоретический дискурс всегда аккумулирует результаты предшествующего опыта для того, чтобы сделать будущую деятельность более эффективной. Теории должны видоизменяться вместе с новым опытом, который не покрывается прежними теоретическими формами.

Театральный дискурс теоретического уровня не представляет собой исключения из этого правила. Проблема заключается в том, изменения какого вида должны произойти в теоретическом дискурсе театра для более эффективного профессионального образования, способного подготовить театральных профессионалов, готовых встретить вызов ситуации постмодернистских ожиданий публики, которые происходят как из опыта повседневной жизни, так и из различных видов коммуникации в современном искусстве помимо театра. Теоретический дискурс современного театра

представляет собой поиск того, как театр может остаться институцией своего вида, одновременно трансформируясь в состояние, которое даже во времена позднего модернизма считалось не-театром. Это — действительно гигантская задача, связанная с пониманием наиболее необходимых перемен, которые вообще возможны в этом процессе. В этом пункте мы должны обратиться к интертекстуальности как концепту методологической ценности. Интертекстуальность современного театра — ключ к пониманию всех трансформативных и перформативных феноменов, которые с необходимостью должны быть вовлечены в теоретический дискурс посттрадиционного театра, чтобы позволить ему сохраниться в качестве специфической институции арт-мира и общества в целом.

Для этого мы должны разделить интертекстуальность современного театра на два поля феноменов: *итерабильность* (деконструкция театральности как таковой в качестве знака) и *пресуппозиция* (конструирование новой институционально возможной версии театральности в качестве знака). Первое имеет дело с *историей театра как искусства,* к которой новые произведения должны обращаться во всех аспектах: это могут быть позитивные цитаты предшествующего опыта или демонстративные его отрицания, или даже цитаты опыта предшествующего демонстративного отрицания. Второе имеет дело с *теоретизированием о театре как искусстве* в его аутентичном контексте — универсальном, повторяющемся, но всегда открытом для новых приобретений. Мы очень кратко формулируем это здесь, но надеемся, что основная идея этого текста ясна: современный театр стал разновидностью искусства означения, и все аспекты дискурса о нем, а также все теоретические и практические дисциплины театрального образования должны быть переосмыслены в свете двух упомянутых выше разновидностей театральной интертекстуальности.

Валентина Сороковикова

Философско-эстетические теории XX века и авангардный театр

Философско-эстетические теории XX века и авангардный театр

Валентина Сороковикова — Россия, Москва, Академия хорового искусства имени В.С. Попова, кафедра общих гуманитарных и социально-экономических дисциплин, заведующая кафедрой, доцент.

Аннотация: Развитие новаторского искусства в первой половине XX века осуществлялось на базе модернистской эстетики. Модернистский театр соединил в себе художественное и философское на-

чала, предложив разнообразные эстетические концепции. В статье анализируются такие из них, как театр экзистенциальной драмы, театр абсурда и «театр жестокости» А. Арто.

Ключевые слова: драматическое искусство, авангардный театр, модернизм, постмодернизм, «новый» театр, театр жестокости, театр абсурда, экзистенциальный театр.

Philosophical and Aesthetic Theory of the XX Century and Avant-garde Theatre

Valentina Sorokovikova — Russia, Moscow, PhD, Academy of Choral Art named after V.S.Popov, Department of Humanitarian, Social and Economical Disciplines, the Department's Ytad, Assistant Professor.

Abstract: The development of new trends in art was based on modernist aesthetics. Modernist theater united art and philosophy. Various concepts were brought forward. The article analyzes some of them, such as the theater of existential drama, the theater of absurd and «the theater of cruelty» by A.Artaud.

Art of the last third of the twentieth century carried out postmodernists aesthetics. Postmodernism presented the new type of culture, and certain system of aesthetics and philosophy, which determines in many ways the development of philosophy and contemporary art, including dramatic theater.

Keywords: dramatic art, avant-garde theatre, modernism, postmodernism, "the new theater", the theater of cruelty, the theater of absurd, existential theater.

Искания рубежа XIX и начала XX века, приведшие к целой панораме «измов» авангардного искусства, представляли собой бунт против реализма. Философы отказывались от рациональных проектов Возрождения и Просвещения, а поэты — от традиционных норм и образцов. Художник, считали они, не должен придерживаться никаких правил поведения, он стремится к новому, не зная ни пути, ни ориентиров. Общество XIX века не выдало кредита доверия критикам и новаторам, вытеснив их на периферию общественного сознания. Философы стали клиентами психиатрических лечебниц, а поэты были обвинены в аморализме. Общество еще не было готово жить без опоры на разум и связанную с ним традицию в культуре. Творчество Ф. Ницше и С. Кьеркегора подготовило будущий поворот к иррационализму, но отнюдь не означало его самого. Недостаточно было пусть даже гениальных теоретических прозрений. Иррациональность существования необходимо было пережить и прочувствовать, ее должна была обнаружить сама социальная реальность. Возможности, предоставленные для этого XX веком, оказались более чем достаточны.

События XX века разрушили веру в законодательные способности разума, гарантирующие универсальный порядок в мире. Был развеян миф о художнике как воспитателе и учителе. Претензии оказались глубоко необоснованными. Авторы пьес авангардного театра ничему не хотят учить и ничего не хотят

проповедовать. В понимании ограниченности своих художественных задач они весьма созвучны новым реалиям, реалиям XX века. Вспомним о том, что философы и теоретики искусства долгое время пытались справиться с ощущением бессмысленности искусства в мире, где одновременно с ним существуют крематории и концлагеря. Особенно болезненно эта тема прозвучала у авторов Франкфуртской школы, например, Т. Адорно.

Все волны обновления старались сокрушить именно прежнюю рационально-гармонизирующую концепцию, свойственную как философии, так и искусству XIX века. Рациональная парадигма меняется на иррациональную. В XX веке в философии происходят изменения, после которых стало невозможно существование искусства исключительно в прежних, неизменных, «старых» формах. Если попытаться кратко обозначить, какие именно открытия в области философии и всего круга гуманитарного знания привели к радикальному изменению социально-психологического портрета человека, то они будут таковы:

1. Открытие такого социального феномена, как «отчуждение» во всем разнообразии его форм, описанных и проанализированных сначала К. Марксом, а затем неомарксизмом в лице представителей Франкфуртской школы (Г. Маркузе, Т. Адорно, Э. Хоркхаймер, Э. Фромм). Согласно теории отчуждения человек находится во власти стихийных, объективных, довлеющих над ним сил. Особое внимание исследователей привлекло отчуждение человека от самого себя, приводящее к потере индивидуальности и творческого начала в личности. Теория отчуждения утверждала, что над человеком господствуют иррациональные силы, чуждые ему. Человек оказывался не хозяином своего социума.

2. Анализ проблемы бессознательного (индивидуального бессознательного — в работах З. Фрейда и коллективного бессознательного — в трудах К.Г. Юнга). Психоанализ и философия фрейдизма утверждали, что человек отнюдь не хозяин и в своем душевном мире, который определяется «инстинктами» и «архетипами», что человек — существо неразумное и иррациональное.

3. Постановка проблемы свободы личности в экзистенциализме (А. Камю, Ж.-П. Сартр). В мире отчуждения и разгула инстинктов человек, как утверждали экзистенциалисты, все же способен сделать свой главный выбор. Он сам выбирает свою сущность, становится тем, кем делает себя сам. В свободном выборе человек реализует себя. Он может не иметь надежной точки опоры для своего выбора, который осуществляется между плохим и еще худшим, но все же это — единственная форма самоосуществления человека в абсурдном мире.

4. Теория массового общества и массового человека (Х. Ортега-и-Гассет) также констатировала усреднение человека, превращение его в человека массы, говорила об опасности потери индивидуальности в эпоху массовой культуры и дегуманизации личности.

5. Социология и психология раскрыли мир человека как мир психологических и социальных ролей. Выяснилось, что судьба человека не уникальна,

а определяется характером социальных групп и ограниченным кругом психологических сценариев. Были исследованы механизмы ролевого поведения личности. Ключевыми терминами стали понятия: «роль», «игра», «маска», «персонаж», «сценарий». Психологическая терминология, связанная с проблемой поиска подлинного «Я» человека, была взята из мира театра.

Данные теории означали переход от старой парадигмы восприятия человека к новой. Взглянув в зеркало, человек XX века увидел принципиально иной образ самого себя. Этот новый социально-психологический портрет был создан не только усилиями философов и гуманитариев. Важнейшая роль в его написании принадлежала искусству.

Было бы упрощением считать, что деятели искусства лишь воплощают в образы теоретические открытия «наук о духе». Связь искусства и философии оказывается куда более сложной, диалектичной, неодномерной. Философия, конечно, одухотворяет искусство, но при этом и теоретически осмысливает самостоятельные импульсы художественного движения. Часто в различных видах искусства можно обнаружить предчувствие, предвестие и предугадывание будущих философских откровений. В полной мере это утверждение верно и по отношению к искусству театра.

Анализируя те изменения, которые происходили в театральном искусстве XX века, можно в сущности свести их к одной простой формуле: отказ от театра «старого» в пользу театра «нового». «Старым» или традиционным театром условимся называть театр, соответствующий той философской и социокультурной парадигме, которая отвечала стремлению к рационализации и гармонизации мира и человека в этом мире. «Новым» будем называть театр, соответствовавший парадигме XX века, образам мира и человека, встающим за реалиями этого времени. Принципиально новый мир требовал и принципиально нового театра.

Понятие «новый театр» не тождественно понятию «современный театр». В театре XX века были реализованы различные тенденции, тяготевшие как к традиции, так и к новаторству. Формы «современного театра» могут быть сколь угодно разнообразны. Естественно, что всестороннее и полное их рассмотрение не может стать задачей небольшой статьи. Лишь театр, совпадающий с нами не просто по времени постановки спектаклей, но по восприятию и ощущению самого времени, мира и человека, может считаться действительно современным, действительно новым театром. Термин «новый театр» используется условно, как рабочее понятие, как синоним именно авангардного театра, который как явление отражает узел человеческого существования в XX веке. Авангардный театр — это часть современного театра, постигшего нерв времени, выразившего конфликт человека и общества, человека и власти, человека и судьбы.

В рамках театрального авангарда было предложено несколько новых концепций театра: «театр жестокости» А. Арто, театр В. Мейерхольда и А. Таирова, экзистенциальный театр, театр абсурда, политический театр Б. Брехта и Э. Пискатора, английская драма «новой волны», театр М. Чехова, П. Брука и

Е. Гротовского. В данной статье мы ограничимся анализом театра экзистенциальной драмы, театра абсурда и «театра жестокости» А. Арто, в деятельности которых новые принципы выражены предельно оппозиционно по отношению к старому, традиционному театру.

Вначале попытаемся дать характеристику «старого», т.е. традиционного театра, описать его основные черты. Во-первых, это был, конечно же, европейский театр, театр Запада как цивилизации особого типа. К началу XX века европейский театр — это театр, адекватный именно западной культуре с ее преобладанием понятийно-логического начала в мышлении. Отсюда — то колоссальное значение, которое в европейском театре приобретают текст, слова, драматургия. Театр Шекспира и театр Мольера — это, прежде всего, театр гениального драматурга и пьес, являющихся замечательными произведениями литературы. Идея превосходства слова была прочно укоренена в европейском театре. Центром сценического языка традиционного театра был именно сам язык, литературный текст.

Во-вторых, литературная основа спектакля буквально навязывала театру саму логику постановки, передачу текучести времени, последовательности и закономерности событий. Законодательные претензии драматурга подавались как логика событий мира, где «разумное действительно, а действительное разумно» (Гегель). Театр представлял человеку мир как противоречивый и сложный, но объяснимый, принципиально понимаемый и на основе этого понимания преобразуемый. Театр был моделью рационально объяснимого мира.

В-третьих, традиционный театр признавал ценностную иерархию, и важнейшее место в ней занимал человек, его индивидуальность. Театральный персонаж был интересен оригинальностью своих мыслей и чувств, априорно предполагалась его самобытность и непохожесть на других (во всяком случае, у положительных героев). Вспомним, как высмеивал Мольер подражательность как черту характера и поведения героев своих пьес.

В-четвертых, традиционный театр был психологическим театром, причем становился им все в большей степени. Привычка к описательному театру, повествующему о психологии, возникает со времен Возрождения. Усложнение духовной жизни как черта развивавшейся в Новое время европейской культуры требовало и совершенствования передачи движений души, эмоциональных переходов. Драматургию Чехова можно считать высшим взлетом и одновременно почти импрессионистским окончанием и завершением тенденции психологизма. И опять следует повторить, что на психологии персонажей можно сосредоточиться, если судьба каждого из них глубоко индивидуальна, а жизнь их наполнена мыслями и чувствами. Психологический театр — это театр личностей, театр индивидуальностей.

В-пятых, традиционный театр в целом обнаруживает тяготение к реализму. Театр старается отобразить реальный мир и отобразить в формах, максимально подобных миру, создающих иллюзию подлинности. На эту иллюзию подлинности и на этот реализм работает все: в пьесе выводятся

узнаваемые конфликты, постановка должна выявить всю глубину драматургии, декорации — воссоздать иллюзию «куска действительности», а актер, овладев в совершенстве техникой игры, перевоплотиться в персонажа, прожить его жизнь.

Таким образом, можно еще раз повторить, что «старый» традиционный театр был театром, исходящим из концепции индивидуальности человека, оригинальности личности. Такой театр всегда будет востребован, поскольку всегда будут дороги иллюзии и надежды на самореализацию и глубоко индивидуальную жизнь личности. «Новый» авангардный театр не желает оставаться среди иллюзий и ничем не подкрепленных надежд. Он готов открывать жестокие истины как о культуре, так и о самом человеке. Ему важно знать всю правду о человеке, пусть самую трагическую.

Социальный опыт человека XX века в корне отличался от опыта человека века XIX. Мировые войны, попытка радикального переустройства общества, разочарование в возможностях науки, глобальные проблемы, манипулирование сознанием — вот лишь краткий перечень того, что событийно подкрепило новую философскую парадигму, глубоко иррациональную по своей сути.

Уже отмечалось, что новый социально-психологический портрет человека создавался не только силами гуманитарного знания, но и с помощью искусства. Традиционно искусство XX века представляется как две волны авангардных направлений: первая из них получила название модернизма, вторая — постмодернизма. Сейчас уже понятно, что модернизм и постмодернизм представляют собой не только этапы в развитии искусства, но и культурные эпохи. Наша задача в том, чтобы проследить, каким образом взаимодействие философии и театра как вида искусства явилось отражением культурной эпохи в целом.

Взаимодействие философии и театра является частным видом взаимодействия философии и искусства. Немало уже написано о той взаимосвязи, которая существовала, например, между сюрреализмом и психоанализом, экзистенциальной философией и литературой, марксистской идеологией и социалистическим реализмом. В рамках модернизма начинает складываться авангардный театр, по своим задачам и целям во многом противоположный театру традиционному. В области теории театра идет процесс серьезнейшего переосмысления принципов театрального искусства, обнаруживается временная ограниченность его устоев, ранее казавшихся незыблемыми. Подвергнуть их сомнению можно было, лишь исходя из принципиально иной философской установки. Совершенно не случайно в связи с этим выглядит то родство философии и теории театра, которое обнаруживается в эпоху модернизма.

Иррациональная парадигма XX века нашла наиболее полное выражение в философии экзистенциализма с его представлениями о жизни как хаосе, абсурде, отчаянии одиночества. Философия экзистенциализма оказала глубокое влияние на литературу и искусство. Отдельные ее положе-

ния получили своеобразное отражение во французской интеллектуальной драме. Экзистенциальные идеи о кратковременности человеческого бытия, заброшенности человека и его одиночестве в этом абсурдном и безучастном мире проявились в творчестве Ж.-П. Сартра и А. Камю, которые разрабатывали тему противоречия разума и абсурдной действительности, трагедии человека при соприкосновении с неразумным миром. При этом Сартр не только признает несоответствие мира потребностям человека, но и пытается раскрыть причины поведения своих героев, показать возможность выхода из критической ситуации. Помещая человека в наиболее напряженный момент его существования, Сартр заставляет героя сделать «выбор», принять решение, от которого зависит судьба не только его самого, но и других людей. Например, в драме «Мухи» Сартр утверждает, что существуют реальные предпосылки для человеческой свободы даже в условиях порабощения личности. Герой пьесы не только освобождает своих сограждан, но и пытается пробудить в них человеческое достоинство, избавить от чувства страха и растерянности.

Расцвет французской экзистенциальной философской драмы падает на годы Второй мировой войны («Мухи», например, были написаны в 1942 г. в период оккупации, когда вся страна находилась в «экзистенциальной ситуации» — ситуации выбора). Пафос сопротивления человеческой личности социальной несправедливости придавал пьесам Сартра политическую остроту и актуальность. Отличались этим качеством и его послевоенные пьесы.

Абсурдность мира и человеческого существования стала центральной темой произведений Камю. В пьесе «Недоразумение» автор говорит о невозможности взаимопонимания между людьми, которая становится одной из основных тем современной модернистской драмы. Человек живет среди других людей, он не может обходиться без коммуникации, общения с ними. Но жизнь индивида в обществе не истинна, это лишь поверхностное, повседневное существование. Общение не затрагивает глубин души человека, люди обречены на непонимание. Каждый человек — это целый мир, но эти миры не сообщаются друг с другом. Одиночество абсолютно: все человеческие связи настолько разорваны, что даже мать может участвовать в убийстве сына. Постепенно в творчестве Камю усиливались мотивы неверия в человека и в возможности его разума.

Не только Сартр и Камю, но и некоторые другие французские философы известны как драматурги. Габриель Марсель говорил, что он склонен предпочесть свои пьесы своим же философским сочинениям. Автор театральных манифестов, выразивших новые идеи о театре, Антонен Арто безусловно являлся не только теоретиком театра, но и философом. «Мучеником духа» назвал его М. Мамардашвили, сравнив с Ф. Ницше. Близость философии и театра объясняется и особенностями самой философии XX века, отказавшейся от наукообразных трактатов и склонной к эссеистским размышлениям. Такая форма открывает особые возможности перед литераторами и художниками, делает их полноправными участниками процес-

са философствования. Но нельзя умалять и роли самого театра, в своих поисках оказавшегося столь близким и созвучным напряженнейшим и серьезнейшим философским размышлениям. Театр становился интересным для философов, необходимым в их осмыслении реалий современности. Так, например, тот же Сартр был тесно связан с театром «Ателье» Ж. Дюллена, того самого Дюллена, который поставит в 1943 г. в оккупированном Париже сартровскую пьесу «Мухи». Именно в эти годы Сартр читает курс истории театра для Школы драматического искусства. Огромное место занимал театр и в жизни Камю. Еще в молодые годы, живя в Алжире, он создал свой самодеятельный театр, в котором выступил одновременно и драматургом, и постановщиком, и актером.

Каковы же принципы авангардного театра?

Если традиционный театр, как уже отмечалось, был театром европейским, причем особого периода европейской культуры — Нового времени, то авангардный театр, по замыслу его теоретиков и практиков, должен отстраниться от форм европейского театра Нового времени и обратиться как к опыту античного театра, так и к опыту театра мирового. Удивительно, что в своих размышлениях о «европоцентричности» театра А. Арто, например, предугадывает будущие упреки культурологов в адрес западной цивилизации. «В западном театре речь всегда служит лишь для выражения психологических конфликтов, свойственных человеку и его положению в обыденной жизненной действительности. Сфера театра вовсе не психологична, она является пластической»[1] — в короткой фразе Арто уже содержится целый набор «упреков» европейскому театру. Арто описывает свое восхищение театром Бали, Поль Клодель интересуется японским театром «Но» и «Кабуки». В театре Б. Брехта ставятся такие спектакли, как «Кавказский меловой круг» и «Добрый человек из Сезуана». А. Таиров в «Камерном театре» осуществляет постановку драмы «Шакунтала» великого индийского драматурга Калидасы. П. Брук пытался передать дух Индии в спектакле «Махабхарата».

Восточный театр видится новаторам как театр пластики, а не театр речи, театр «метафизики», а не психологизма. Принципы «нового» театра обнаруживаются в театре традиционном, старом, но только не в западном, а в восточном. Так идеи театрального обновления предвосхищают сопоставление оригинальных путей различных цивилизаций в культурологии как новой гуманитарной науке.

Авангардный театр отказывается от психологизма. Люди разделены, они заброшены в мир отчуждения, индивидуальность деградирует, личность дегуманизируется. Человек XX века предстает как безличностный, опустошенный человек. Театр более не разговаривает о тревогах, а показывает их. В скучном, сером мире общение абсурдно и поверхностно, извращено. «Ад — это другие», — подытожит Сартр в своем знаменитом

[1] *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993. С. 75–76.

афоризме. Персонажи с уже готовыми, сложившимися чертами характера становятся неинтересны. В пьесах Э. Ионеско нельзя будет даже говорить о характере и психологизме персонажей, настолько безличностно будет их поведение. Ионеско все время подчеркивает отсутствие у действующих лиц самостоятельности, независимости суждений, индивидуальности переживаний, механистичность их реакции на происходящие события. В поведении героев не существует грани между безумием и разумностью. Психическая жизнь человека предстает как туманная область подсознания с ее бессвязностью и алогичностью.

Авангардный театр отказывается от интриги, в которой видит лишь стремление к занимательности, анекдотичности. Театр нарочито отстраняется от развлекательности и упрощенчества и, не боясь, не испытывая сомнений, делает ставку на серьезное представление, обреченное на восприятие ограниченного круга элитарной публики.

Авангардный театр отказывается от реализма как эстетического принципа. В рационалистичности реалистического изображения действительности видятся внешние и искусственные установки сознания. Приходит понимание того, что реализм предлагает не образ самой реальности, как она есть, а образ реальности, уже сформированной и структурированной все тем же законодательным разумом Нового времени. За реалистической формой проглядывает уже проведенная рационализация. Как здесь не вспомнить о той «диктатуре мысли», которую обнаружат постструктуралисты, анализируя «диктатуру языка». Субъективность восприятия проявляется именно там, где она тщательно скрывает себя, — в искусстве реалистическом. Наверно, так обнаруживает себя эвристическая функция искусства. Возникает идея новой театральности, уходящей от критериев внешней достоверности и жизнеподобия. Театральное творчество мыслится как равноправное действительности, а не подражательное ей.

Особое внимание теоретики авангардного театра уделяют проблеме взаимосвязи театра и языка, театра и литературности, театра и речи. Наверное, именно радикальное решение этой проблемы приводит к коренным отличиям нового театра от старого и способствует выявлению необыкновенных возможностей театра в постижении противоречий существования человека в нашем веке.

Уже была отмечена связь европейского театра с понятийно-логическим мышлением западной цивилизации. Театр Запада — «театр, частично связанный с текстом и оказавшийся ограниченным все тем же текстом», по мнению Арто, является театром Слова. «Для нас театр Слова — это все, и помимо него не существует никаких иных возможностей; театр — это отрасль литературы, своего рода звуковая вариация языка… Такая идея превосходства слова в театре прочно укоренилась в нас, и театр настолько представляется нам простым материальным отражением текста, что все в театре, превосходящее текст, не заключенное в его границах и жестко им не обусловленное, кажется нам составляющим часть постановки, заведомо

рассматриваемой как нечто низшее по сравнению с текстом»[1]. Театральная постановка предстает всего лишь как отражение письменного текста.

Первыми увидели в языке устойчивый и консервативный механизм несвободы личности дадаисты. Пошлость, размытость языка, его стадность стала предметом их неприятия. «Как можно упорядочить хаос, образующий эту бесконечную бесформенную вариацию — человека? Принцип «люби своего ближнего» — это лицемерие. «Познай самого себя» — это утопия…» — писал Тристан Тцара, культуролог и теоретик дадаизма[2].

Поскольку в новых пьесах не было интриги, фабулы, а была лишь ситуация, то стала необязательной логическая речь персонажа. Отрицание человеческой речи как средства общения между людьми стало одним из принципов авангардистов. Начав с борьбы против языковых штампов и привычных словесных стереотипов, теоретики авангардного театра пришли к борьбе против языка вообще. Язык не объединяет, а разъединяет людей, властвует над ними. Многие авторы запомнили высказывание М. Хайдеггера о том, что человек держится так, как если бы он был творцом и хозяином языка, тогда как, напротив, это язык остается его господином. Сартр, например, предлагает в этой фразе заменить слово «человек» на слово «персонаж», для того чтобы стали понятны усилия, предпринимаемые театром XX века. В речевом, литературном театре автор и его герои выступают хозяевами языка и, следовательно, своей психологической жизни. Для Ионеско и его последователей язык — это уже не средство, выбираемое героем для самовыражения. Выразить невыразимое может только язык метафизический, лежащий за пределами логики и слов. Для Арто были характерны призывы полностью освободиться от диктатуры литературного текста, заменив язык зрелищными элементами постановки. По его мнению, слова могут употребляться лишь для интонации, ничего не обозначая.

Абсурдность языка есть проявление абсурдности общения в мире, где люди отчуждены, окостенели от скуки и не могут понять друг друга. Нет более индивидуальностей, остался лишь человек массы, лишенный самостоятельности мышления и оригинальности чувств. В социально-психологический портрет такого человека не вписываются яркая литературная речь, содержательные диалоги и наполненные глубоким смыслом монологи. Речь персонажа, представляющего зрителю портрет современного ему человека, неминуемо должна измениться. Наиболее точно и остро изменение речи персонажей выражено в пьесах Ионеско, где нет разворачивающейся интриги и характеров, персонажи говорят на странном фантастическом языке.

Если попытаться сформулировать выводы, к которым пришли науки о языке, то суть их можно свести к тому, что язык мыслится как символическая деятельность, осуществляющаяся по своим собственным законам, не зависящим от отдельного человека и даже от поколения в целом. Мир языка суще-

---

[1] *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993. С. 73.

[2] Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 30.

ствует как объективный мир. Языковые структуры задают наши формы мышления, сознание человека «выковывается» в структурах языка. В рамках лингвистической антропологии рождается даже гипотеза «лингвистической относительности», утверждающая, что народы различных культур воспринимают мир по-разному, а само различие определяется именно структурами языка. Согласно данной гипотезе, люди, говорящие на принципиально различных по грамматическому строю языках, мир видят по-разному.

Французский структурализм исследует связь между структурами бессознательного и структурами языка. Психические структуры, скрытые от сознания, но определяющие реакцию человека, могут быть выявлены путем анализа языка. Именно в 1950–1960-е гг. возникла дискуссия между экзистенциалистами и структуралистами, заявившими об исчезновении человеческой субъективности, ее вытеснении языковыми структурами и иллюзорности всякой индивидуальности. Философы увидели диктатуру мысли, осуществляющуюся именно структурами языка. Более того, отношения «власть–подчинение» в обществе стали выводиться из отношений «власть–подчинение» в языке, причем именно последние трактовались как определяющие.

Учитывая глубину и новизну проблемы языка, поставленную философией XX века, нельзя не отметить, насколько были созвучны этим подходам новые театральные принципы. Авангардный театр действовал как социальная лаборатория, в которой в образной форме предстают взаимоотношения человека и языка. При этом театр интуитивно угадывал пугающее исчезновение человеческой субъективности и объективность омертвевших структур языка.

Но содержательности лишается не только речь самих персонажей. Текст пьесы также меняет свою структуру. Авторы нарочито отказываются от авантюры и интриги, привлекающей зрителя. Отказ от интриги и выверенного литературного построения действия пьесы означает также нежелание искусственно упорядочить саму реальность, придать ей смысл, заданный законообразующим разумом самого драматурга. Традиционный реалистический театр, представляя жизнь якобы в формах самой жизни, на самом деле упорядочивает и структурирует событийный ряд. Приписывая поступкам персонажей смысл, драматург и постановщик уподобляются демиургу (творцу). Отказываясь от реализма, представители авангардного театра тем самым отказываются от того понимания роли и значения художника-творца, которое в целом соответствовало парадигме XIX века. Художник смотрел на себя как на личность, наиболее приближенную к идеальной, и в силу этого могущую принять на себя задачу совершенствования мира или даже его социального преобразования.

Попытаемся сформулировать новые требования к театру, нашедшие свое художественное воплощение в XX веке в драматургии, режиссуре, актерской игре, работе художников-декораторов, в отношении к публике и отразившиеся, в свою очередь, в новой теории театра.

В драматургии отказ от психологизма, интриги и литературности прежнего театра должен был привести к появлению принципиально новой пье-

сы. В творчестве таких авторов, как Г. Аплинер, А. Жарри, Л. Пиранделло, действительно просматриваются новые подходы к пьесе. Например, такое понятие, как сюрреалистическая драма, рождается, начиная с Аплинера. Ее чертами являются: отрицание категорий места и времени, освобождение от правдоподобия, смешение бурлеска и патетики, использование всех видов искусств — музыки, танца, пантомимы. Пьесу Аплинера «Груди Тиресия» упоминает Ионеско как произведение, которое произвело на него особое впечатление, а Арто называет свой театр «Театром имени Альфреда Жарри». В двадцатые годы художественно-эстетические принципы сюрреализма нашли свое воплощение в пьесах Р. Витрака, Р. Русселя, Ж. Кокто. Ярко и остро принципы новой драматургии сформулировал французский театральный деятель Антонен Арто, предложивший вообще отказаться от пьесы. Постановщик обязан был воплощать в спектакль уже известные темы, факты или произведения. Спектакль на тему «Завоевание Мексики» должен был, по мысли Арто, развенчать европейское представление о собственном превосходстве и высветить проблему колонизации. Еще одна тема для «театра жестокости» Арто — это взятие Иерусалима (по библейским текстам).

Экзистенциализм поставил в центре сценического действия ситуацию, когда характер сам себя создает, персонаж принимает решение. Сартр писал, что «…задача драматурга состоит в том, чтобы выбрать из всех этих пограничных ситуаций ту, что наилучшим образом выражает его тревоги, и представить ее публике в виде вопроса, который встает перед определенными формами свободы»[1]. Психологический театр, по мысли экзистенциалистов, знаменует собой упадок трагических форм, а драматургия ситуаций вновь возвращает нас к трагедии. Человек характеризуется только поступками, которые не подчиняются никакой логике; не может быть фиксированных характеров в обычном смысле слова. Человек существует лишь в ситуации.

Экзистенциальные идеи были подхвачены появившимся во Франции в пятидесятые годы течением «современного авангарда», теоретики которого нападали в первую очередь на театры бульваров и их репертуар, но в то же время их удар был направлен и против интеллектуальности драм Ж.-П. Сартра и Ж. Ануйя. В театроведческой эстетике театральная позиция «современных авангардистов» получила название «театра абсурда». Сходство философских и эстетических взглядов экзистенциалистов и «абсурдистов» нашло свое отражение в их кредо, которое сводится обычно к следующим положениям: человеческое бытие абсурдно, жизнь не имеет смысла, поступки человека иррациональны, отмирание языка отражает невозможность общения между людьми и человеческое одиночество.

Драматурги театра абсурда принципиально не изображают культурно-исторические условия существования своих героев, не характеризуют их

---

[1] *Сартр Ж.-П.* К театру ситуаций // Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 94.

социальное положение. Берется лишь абстракция человека, воплощение некоей идеи. Персонажи-марионетки помещаются автором-драматургом в различные ситуации, которые воспринимаются как абсурдные.

Обязательно ли авангардный театр связан исключительно с новой драматургией? Совсем нет. Английский режиссер Питер Брук пишет, что «в шекспировском театре находят себе место и Брехт, и Беккет, но сам он на голову выше их обоих»[1]. В шекспировских постановках Брука не воплощены последовательно и законченно все принципы авангардного театра, да это и не обязательно, главное, что они не могут быть невостребованными. В диалог с драматургией Шекспира вступает постановщик, знакомый с новыми концепциями театра. Кстати, герменевтика как философская теория понимания до сих пор не может дать ответа на вопрос о том, содержится ли новизна прочтения великого произведения искусства в нем самом как бесконечная возможность вариантов, привносится ли интерпретатором или же возникает в процессе самого культурного диалога.

Новый авангардный театр акцентирует чисто постановочные моменты спектакля, зрительные символы, то, что предшествует литературному тексту. А. Арто предлагал освободиться от диктатуры литературного текста, заменив язык зрелищными элементами постановки: музыкой, светом, декорацией, пантомимой. Восхищаясь балийским театром, Арто писал, что ощущает в нем «…состояние, предшествующее языку, то состояние, которое может избирать свой собственный язык, — будь то музыка, жесты, движения, слова»[2]. Арто также предлагал отказаться от деления на автора-драматурга и постановщика. У спектакля должен быть единый творец, который возьмет на себя двойную ответственность за спектакль и за действие. Основополагающая роль постановщика следует из самих принципов авангардного театра: отказ от литературности, интриги и психологизма персонажей. Видение постановщика, выбор им темы и средств для ее выражения становятся определяющими элементами театрального действия.

Каковы же требования авангардного театра к актеру и актерскому мастерству? Вспомним, что в традиционном театре персонаж, в первую очередь, разговаривает. «Словесным заклинаниям» трагического актера отдается главенствующее место в классическом театре. И хотя позднее возникнет искусство «молчания актера», но и оно, по сути дела, является внутренней речью, отражающей содержание слов.

Упрощение и универсализация языка персонажей, свойственные новой драматургии, нивелируют любое проявление индивидуальности во внешнем облике или голосе актера. Появляется актер-марионетка с механическим голосом и застывшей маской вместо лица. Такой тип актера — результат отказа от психологизма персонажей. Нет той внутренней жизни чувств, которую должен играть актер, существует лишь типаж, вечный характер или абсолют-

---

[1] *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976. С. 142.
[2] *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993. С. 65.

но безликий и неопределенный персонаж. Античный театр начинал с масок актеров, европейский театр XX века ими закончил: личность персонажа появилась и исчезла. Однако персонажи-марионетки и актеры-маски не исчерпывают форм сценического выражения. Новый театр ощущает потребность «войти в душу» к зрителю. Сделать это возможно, лишь потрясая. Чем же? «Театром жестокости» — по мнению А. Арто. Театром страсти, театром сильного чувства. Актер должен был передать новую трагичность человека: трагичность его отчуждения, одиночества, отчаяния. Арто отмечает, что актеры могут только говорить, в то время как нужен крик. Какая бы пропасть ни разделяла содержание творчества Э. Пискатора и Ж. Кокто, игру актера и в их театрах отличала экспрессия.

Театр как место правдоподобного действия разрушается, а целью такого разрушения становится высвобождение пространства для субъективных проявлений актеров. Театр конца XX века предпринимал попытки представить мир сознания как некое психическое измерение. Театр конца века представляет собой пространство, являющееся, в сущности, нашим сознанием: сцена без действия, без настоящих персонажей, без конкретизирующих декораций.

Авангардный театр не был бы действительно новым, если бы не попытался изменить и свои отношения с публикой. Зрительный зал то уменьшается, когда число посетителей сокращается до нескольких человек, то, напротив, с ростом количества зрителей, увеличивается и расширяется до размеров амфитеатров. Зритель может быть помещен посреди действия, сцена и зал становятся единым пространством. Цель все та же — потрясти, изменить сознание зрителя, «войти в душу».

Необходимо было сломать стереотипы привычного, сглаженного восприятия искусства. Весь без исключения театральный авангард ждал нового зрителя, не вульгаризирующего действие пьесы, а свободного и самостоятельного в своих трактовках. Мифологичность и зашифрованность театрального действия, его открытая философичность требовали зрителя, способного к самостоятельным интерпретациям. В многозначительном смысловом пространстве спектакля зрители получали право на выбор своей версии из числа возможных. Разумеется, каждый из театральных деятелей по-разному описывал желаемое состояние публики: Арто говорил об «участии», Жене — о «гипнозе», Камю — о «гениальности», Ануй — о «действии». Но проблема изменения отношения театра со зрителями была осознана четко. Авангардный театр становился элитарным театром, театром поиска, театром-лабораторией. «Если его (театр) не посещает широкая публика, это еще не значит, что он не выступает абсолютной необходимостью духа — в той же мере, что и художественная литература, и научные поиски», — писал Ионеско[1]. Однако попытка вырваться за пределы элитарности породила и такое направление, как политический театр Э. Пискатора и Б. Брехта, анализ которого вне задач данного исследования.

---

[1] *Ионеско Э.* Как всегда — об авангарде // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 133.

Далеко не все деятели театра, чьи спектакли действительно становились авангардными, сумели теоретически осмыслить свой сценический опыт и представить его в обобщенном виде. Развитие теоретической театральной мысли, т.е. театральной теории и философии театра, находило свое адекватное сценическое воплощение не всегда и не сразу.

Ханс-Тис Леман в книге «Постдраматический театр», рассуждая о «театрализации театра», отмечает, что «с того самого времени, когда театр начал рефлексировать по поводу художественных возможностей выражения, дремавших в нем самом независимо от текста, который ему нужно реализовать, он оказался — впрочем, как и прочие художественные формы, — выброшенным в эту трудную и рискованную свободу постоянного экспериментирования» (Леман Х.Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 81).

В заключение хотелось бы еще раз остановить внимание на постмодернистской «миролюбивой» установке сосуществования разных стилей и направлений в искусстве. В XXI веке существуют разные театры. На сценах равноправно соседствуют классические пьесы, поставленные традиционно, и современные пьесы в реформаторских постановках. Естественное постмодернистское разнообразие. Авангардный театр, особенности которого стали предметом нашего рассмотрения, лишь один из театров современности. Но этот театр наиболее беспощадно и откровенно раскрыл образ человека XX века. «Новый театр» не только отразил жестокий и неожиданный социальный и философский опыт XX века, но и предугадал его.

Елена Щербакова

Музыка XX века в диалоге с классикой

Музыка XX века в диалоге с классикой

Елена Щербакова — Коломна, Россия, Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, доцент.

Абстракт: В статье рассмотрен принцип интертекстуальности на материале музыки XX века. Автор приходит к выводу, что при всем богатстве вариантов его применения можно выделить три формы его проявления на основании степени изменения первоначального смысла.

Ключевые слова: музыка, классика, авангард, постмодернизм, интертекстуальность.

XX Century Music in Communication with Classics

Elena Shcherbakova — Kolomna, Moscow State Region, Social-Humanitarian Institute, Associate Professor.

ABSTRACT: The article shows intertextuality principle on the XX century music material. The author makes the conclusion that from vast variety of its application we can define three forms of its revelation according to the rate of initial meaning changes.
KEY WORDS: music, classics, avant-garde, postmodernism, intertextuality.

Раздробленность представлений о музыке XX века, утратившей статус абсолютной музыки и пребывание в границах гармонии, и осмысление феномена музыки привело к новому пониманию авторства, звуковой материи, самого музыкального материала. «Волны» авангарда, претендующие на тотальность в области организации (сериальность) и свободы (алеаторика) и на создание нового музыкального космоса (электронная музыка), сосуществуют с внутренне неоднородным миром массовой музыкальной культуры и плавно перетекают в пространство музыкального постмодернизма. Основываясь на технологическом и эстетическом векторах музыкальных новаций Новой музыки, Т. Чередниченко вводит понятие «календаря современных новаций», состоящего «из сплошных завтра» (серийность и сериализм, алеаторика, электронная музыка, сонорика и другие) и «из сплошных вчера» (дадаизм, футуризм, конкретная музыка и неостили)[1]. Авангардная и поставангардная музыка XX века как поле взаимовлияния контрастно ориентированных культурных традиций концентрирует историческую глубину различных эпох в новые музыкальные смыслы.

Принцип интертекстуальности как образования художественного смысла через диалог между воспринимаемым и предшествующим текстом, освоенный музыкой XX века, получает различные воплощения в зависимости от авторского стиля и эстетической концепции композитора. Вряд ли возможно выразить принцип интертекстуальности на музыкальном материале схематически, поскольку композиторы следуют установке на инновационность идиостиля и применяют широкий спектр художественных возможностей для реализации замыслов. Последующая попытка ни в коей мере не претендует на создание исчерпывающей схемы.

1. «Память жанра» как апелляция к высокой культурной традиции на уровне названия и/или цитирования музыкального текста с полным или частичным сохранением его первоначального смысла. Ведущий представитель раннего американского авангарда Ч. Айвз, видя в основе музыки знак прошлого, в фортепианной сонате № 2 «Конкорд» соединяет мотивы BACH, бетховенской сонаты «Хаммерклавир» и его Пятой симфонии и фортепианной сонаты И. Брамса fis-moll с личными монограммами — собственной и членов своей семьи. Выбор европейских композиторов обусловлен высокими мировоззренческими ориентирами Айвза, причем определяющим для него становится мотив Пятой симфонии Бетховена, в котором Айвз в духе философии трансценденталистов, видит «душу человечества, стучавшую в дверь божественных тайн»[2]. В другом случае клас-

[1] *Чередниченко Т.В.* Музыка в истории культуры. Вып. 2. Долгопрудный, 1994. С. 138–150.
[2] *Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991. С. 230.

сический музыкальный первоисточник становится для него средством карикатуры (незаконченная фортепианная пьеса «Пародии на Andante из симфонии Гайдна «Сюрприз»), но и у Гайдна эта часть симфонии, объясняющая ее название, имеет юмористический характер.

«Каприччио на отъезд» В. Суслина (1980) своим названием не только дает отсылку к Баху («Каприччио на отъезд возлюбленного брата» для клавира), но раскрывает важное событие из жизни самого композитора — его решение покинуть страну. Автор объясняет замысел «Каприччио» как попытку «начертить психограмму человека, совершившего выбор», в которой шизоидным образом сочетаются состояния раздумья и решимости — противоречие, снятое в финале «посредством перехода в «метафизическую сферу» натуральных флажолетов»[1]. В современной музыке существует тенденция «повтора» классического произведения на уровне названия: «Героическая колыбельная» А. Вустина в 1990-х годах «повторяет» Дебюсси, тогда же В. Екимовский пишет «Лунную сонату» для фортепиано и «Симфонические танцы» для фортепиано с оркестром, «дублируя» замысел Бетховена и Шумана.

Концерт для скрипки с оркестром «Офферториум» («Жертвоприношение», (1982)) С. Губайдулиной конструктивно решен в форме свободных вариаций, в которых тема, заимствованная из «Музыкального приношения» Баха в обработке А. Веберна, постепенно сокращается, уничтожается. В финале тема преображается в свой ракоходный вариант и хоральную кантилену струнных, что олицетворяет идею воскресения[2].

В финале Скрипичного концерта А. Берга «Памяти ангела» (1935) цитата из хорала Баха «Es ist genug» звучит как реквием безвременно ушедшей из жизни девушке (Манон Гропиус), не нарушая общий контекст, фрагментарно совпадая с математически выверенной серией как тематической основой произведения (первые четыре тона хорала (целотоновая гамма) соответствуют четырем последним тонам 12-тонового ряда).

Цитата может быть использована и как нейтральный знак почтения к исторически первичному музыкальному замыслу без принципиального значения в структуре и драматургии произведения: в таком качестве в партите С. Губайдулиной для виолончели, баяна и струнного оркестра «Семь слов» (1982) звучит тема «Mich dürstet» («Жажду») из кантаты «Семь слов» Г. Шютца.

В других случаях цитирование выходит на первый план как основной способ построения художественного текста. Такова серенада Ф. Караева «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982), в которой название представляет собой инверсию названия пьесы М. Фелдмана «Я встретил Гейне на улице Фюрстенберг», а музыкальное решение построено на непротиворечивом соединении «фоновой» цитаты из «Реквиема» Моцарта (аккомпанемент вступления Lacrimosa) в крайних частях с автоцитатой в трагической

---

[1] София Губайдулина и ее друзья. Международный фестиваль современной музыки. СПб., 1993. С. 25.

[2] *Холопова В.Н.* София Губайдулина: Путеводитель по произведениям. М., 1992. С. 19.

кульминации. Значительная часть творчества И. Стравинского проходит под знаком неоклассицизма, представляющего собой «вариации на стиль» (С. Савенко). Различные способы подобных вариаций, среди которых новая стилизация («Пульчинелла», 1920), переинтонирование модели («Поцелуй феи», 1928), сочинение «в духе модели» («Похождения повесы», 1951) эстетически и технически подготовили явление полистилистики[1].

2. Пародия на классику, в которой двуплановый текст вбирает трансформированный текст-предшественник со смещением его смыслов. «Приглашением» к подобному диалогу с классикой стало для авангардистов творчество Л. Бетховена, на почве которого уже в XIX веке сложилась система правил «школьной» гармонии. Своеобразный «культ Бетховена» с начала XX века стал точкой демаркации традиционалистов и авангардистов.

В 1979–1980 годах К. Штокхаузен провел серию радиопередач о Бетховене. Его «Штокховен — Бетхаузен» («Короткие волны с музыкой Бетховена») — версия «Коротких волн», написанная в 1970 г. к юбилею Бетховена. Замысел «Коротких волн» Штокхаузена (1968) строится на реакциях исполнителей на коротковолновые радиопередачи. «Путем концентрации всех исполнителей на непредвиденных событиях из коротковолновой сферы… достигается некая непредвиденная интенсивность слушания и интуитивное исполнение, которое переносится на всех со-исполнителей и слушателей» [2]. В. Крюгер указывает, что в «Волнах» «играет роль штокхаузеновский способ расщепления взаимосвязанного и микширования не взаимосвязанного». «Короткие волны с музыкой Бетховена» помещают слушателей в некую особую ситуацию, когда разные коротковолновые приемники передают музыку Бетховена (возможна замена приемников собранными Штокхаузеном четырьмя магнитофонами, на которых исполнители проигрывают фрагменты бетховенской музыки, подвергнутые разным видам электронных преобразований). Свою творческую задачу в данном случае композитор формулирует как интуитивное преобразование отысканной музыки в музыку новую, отменяющее художественное разделение классического и современного искусства. Музыка Бетховена понимается как воплощение «вневременного универсального духа», она «не закончена, не мертва, но генерирующа, жива как непосредственный повод к новому, неизвестному»[3]. Не случайно Штокхаузен характеризует композицию «Штокховен — Бетхаузен» как опус 1970, заменяя традиционное понимание опуса как законченной продуманной музыкальной композиции годом создания произведения. «Богоискательство» Штокхаузена на данном этапе его идейной эволюции выразилось в соединении творчества его музыкального кумира с речевой вставкой из Нового Завета.

---

[1] *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М., 2011. С. 97.

[2] *Krüger W.* Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der Neuesten Musik. Regensburg, 1971. S. 89.

[3] *Krüger W.* Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der Neuesten Musik. Regensburg, 1971. S. 90–91.

Отказавшись в зрелости от классических заимствований, Штокхаузен сохранил понимание нового человеческого будущего как музыкального познания внутренней сути мира и соучастия в создании планетарно-всеобъемлющей музыки. Образ «людей-генераторов», «людей транзисторов», фокусирующих различные звуковые волны, ассоциировался у него с обладающим новым сознанием молодым поколением[1], с «музыкально-обостренным духовным чувством», которое создает музыка после 1950 года («новая музыка»), работающая на трансформацию человеческого типа[2].

М. Кагель отреагировал на 200-летний юбилей Бетховена — одного из своих любимых композиторов — в духе своей концепции музыкальной критики, деконструкции не только музыкальных, но и мировоззренческих основ западного общества. Постмодернистская направленность творчества Кагеля сделала интертекстуальность его стилеобразующей характеристикой. Исследователи выделяют два типа интертекстуальности в его произведениях: внутривидовую (только музыкальную) как наложение ряда текстов («интрасемиотический уровень»), и интертекстуальность, затрагивающую несколько разных видов искусства («интерсемиотический уровень»)[3].

Ко второму типу интертекстуальности относится снятый композитором фильм «Людвиг ван» (1970), в котором музыка Бетховена соединилась со спецификой киноискусства. Звуковой ряд фильма представляет собой пьеса «Людвиг ван: посвящение Бетховену» для инструментального ансамбля. Бетховен выступает в качестве оператора фильма, так что лицо главного героя почти не появляется на экране; действие перенесено в XX век (костюм героя соответствует его эпохе, но среди действующих лиц — художники из движения «Флаксус», разбивающие бюсты Бетховена); наряду с реальными эпизодами из жизни Бетховена показаны вымышленные. Построенный на принципе коллажа музыкальный ряд основан на известных произведениях Бетховена различных жанров, прежде всего фортепианных, которые в большинстве случаев звучат в оригинальном виде, искажаясь по мере необходимости (например, в эпизоде, когда герои слушают музыку через наушники). Визуальный ряд не соединяется с традиционным пониманием Бетховена как нравственно и философски глубокого композитора: показательно, в частности соединение кадров с изображением зверей и темы «Оды к радости».

Присущие Кагелю скептицизм и культур-пессимизм, неверие в будущее и прошлое искусства нашли органичное выражение в жанре инструментального театра, в котором в увлекательной форме нарушаются нормы концертного этикета: исполнители ходят по сцене, жестикулируют, разыгрывают сценки, переосмысливают традиционное понимание музыкального исполнительства. Философия абсурда Кагеля осуществляется в музыкально-театральной фор-

---

[1] Stockhausen. Conversations with the Composer / Ed. Jonathan Cott. L., 1974. P. 24–25.

[2] *Штокхаузен К.* Когда-нибудь речь станет пением // Музыкальная жизнь. 1993. № 15–16. С. 24–26.

[3] *Петров В.О.* Знаки постмодернизма в творческом наследии Маурисио Кагеля // Обсерватория культуры. М., 2013. № 5. С. 83.

ме. «Бетховениану» композитора пополняет «Искусство шума» (1995) для ударника и любого сопровождения. В музыкальном отношении это сольная пьеса для ударных инструментов (барабана, треугольника, тарелок). Но ее замысел неотделим от визуально-пластических характеристик: босоногие исполнители обыгрывают сценическое пространство, выполняя акробатические номера и контрастируя друг другу по цветовой гамме (белый и черный костюмы) и по музыкальной функциональности (один играет, другой подает ему музыкальные инструменты). Смыслообразующим центром композиции становится тема финала Девятой симфонии Бетховена, которую постоянно насвистывает ударник: воплощающая дух эпохи Просвещения мелодия «Оды к радости», воплотившая идею симфонии, становится фоном музыкального исполнения, практически лишенного звуковысотности.

Критика классики также ярко представлена в травестирующих жанр «Страстях святого Баха» (1985) — еще одной кагелевской биографии, «растворяющей» классический первоисточник в авторской концепции в процессе полемического отстаивания новой музыки.

3. Практика анаграммирования. В незаконченном исследовании анаграмм, предпринятом Ф. де Соссюром, в них усматривался архаический принцип тайной записи текста, главный принцип индоевропейской поэзии, перспективный для последующих эпох[1]. Применение приема анаграммы/монограммы как субструктуры текста в новоевропейской музыке на уровне широкой известности восходит к И.С. Баху, который различными способами вписывал свое имя в партитуры. Тема BACH, вызывающая ассоциации с темой креста, в XX веке дала новые побеги в музыкальных «подписях» Д. Шостаковича и Э. Денисова (DSCH и ESD). Практика анаграммирования дает импульс для развития мемориального жанра: в творчестве А. Шнитке подобным примером может быть названа «Прелюдия памяти Шостаковича» (1975), где в финале соединяются монограммы Шостаковича и Баха — последнего Шнитке считал символом истории музыки. Творчество А. Шнитке — создателя термина «полистилистика» как способа композиции, основанного на технике коллажа, — заключает в себе богатые возможности для интертекстуального анализа[2].

Анаграммирование может принимать различные формы, выходя на второй уровень интертекстуальности. Например, композиция И. Кефалиди «Feu le fol, eh!» для одного или двух пианистов и электронных модификаций фортепианных звуков представляет собой светомузыкальную проекцию этюда Листа «Блуждающие огни» («Feu follets»), анаграмма которого образует название (исполнение сопровождается движением лазерных огней)[3]. Композиторы-постмодернисты сделали интертекстуальную практику одним из важнейших направлений эволюции современной музыки.

---

[1] *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 639–645.

[2] *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. Автореферат дисс. канд. искусствоведения. М., 2003.

[3] *Ценова В.* Внутри пространства Игоря Кефалидию Музыка и время. 2006. № 2. С. 31–36.

Вадим Прозерский

Расширение методологического аппарата эстетики: панорама видового своеобразия искусств с позиции телесных практик

Расширение методологического аппарата эстетики: панорама видового своеобразия искусств с позиции телесных практик

Вадим Прозерский — Россия, доктор Санкт-Петербургский государственный университет, профессор.

Аннотация: В статье предлагается новый способ структурирования мира искусств, в котором используется такая форма телесных практик, как жест. Рассматривается хронотоп процесса исполнения, а также способы хранения художественных произведений. Автор приходит к выводу, что художественный мир состоит из трех типов искусств: исполнительских, исполненных и требующих исполнения.

Ключевые слова: искусство, структура, язык, знаки, жест, семиотика, телесные практики, исполнение, текст, запись.

Expanding of Aesthetical Methodological Apparatus: The Picture of the Field of Art Forms from the Point of View of Corporal Practices

Vadim Prozersky — Russia, St. Petersburg State University, Professor.

Abstracts: The article suggests a new way of structuring the world of art with the help of concept of gesture. The time-space process of execution in arts is scrutinized, as well as ways of storage of artworks. The author concludes that the art world is composed of three types of arts: performing arts, already performed and those, that require performance.

Key-words: art, structure, language, signs, gesture, semiotics, corporal practices, performance, text, recording.

В истории художественной культуры можно выделить смену статусов искусства, укладывающуюся в три периода. В первом (наиболее длительном) периоде еще не существовало понятия автономного произведения искусства, предназначенного для эстетического созерцания. Искусство функционировало в среде жизнеобитания человека и разделяло все ценности этой среды с другими видами жизнедеятельности. Второй период, начавшийся со времени позднего Ренессанса в Европе, можно обозначить как время автономной творческой креативности и эстетического сознания. В это время были созданы образцы классических художественных произведений и эстетических трактатов об искусстве. Теперь наступил третий период, называемый иногда эпохой кризиса эстетики из-за того, что искусство стало вырываться за рамки отведенной для него автономности; границы между художественной и нехудожественной сферой нарушились, а в самом арт-мире традиционное деление видов искусства на пространственные и временные оказывается несостоятельным.

Выход из кризиса требует расширения горизонта эстетики, реализации ее неиспользованных возможностей, которые, может быть, были намечены в момент ее рождения, но затем упущены. Поэтому стоит вновь обратиться к «отцу-основателю» эстетики А. Баумгартену, чтобы посмотреть, не было ли в его идее эстетики как науки и одновременно искусства чувственного — «красивого познания» (ars pulchri cogitandi)[1] неиспользованных впоследствии ходов мысли. Можно согласиться с Р. Шустерманом, что в эстетике Баумгартена заложены основы более широкой трактовки чувственного познания, нежели учение только об изящном. Предстоит еще выяснить, «почему рамки пост-баумгартеновской эстетики были сведены от широкого поля чувственного познания к узким границам изучения прекрасного и изящного искусства,.. почему первоначальный прагматический многообещающий аспект эстетики (то есть баумгартенова дефиниция последней как восприятия и действия) тоже исчез». В результате «эстетика, как и сама философия, сократилась от первоначальной идеи благородного искусства жизни до состояния второстепенной специализированной университетской дисциплины»[2]. Предложение Шустермана заключается в том, чтобы, расширяя баумгартеновский план построения эстетики, распространить его на изучение телесных практик, что позволило бы сблизить эстетику с антропологией и другими философскими дисциплинами, включившими тело в предмет своих исследований. В конечном счете это вернет философию к своему изначальному призванию быть искусством жизни.

В европейской философии Нового времени господствовал оптикоцентризм, повлиявший на Баумгартена, который ограничил когнитивные чувства зрением и слухом. То, что человеческий опыт имеет много измерений, энергетических полей, массу эмоциональных состояний, было упущено. Теперь на долю эстезиса выпадает задача проникнуть в телесную сенситивность, прочувствовать возможности тела и открыть заново то, что было свободно доступно архаическому человеку, но скрылось от европейца после «расколдовывания мира» (по М. Веберу). В русле этого движения следует сделать следующий шаг в сторону расширения *семиотического аппарата* эстетического исследования за счет включения в него *кинесики*, в частности такой формы телесных действий, как *жест* (gestus). Телесное действование кинестетично и полисенсорно, а телесное выражение (жест) — мультимедийно и синестетично. Таким образом, в телесном действии жеста представлен эстезис (чувствование) в его полном развитии.

Чтобы понять, каким образом кинесика может плодотворно служить целям эстетической семиотики, занятой проблемой систематизации видов искусств, вернемся к эпохе генезиса мышления и языка. Мышление на

---

[1] Aesthetica scripsit Alexandr Gottlieb Bavmgarten Prolegomena 1 // archive.org/details/aestheticascrip00baumgoog Дата обращения 27.02.2014.

[2] *Шустерман Р.* Прагматическая эстетика. Живая красота. Переосмысление искусства. М., 2012. С. 384–385.

первых этапах развития человечества имело комплексный, диффузный, синкретический характер. Соответственно, язык, как носитель сознания, представлял собой *многомерное телесное действие*, в котором *звук не отделялся от жеста*. «Самое слово было первоначально языковым жестом, компонентом сложного общетелесного жеста, причем жест мы понимаем здесь широко, включая сюда мимику как жестикуляцию лица»[1]. Аудиовизуальные жесты, с помощью которых разворачивалась коммуникация в архаическом хронотопе, обладали огромной аффективной силой, источник которой лежал «в древней магии с ее заклинаниями и исступлениями, обращенности к космическим идеям творения, становления, хаоса ради слияния человека, природы, общества и вещей»[2]. Синкретический звукожест имел несколько функций, действующих одновременно. Из них важнейшие: моделирующая, указательная, миметическая, экспрессивная.

Преодоление архаической стадии мышления, развитие цивилизации пошло по колее *фоноцентризма*, позже превратившегося в *фонологоцентризм*. В результате такого смещения акцентов первоначальное синкретическое единство звука и жеста было разорвано. Звуковая вербальная коммуникация начала доминировать над жестовой, сведя последнюю к функции *визуального сопровождения*, или *аккомпанемента речи*. Тем не менее, в художественной деятельности, поскольку она сохраняет внутри себя пласт архаической коммуникации, вовлекающей в себя человека целостно, духовно-телесно, эмоциональный потенциал синкретического звуко-жеста должен был сохраниться.

Аналитическое расчленение термина «звукожест» на два понятия, употребляемые в искусствоведческой литературе, дает словосочетания: «пластическая интонация», применяемое в музыковедении, и «интонированная пластика», используемое в хореографии. Эти термины, в сущности, — синонимы, поэтому есть смысл объединить эти зеркально воспроизводящие друг друга выражения в одно: *эстетический жест*.

Вначале обратимся к сценическим искусствам, в которых телесное действие, жест является материалом творческого процесса, внутри которого происходит его преображение в жест эстетический, — в хореографии, пантомиме, актерской пластике, музыке вокальной и инструментальной. Эти искусства называются *исполнительскими* (перформативными), разворачивающимися в пространстве и времени.

В исполнительских (перформативных) искусствах происходит развертывание в топохроне сцены «сиюминутного» действия на глазах у зрителя/слушателя. Но эти искусства должны иметь возможность закрепления и сохранения своих произведений, иначе добытые творческими усилиями

---

[1] Круг Бахтина. Валентин Волошинов. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995. С. 71.

[2] *Маньковская Н.Б.* Жест и жестуальность как художественно-эстетический феномен // Феномен артистизма в современном искусстве. М., 2008. С. 477.

художественные достижения навсегда исчезали бы из культуры после единственного исполнения. (Исключение составляет импровизация, которая, по определению, неповторима и невоспроизводима.)

Первый способ создания константного существования произведения исполнительского искусства — это его запись в виде *текста*. В данной статье под текстом подразумевается схематическая запись произведения, осуществляемая *в материале, не являющемся* субстанцией данного вида искусства (нотная партитура, пиктография танца, сценарий, режиссерская идеография спектакля или фильма, актерские зарисовки образа своего героя и т.д.). Текст предшествует созданию произведения, являясь графическим прообразом будущего исполнения. Например, в тетрадях С.М. Эйзенштейна сохранились тексты его осуществленных и неосуществленных фильмов в созданной им самим системе идеографической и пиктографической записи[1]. Второй способ сохранения произведений исполнительского искусства — аудиовизуальные *записи исполнений*. Аудиовидеозапись можно уподобить своего рода «отпечатку», «слепку» с живого произведения, полученному электронным способом. Записанные исполнения становятся теперь уже *исполненными,* они хранятся как пространственные артефакты в специальных помещениях.

После рассмотрения исполнительских искусств всмотримся в искусства, которые предстают перед зрителями только в *состояниях изготовленности, или записи*, как артефакты, располагающиеся в пространстве. Их распространенное наименование — «пространственные искусства». В каком смысле можно говорить, что на самом деле и здесь мы имеем дело с *телесным действием, жестом*, как и в исполнительских искусствах? В том смысле, что эти искусства выступают перед зрителями как *следы* моделирующих, экспрессивных, миметических *жестов*, оставленных их творцами в твердых материалах[2].

Можно ли считать, что «пространственные искусства» имеют текст? Несомненно, да. Так как текст — это схема будущего произведения, выполненная в ином материале по отношению к материи самого произведения, то предварительные наброски, эскизы, картоны фресок, фиксирующие ключевые моменты замысла, можно считать текстами станковых и монументальных живописных произведений, а глиняные и гипсовые модели, предназначенные для отливки в металле или перевода в камень, выступают в роли текста будущих скульптур. Следующий этап работы после создания текста — *исполнение* замысла в материале самого искусства. Взаимоотношение между текстом и исполнением в этих искусствах свое-

---

[1] *Иванов Вяч.Вс.* История семиотики в СССР. М., 1976.

[2] *Флоренский П.* Анализ пространства в художественно-изобразительных произведениях // *Флоренский П.* Иконостас. СПб., 1996; *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М., 2002; *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985; *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М., 2006; *Раппапорт А.Г.* Жест и пространство в искусстве мультипликации // Проблема синтеза в художественной культуре. М., 1985.

образно. В них художник, как правило, сам является и автором замысла и его исполнителем. Причем исполнение совершается не публично, а в тиши мастерской (исключение составляет action painting и некоторые другие виды модернистского искусства). На суд зрителей картина выносится тогда, когда она *исполнена,* поэтому можно полагать, что то, что выставлено в галереях, музеях, салонах, представляет собой произведенную вручную *запись исполнения.*

Теперь обратимся к тому искусству, которое именуется *художественной литературой.* Оно представляет собой записанный графическими знаками *текст*. И как всякий текст, он требует *исполнения*, чтобы превратиться в *литературное произведение.* Процесс превращения текста в произведение с помощью его интерпретации и исполнения, совершаемого читателем, прослежен в работах философов, семиологов, школой герменевтики, рецептивной эстетикой[1].

Исполнение литературного текста может иметь несколько фаз — чтение «про себя», озвучивание во внутренней речи или чтение вслух. Чтение словесного текста только глазами можно назвать подготовкой к подлинному его исполнению: на этой стадии еще не слышны авторская интонация, полифония голосов персонажей, ритм и звуковая инструментовка поэтических строк. Этот этап напоминает просматривание музыкантом нотной партитуры; он предваряет настоящее исполнение — вокальное или инструментальное.

Если озвучивание литературного текста осуществляется не в одиночку, а в присутствии других людей, то оно превращается в наполненный богатством эмоционального интонирования моноспектакль чтеца, который в свою очередь может получить аудиовидеозапись. В чтении «про себя», то есть озвучивании читаемых слов во внутренней речи, также происходит их синхронная запись — в данном случае в мнемонической системе мозга читателя. Последующие обращения к данному тексту окажутся под воздействием хранящихся в памяти предыдущих сеансов его исполнений и интерпретаций. Следовательно, как утверждает рецептивная эстетика, в каждом новом обращении к знакомому тексту горизонт чтения будет более широким, проникнутым дополнительными смыслами[2].

Подведем итоги. Была предложена попытка взглянуть на художественный мир с позиции *кинесики* (жестовой парасемиотики), что позволило прийти к следующим выводам. *Способом бытия* художественного произведения, к какому виду искусств оно бы ни относилось, является *исполнение,* протекающее в *пространстве и времени*. Способами сохранения и хранения произведений являются *тексты*, а также ручные или электрон-

---

[1] *Асмус В.Ф.* Чтение как труд и творчество // Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 55–68; *Ильин И.П.* Между структурой и читателем. Теоретические аспекты изучения литературы // Теории, школы, концепции. М., 1985; *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2002; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.

[2] *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М., 2004.

ные *записи исполнений.* Они имеют пространственную форму. Сфера классических автономных искусств складывается из трех частей, образованных искусствами трех типов:

1. Искусства *исполнительские (*artes performantes), предстающие перед зрителем/слушателем в своей непосредственной пространственно-временной бытийности.

2. Искусства *исполненные (*artes performatae), представляющие зрителю *итог* художественной работы в материале каждого своего вида. Главное в исполненных искусствах — *проникновение зрителя в исполнительский процесс*, мир образов, связанный с ним.

3. Искусства, представленные зрителю (читателю) в виде *текстов,* то есть в виде слов, записанных графическими значками. Превращение текстов в литературные произведения происходит в процессе их индивидуального *исполнения.* Поэтому искусства этой группы можно назвать *требующими исполнения (*artes performandae).

Ольга Данилкина

Институционализация современного искусства как информационный процесс: анализ первичных источников новейшей истории современного искусства в России (период: 2005–2010)

Институционализация современного искусства как информационный процесс: анализ первичных источников новейшей истории современного искусства в России (период: 2005–2010)

Ольга Данилкина — Россия, научный сотрудник Московского музея современного искусства, редактор онлайн-журнала *AroundArt.ru*, olgadanilkina@yahoo.com.

Аннотация: Статья рассматривает процессы институционализации современного искусства в России с точки зрения роли в нем информационных источников; текст состоит из трех разделов — краткое описание основных вех институционализации современного искусства в постсоветской России, краткий обзор развития информационных источников о современном искусстве с 1990-х годов; анализ информационных процессов с 2005 по 2010 годы. В статье выдвигается ряд предположений о ключевых тенденциях в информационных процессах анализируемого периода, их связи с предыдущими этапами и предположение о развитии в будущем.

Ключевые слова: современное искусство, институционализация, художественная критика, средства массовой информации, каналы коммуникации.

Russian Contemporary Art Institutionalization: An Analyses of Informational Prime Sources on Russia's Contemporary Art (case: 2005–2010)

Olga Danilkina — Russia, Moscow Museum of Contemporary Art, researcher; AroundArt.ru on-line art magazine, editor; olgadanilkina@yahoo.com.

Abstract: The article focuses on the process of Russian contemporary art institutionalization through the role of informational resourses in it. It consists of three parts: brief review of the institutionalization of Russian contemporary art in Moscow since 1990-s till today; brief review of the informational resources on Russian contemporary art since 1990-s till today; informational process of 2005–2010 analyses. The article reveals key tendencies of the evolution of the informational resources of the period, captures its connection to the processes of the past and makes a hypotesis on the upcoming development.

Key words: contemporary art, institutionalization, art critic, mass-media, communicational channel.

Институционализация любого общественного явления проявляется в создании стабильной и относительно автономной системы отношений, которой присущи свои правила, ценности и иерархии, способы коммуникации как внутри, так и с внешней средой, а также положение в иерархии других институционализованных явлений. Следствием институционализации является способность поддерживать системой саму себя на протяжении существенного отрезка времени.

Современное искусство — понятие достаточно новое. С искусствоведческой точки зрения под ним принято понимать искусство после модернизма (со второй половины XX века), то есть в английском варианте оно обозначается определением *contemporary* в оппозицию предыдущему *modern*. Однако автономизация искусства как такового в самостоятельный институт в Западной Европе и США берет свое начало еще в конце XIX — начале XX веков. В это время появляются зачатки рынка искусства — салоны и ярмарки, где художник находит покупателя на свое искусство, и музеи, где это искусство легитимируется в истории. Художественные баталии находят свое отражение в текстах критиков. XX век стал временем формирования мировой системы современного искусства, которая сначала охватывала только наиболее экономически прогрессивные страны Западной Европы и США, а с 1980-х годов — постепенно и всего мира. Стоит кратко перечислить хрестоматийные институты и игроков системы современного искусства: художник, галерея, ярмарка, аукцион, музей, artist-run space, художественная критика, кураторство, фестиваль, премия, образование, коллекционирование, фонд поддержки. Эти элементы могут по-разному комбинироваться и видоизменяться в каждой конкретной ситуации.

Понятие современного искусства и образец ее системы по сути происходят из Западной Европы и США, что вызывает определенные трудности в осмыслении художественного процесса за пределами этих стран. В частности, эти трудности связаны с тем, что процесс формирования института современного искусства по всему миру проходил неравномерно. Так, в случае с Россией легитимация этого явления как самостоятельного института в силу исторических причин смогла произойти только после распада СССР. Необходимым условием формирования системы современного искусства в западноевропейском понимании является наличие рынка искусства, что не могло существовать при советской власти, где единственным заказчиком было государство, а задачей — пропаганда. С развалом Советского Союза система государственных заказов перестала работать, а искусство осталось, с одной стороны, без прежнего идеологического давления, с другой — без финансовой, организационной и информационной поддержки. Или, выражаясь кратко, без институций — их формирование в эти годы началось с нуля в новой общественной ситуации. Ниже — кратко опишем основные вехи этой институционализации, а затем — сфокусируемся на художественной критике и других информационных потоках.

Основные события в процессе институционализации современного искусства в Москве с 1990-х годов

В 1989 году появляется первая частная галерея современного искусства — «Первая галерея» под руководством Айдан Салаховой, Евгения Митты и Александра Якута. Галерея закрывается по финансовым причинам через три года, однако примерно в это же время — с 1991 по 1993 годы — в Москве появляется ряд галерей, которые стали точками силы художественного процесса на многие годы, все они в том или ином виде существует до сих пор. Речь идет о «Галерее Марата Гельмана», «Риджине» Владимира Овчаренко, «Айдан» Айдан Салаховой, *XL* Елены Селиной, «Крокин» Михаила Крокина и «Файн Арт» Елены Образцовой. Эти галереи стремились к западному образцу коммерчески успешных организаций, однако ни коллекционеров, ни государственных институций, заинтересованных в современном российском искусстве, на тот момент практически не было — всех их надо было «растить». В силу этого галереи вскоре превратились в «кружки по интересам», где доход стоял далеко не на первом месте, уступая драйву от процесса рождения искусства[1]. Параллельно с частными галереями искусство ненадолго получает место в ряде муниципальных выставочных залов — зале на Каширке, «Пересветов переулок» и других.

[1] Сегодня осмыслить роль галерей в искусстве 1990-х годов в Москве на серьезном уровне попыталась Елена Селина в двухчастном выставочном проекте «Реконструкция», к которой выпущен трехтомный каталог.

В 1991 году открывается первая некоммерческая организация — Центр современного искусства на Большой Якиманке, который сочетал в себе общее выставочное пространство и частные галереи. ЦСИ представлял собой первый пример культурного кластера в постсоветской России. В 1993 году ЦСИ получает приставку «Государственный» и его деятельность серьезно реформируется в сторону научно-исследовательского аспекта, начинается собирание коллекции, во второй половине 1990-х центр обзаводится четырьмя филиалами в российских крупных городах. В 1991 году появляется первая ярмарка «Арт-Миф», она просуществовала всего три года в отличие от своего позднего брата — «Арт-Москвы», впервые проведенной в 1996 году и работающей до сих пор.

По словам Елены Селиной, галереи тех лет работали в режиме вложения в будущее современного искусства, от чего с каждым годом все больше возрастали ожидания — все ждали рынка и системы. Процессы 1990-х годов, таким образом, можно назвать первичной институционализацией, заложением фундамента для последующего развития. В свою очередь в 2000-е годы обострились ожидания, но надежды во многом не оправдались. Самообеспечивающейся системы современного искусства так и не сложилось, но она привлекла к себе внимание других общественных институтов, которые стали ее поддерживать.

На волне успеха выстоявших в 1990-е галерей появляются новые, часто с амбицией успешного коммерческого предприятия. Подливает масла в огонь и мода на увлечение искусством как атрибутом гламура. Далеко не все из таких галерей стали окупаемы, а, к примеру, галерея Stella Art, с шумом привезя в Москву работы американцев Жана-Мишеля Баскиа и Энди Уорхола, вскоре переформировалась в фонд поддержки современного искусства. Однако стоит отдать дань коммерческим галереям-старожилам — именно они представляли в это время российское современное искусство на международных ярмарках.

В это время в Москве появляется все больше некоммерческих институций, существующих в большей степени на частные средства, — кластеры «Арт-Стрелка» и «Винзавод», Музей современного искусства *Art4.ru* коллекционера Игоря Маркина, ФК «Екатерина», ЦТИ «Фабрика», ЦСК «Гараж». В декабре 1999 года открывается Московский музей современного искусства, в 2001 году в Государственной Третьяковской галерее формируется Отдел новейших течений под руководством Андрея Ерофеева. В 2003 году у Москвы появляется своя Биеннале современного искусства, а в 2008 — Биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?». К открывшимся в 1992 и 1998 году соответственно школам «Свободные мастерские» и Институту проблем современного искусства прибавляется Школа фотографии и мультимедиа им. А. Родченко при Московском доме фотографии. В 2005 году учреждается первая государственная премия в области современного искусства «Инновация» при ГЦСИ, в 2006 — ежегодная профессиональная премия «Соратник», а в 2007 — первая частная «Премия Кандинского» при

фонде «АртХроника» Шалвы Бреуса. Несмотря на экономический кризис 2008 года, в том же году образуется Фонд поддержки современного искусства Владимира Смирнова и Константина Сорокина, в 2009 — фонд «Виктория — искусство быть современным» Леонида Михельсона.

Таким образом, после маргинальных 1990-х годов, когда современное искусство держалось на плечах небольшого количества энтузиастов, обеспечивавших его своими сторонними заработками, наступили 2000-е — на него обратили внимание государство и частный капитал. Однако только в начале следующего десятилетия государство начнет осознавать современное искусство как один из рычагов культурной политики и экспериментировать в работе с ним. Начнет активно обсуждаться вопрос строительство федерального музея современного искусства; ряд государственных центральных площадок будет регулярно принимать это искусство в своих стенах, а в муниципальных культурных центрах оно станет обязательным пунктом программы. К началу 2010-х годов многие осознают, что на данном этапе модель некоммерческой организации является наиболее оптимальной — она позволяет привлекать средства из разных источников. Так, уже в 2012 году три старейшие галереи — «Айдан», *XL*, «Галерея Марата Гельмана» полностью или частично переформатируются в некоммерческие.

Современное искусство в СМИ и других информационных источниках в Москве с 1990-х годов: краткий обзор

Процессы институционализации российского современного искусства нашли свое отражение в информационных источниках, и как таковом формировании института художественной критики. Этот информационный процесс включал в себя различные источники, которые можно разделить на следующие категории:

- средства массовой информации (профильные и непрофильные печатные и онлайн-издания, телевизионные программы),
- тексты, буклеты и каталоги выставок,
- книги (научные монографии, мемуары),
- документальные фильмы и видео,
- архивы и библиотеки.

В первой половине 1990-х годов на фоне общего бума свободы слова начали появляться независимые средства массовой информации. Свобода вела к эксперименту — он касался как печатных изданий, так и телевидения. Среди телевизионных программ стоит отметить деятельность Нины Зарецкой, основателя «ТВ-галереи», которая стала автором ряда программ о современном искусстве — «ТВ-галерея», «Бессонница» и «Шок-шоу». Из периодических непрофильных изданий события современного искусства стали регулярно освещать газеты «Московский комсомолец», «Коммерсантъ», «Ведомости», «Сегодня», а также развлекательные издания «Афиша», *Time Out*, «Ваш до-

суг», «Птюч», «Ом». Материалы в них далеко не всегда носили характер художественной критики — их основной задачей можно считать, скорее, описание события. Однако именно из этих изданий вышли такие современные арт-журналисты, критики и теоретики, как Екатерина Деготь, Андрей Ковалев, Милена Орлова, Александра Обухова и другие.

Важным событием для искусства в 1990-е годы стало появление первых профильных изданий об искусстве — это *Artinfo.ru* в 1991 году и «Художественный журнал» в 1993-м. «Художественный журнал» изначально был ориентирован на теорию современного искусства, глубокое осмысление процессов в искусстве на фоне бурлящих социально-политических реалий. В «ХЖ» также публикуются переводы важнейших зарубежных теоретических текстов. Сегодня подшивка этого издания дает возможность понять настроения, ценности и ставки в искусстве значительной части российского арт-коммьюнити, начиная с 1990-х годов и до сегодняшнего дня.

В 2000-е годы российская пресса переживает бурный интерес к современному искусству. Однако интереса широкой публики оказывается недостаточно, что делает невозможным окупаемость этих изданий, масла в огонь подливает нагнетаемый ближе к концу десятилетия кризис печати в связи с развитием Интернета. Уже в 1999 году фондом «АртХроника» основывается одноименный журнал, который совмещает в себе профессиональный интерес к событиям и журналистский формат подачи, доступный широкому кругу зрителей язык. В 2000 году появляется портал *Gif.ru* под началом Марата Гельмана, на долгие годы ставший единственным интернет-источником оперативных новостей об арт-событиях. В 2002 году возобновляет работу журнал «Искусство», который затем будет обновлен в более теоретический формат в 2011 году. В середине 2000-х, на волне бума моды на современное искусство, оно появляется в глянцевых журналах как атрибут досуга успешного человека.

К концу 2000-х на рынке изданий о современном искусстве наблюдается наибольшее количество игроков за все рассматриваемое время. В 2007 году — журнал *Black Square*, в 2008 — «Диалог искусств» на базе ММСИ (преемник советского «Декоративного искусства») и журнал о коллекционировании *Art+Auction*. В 2009 году появляются сразу три издания разных форматов — это корпоративная газета ЦСИ «Винзавод» *Winzavod Art Review*, онлайн-издания *Artguide.ru* и *Aroundart.ru*. Кроме того, одной из трибун становится раздел «Искусство» под началом Екатерины Деготь на сайте *Openspace.ru*, созданном в 2008 году.

Начало 2010-х годов ознаменовано резкими кульбитами в жизни российских арт-изданий. Ни одно из них за все время существования не оказалось самоокупаемым, а уж тем более прибыльным. Из-за финансовых проблем издателя в 2010 году закрывается первая версия сайта Openspace.ru, вслед за ним другое издание холдинга «АртМедиа» — российская версия *Art+Auction*. В 2013 году закрывается газета *Winzavod Art Review* из-за кадровых перестановок внутри ЦСИ «Винзавод» и «АртХро-

ника». Причем последняя — с большим скандалом между издателем и редакцией на почве нарушения трудовых прав. Тем не менее, в 2012 году открывается российская версия газеты *The Art Newspaper* и сайта *Blouin.Artinfo*, а также начинает работать преемник *Openspace.ru* — сайт *Colta.ru* с разделом «Искусство».

Важнейшим источником информации о современном российском искусстве стали каталоги музейных и галерейных выставок. Издаваемые так же в убыток, как и профильные периодические издания, они сейчас оказываются одним из ценнейших источников. С интересом музейных институций эти каталоги стали выпускаться регулярнее — как к персональным, так и к коллективным выставкам. Выпуском каталогов часто занимались и галереи, продвигая таким образом своих художников. Уже в конце 2000-х — начале 2010-х активным издательством каталогов занялись фонды поддержки современного искусства.

Уже в 2000-е годы стал заметен рост выставок-исследований, к которым издавались не просто каталоги, а монографии, содержащие аналитический материал и архивные данные. Среди таких можно назвать каталог трехчастной выставки «История российского видеоарта», прошедшей в ММСИ, и двухчастной выставки «Реконструкция» в ФК «Екатерина». Ряд монографических исследований были изданы и самостоятельно. В 2002 году вышла широко обсуждаемая книга Екатерины Деготь «Русское искусство XX века» — одна из первых попыток выстроить нарратив развития российского искусства, альтернативный привычной советской истории искусств. Далее попытки такого рода анализа в своих книгах предпримут Екатерина Бобринская, Екатерина Андреева и Алексей Бобриков. В 2004 году ряд своих статей о кураторстве и искусстве 1990-х годов публикует Виктор Мизиано в книге «Другой и разные». Следом за ним в 2005 году избранные газетные статьи того времени публикует критик Андрей Ковалев в книге «Именной указатель». Гораздо живее в области книгоиздания развивалось направление мемуаров и публикации документов, которыми в основном занималось Издательство Германа Титова и «Новое литературное обозрение».

Еще одним источником информации о современном искусстве, менее распространенным, но не менее важным, стали документальное кино и видео. По части документального кино стоит отметить галериста и художника Евгения Митту с его проектом «Антология современного искусства» и Андрея Сильвестрова, снявшего «Дом на Фурманном». Однако чаще уже с конца 2000-х годов этот формат был востребован как развернутый комментарий к выставке — так, на видео были записаны комментарии художников проекта «Невозможное сообщество» в ММСИ, «Сопромат» на *Artplay*, «От противного» на «Винзаводе». Аналогично в сети развивается проект художника Владимира Потапова «Не возьмись», представляющий собой серию видеоинтервью с художниками, кураторами и критиками о состоянии современной живописи.

Особняком стоит такая институция, как архив, которая по сути своей является хранилищем всех вышеперечисленных источников информации об

искусстве. На данный момент в Москве существуют два таких архива — это медиатека при ГЦСИ, и Московский архив нового искусства под началом Александры Обуховой (в 2012 году архив стал основой Научного отдела ЦСК «Гараж»).

Анализ первичных источников новейшей истории современного искусства России: 2005–2010 годы

Отрезок с 2005 по 2010 год выбран для анализа не случайно. По мнению автора статьи, именно этот период стал переходным — современное искусство из маргинального положения стало выходить в зоны широкого общественного внимания. Стоит отметить, что любое общественное внимание подразумевает, прежде всего, информационные процессы — разберем их ниже поэтапно.

Ситуация в средствах массовой информации характеризуется появлением новых типов изданий. Напомним, что ранее о современном искусстве писали в непрофильных газетах и развлекательных журналах — их внимание к искусству осталось прежним. Однако к ним прибавились глянцевые модные журналы, а в 2009 году журнал *Black Square* сделал попытку создать глянцевое издание, в котором серьезные тексты об искусстве перемешивались с не менее серьезным подходом к моде, а также нетривиальным визуальным рядом. Такой формат изданий берет свои корни в Западной Европе, в частности, в Париже и Лондоне, где такие журналы, как *Purple Fashion*, *Tank*, *Visionaire* с успехом используют этот подход, являясь культовыми для представителей креативных индустрий. Попытка создания такого журнала на российской почве увенчалась провалом, что можно проинтерпретировать как показатель неовстребованности местной аудиторией такого материала, проще говоря — ее неподготовленность воспринимать экспериментальную визуальную культуру. Этот пример очень симптоматичен, так как за ним стоит проблема, с которой сталкиваются любые институции современного искусства в России при попытке взаимодействовать с широкой аудиторией. Российская история XX века характеризуется несколькими глубокими разрывами традиции, в частности, в истории искусства, что повлекло за собой разрыв системы координат обычного зрителя.

Другим типом возникших изданий стали издания корпоративные, причем ориентированные как на «персонал», так и на «клиента». Примером первого стала газета *Winzavod Art Review*, возникшая при ЦСИ «Винзавод» в 2009 году. Газета представляла собой примерно четыре разворота с рецензиями, интервью, репортажами, фотоматериалами и кроссвордом от художника. Газета соединяла в себе светский формат подачи с интересом к профессиональным узким вопросам. Она распространялась бесплатно на территории «Винзавода», а также других площадках Москвы. Это издание можно рассматривать как инструмент продвижения самого «Винзавода»,

закрепления позиции кластера в местной арт-системе с помощью масс-медийного средства диалога. То есть газета решала во многом внутренние коммуникационные задачи.

В то время как журнал «Диалог искусств», возникший при ММСИ в 2008 году, был направлен скорее на «клиента», то есть на широкого зрителя, приходившего в музей. Необходимо сказать, что на тот момент музей уже имел пять площадок в Москве, на которых проходило до 80 выставок в год. Такой подход предполагал учет потребностей и языка как профессионального зрителя, так и широкого, приходящего в музей с семьей в выходные. В первые годы журнал содержал разделы «музей», где подробно рассказывал о событиях в своих стенах, «академия», где речь шла о внутренней жизни РАХ, «тема», в которой раскрывался какой-либо определенный интересный аспект современного искусства (например, «художник и власть» или «сайнс-арт»), а также «портфолио», «имена», «обзоры» и «хроника». Позже раздел «академия» исчез, на первый план вышел раздел «город», которые включал в себя информацию о событиях в Москве и вместе с разделом «музей» занимал значительную часть журнала. Таким образом, информационной задачей этого издания было как заинтересовать в искусстве широкого зрителя, так и поддержать разговор с узким специалистом. Первому давалась возможность почерпнуть знания в доступной форме, а второму — узнать авторитетную точку зрения на актуальную тему. Это можно проинтерпретировать в духе просветительской позиции музея, для которого свое издание — один из инструментов работы со зрителем.

Издание «Артгид», возникшее в 2009 году, включало в себя печатную афишу событий в искусстве в Москве и онлайн-платформу, где находилась та же афиша, охватывающая разные города и страны, и периодический журнал. Отчасти его тоже можно считать корпоративным — его издатель является также директором ЦСК «Гараж». Периодический журнал на платформе *Artguide.ru* был создан не сразу, и продиктован этот жест, по словам тогдашнего редактора Марии Кравцовой, был огромным объемом интереснейших внутрицеховых дискуссий, происходивших в кулуарах и на страницах Facebook.com. Первые материалы сайта были попыткой эти дискуссии вынести наружу. Однако в дальнейшем сайт погрузился в характерные для арт-изданий поиски своего зрителя, а также выхода к широкой публике с помощью средств, актуальных для больших новостных медиа. Это повлекло за собой неоднородность языка и подачи материала — узкопрофессиональные темы перемежались с рейтингами и рубрикой «картинки недели».

Успешной попыткой говорить об искусстве серьезно и в то же время интересно для широкого читателя стал раздел «Искусство» на сайте *OpenSpace.ru*. Объемные статьи касались больших событий и серьезных тем, однако интересными они становились для широкого зритлеля за счет общественно-политической нотки в выбранных вопросах, а также соседстве с рубриками «Общество», «Медиа» и другими. Проявлением времени стал журнал *Art+Auction* — большое издание, сфокусированное на вопросах

коллекционирования и рынка в России и за рубежом. Журнал писал о местных коллекционерах, делал обзоры цен на художников, пытался прорисовать местный рынок. Это во многом характеризовалось как фактическим положением вещей — бумом интереса большого частного капитала к искусству как предмету покупки, так и желаемому — появлению долгожданных коллекционеров. Появившийся как маргинальный блог в 2009 году, сайт *AroundArt.ru* стремился занять нишу профильного издания, работающего, прежде всего, для самого сообщества. Сайт развился, скорее, в последующие годы, однако само появление такого ресурса, как и журнала для коллекционеров, является характерным симптомом общей картины периодических изданий. Эту картину необходимо описать — сделаем это ниже.

Система современного искусства включает в себя различные аудитории со своими интересами. Так, широкий круг непрофессиональных зрителей заинтересован в искусстве как досуге, интеллектуальном развлечении. Такой зритель имеет доступ к искусству в музеях и больших творческих кластерах. Интересы этого зрителя в информации об искусстве обслуживает преимущественно пресса широкого профиля — колонки культуры в общественно-политических газетах, разделы и специальные материалы в развлекательной и глянцевой прессе, корпоративные издания, нацеленные на зрителя. Стоит отметить, что эти издания имеют высокий тираж, и даже если не окупаются финансово, то точно имеют достаточный для оправдания финансовых вливаний охват аудитории.

Рассматриваемое пятилетие обнаружило несколько тенденций в поведении аудитории — с одной стороны, это рост потребности профессионального сообщества в каналах коммуникации между собой. С другой — потребность в коммуникации с широким зрителем, продиктованная как финансовым аспектом, то есть необходимостью повышения охвата, так и общественно-политическими амбициями. Первой тенденции отвечает появление таких изданий, как журнал для коллекционеров *Art+Auction*, корпоративная газета *Winzavod Art Review* и фокусирующийся прежде всего на художниках молодого и среднего поколения, а также глубоко внутренних вопросах арт-системы сайт *AroundArt.ru*. Серьезной теоретической трибуной в эти годы попрежнему оставался «Художественный журнал», в то время как раздел «Искусство» на сайте *OpenSpace.ru* сделал попытку стать трибуной политического высказывания на тему искусства, интересного не только посвященным. Ту же интенцию привлечения стороннего читателя к проблемам искусства содержали в себе сайт *ArtGuide.ru*, журналы *Black Square* и «Диалог искусств», несмотря на бросающуюся в глаза разницу форматов.

Позже опыт именно этих лет выявит проблему, решение которой придется искать уже в нынешнее десятилетие, причем не только средствам массовой информации, но и многим другим институциям современного искусства. Издания, интересные только профессионалам, не могли ни при каких условиях окупаться, они зависели полностью от финансовой состоятельности и настроений своего издателя. В то же время пример ори-

ентированных на широкую аудиторию СМИ провоцировал начать диалог с широкой аудиторией, выйти из маргинального положения и быть услышанными, тем самым оправдав свое существование и финансовые вложения частного капитала или государства.

Книгоиздание само по себе в современной России — дело заведомо убыточное, поэтому тенденции этой сферы скорее касаются содержательной стороны. Помимо выставочных каталогов, которые к этому времени стали неотъемлемым атрибутом больших выставок, с изрядной периодичностью публиковались мемуары. Попыткам серьезных исследований и аналитики они уступят место позже, а в эти годы происходит сбор и попытка сохранить первичные данные об истории искусства. Причем выбор этих «данных» имеет свою особенность — это, прежде всего, то искусство, которое в советское время называлось неофициальным, то есть второй авангард, московский концептуализм. Так, в издательствах Германа Титова и «Новое литературное обозрение» вышли книги художников Ильи Кабакова, Андрея Монастырского, Марины Перчихиной, Михаила Гробмана, Вагрича Бахчаняна, Виктора Пивоварова, Юрия Альберта, Никиты Алексеева, сборник воспоминаний художников круга московского концептуализма под редакцией Георгия Кизевальтера и другие. Стоит отметить, что такой интерес к ранее запретному присутствует и в периодической прессе на протяжении всего процесса формирования институтов искусства новой России.

Подводя итог под этой тенденцией, стоит сказать, что выстраивание нового нарратива, осмысление соседства официального и неофициального искусства в советское время, а также преемственности искусства постсоветской России уже в эти годы становится наиболее острой проблемой в информационном поле. Уже более акцентированно в дальнейшем эта тенденция будет осмысляться, а иногда «перекос» в сторону запретного ранее искусства будет сравниваться с аналогичным «перекосом» в официальной советской позиции, признававшей только соцреализм. Решение этой проблемы — в каждом конкретном случае свое — в результате будет определять то, что признается современным искусством, а что таковым не считается.

Заключение

Проследив кратко процесс институционализации современного искусства в России с 1990-х годов и уделив особое внимание информационным процессам, сделаем обобщение полученных выводов. Период с 2005 по 2010 год характеризуется как переходный от первичной институционализации, когда в российской арт-системе только наметились зачатки большого механизма, к выходу института современного искусства к взаимодействию с другими общественными институтами.

Этот процесс раскрывается в различных аспектах и на протяжении рассматриваемого этапа, скорее, ставит вопросы, чем дает ответы. Вопросы ка-

саются многих уровней — начиная с финансовой составляющей инфраструктуры, заканчивая идеологической ролью в государстве. Его отражением, с одной стороны, и во многом рупором — с другой, являются информационные каналы. Так, содержание источников информации отражает интерес к прошлому, попытку его осмыслить и в конце концов выстроить собственную идентичность относительно своей и мировой истории, а также идентичностей других государств. В то же время финансовое положение организаций, способствующих работе этих каналов коммуникации, обнаруживает неоднозначность положения современного искусства внутри российского общества и обостренную важность наладить внутренние отношения. Попытки ответов на все эти вопросы, сформулированные в период с 2005 по 2010 год, будут иметь место в последующее десятилетие, свидетелями и порой активными участниками которого мы сейчас являемся.

Николай Хренов

Философия искусства и эстетика эпохи постмодерна в ракурсе культурологической рефлексии

Философия искусства и эстетика эпохи постмодерна в ракурсе культурологической рефлексии

Николай Хренов — Москва, Россия, Государственный институт искусствознания, профессор, nihrenov@mail.ru.

Аннотация: В статье предпринята попытка рассмотреть новые процессы в эстетике под углом зрения интенсивно развивающейся в последние десятилетия науки о культуре. Однако выявление настоящего момента в эстетике требует ретроспекций в эпоху возникновения этой науки, т.е. в эпоху раннего модерна, в XVIII век. Именно в это время возникает и идея культуры. Эстетика явилась значимым фактом в истории гуманитарных наук, в том числе, теории и истории культуры. В последние годы многие вопросы эстетики рассматриваются под углом зрения постмодерна[1]. Однако такой ракурс явно не исчерпывает эстетической проблематики. В статье рассматривается возникновение в раннем модерне и становление в истории эстетики двух тенденций, одна из которых, связанная с романтизмом, до сих пор не получила научного осмысления. Сегодняшняя ситуация требует осознания этой тенденции. Этому осознанию во многом способствует культурологическая рефлексия.

[1] См. напр.: Эстетика и теория искусства XX века / Отв. редакторы Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2005.

Ключевые слова: модерн, постмодерн, философия искусства, эстетика, игра, идея культуры, концепт, романтизм, сверхчувственное, культура чувственного типа, культура идеационального типа, антропоморфизм, архаика, европоцентризм.

Philosophy of Art and Aesthetics of Postmodernity in the View of Culturological Reflection

Nikolay Khrenov — Moscow, Russia, State Art Studies Institute of Ministry of Culture, nihrenov@mail.ru.

Abstract: In the article the author attempted to analyze the new processes in esthetics in the context of the science of culture which is intensively developing in the recent decades. However revealing of the current instant in aesthetics is calling for flashback in the ages when this science presented itself, i.e. in the ages of early modern, in XVIII century. Just at that time the concept of culture started up. Aesthetics turned to be a significant fact in the humanities history including in cultural theory and cultural history. In recent years many aesthetics matters are analyzing in the context of postmodernity. But it is obvious that this view does not exhaust the aesthetic problematic. The article contains information about incipient formation in the early modern and generation in history of aesthetics two tendencies, and one of them which is associated with Romanticism up to now failed to get any scientific knowledge. The current situation is calling for understanding this tendency. And the culturological reflection to a large extend contributes to such understanding.

Keywords: modernism, postmodernism, philosophy of art, aesthetics, play, concept of culture, concept, Romanticism, supersensory, sensation type culture, ideative type of culture, anthropomorphism, archaic character, Eurocentrism.

Бурное развитие в последние десятилетия науки о культуре делает актуальным вопрос о взаимоотношениях между разными науками. Во-первых, между естественными и гуманитарными науками, а во-вторых, между гуманитарными науками. Особого разговора заслуживает отношения между эстетикой и культурологией. Опубликованное с большим, правда, запозданием фундаментальное исследование П.А. Сорокина о социодинамике культуры продемонстрировало, как социология способна трансформироваться в культурологию. Концепция П. Сорокина позволяет и идентифицировать целые эпохи в истории культуры, и найти место ситуации, что сложилась в истории XX века, в больших исторических длительностях. Она же позволяет выстроить совершенно новый вариант истории искусства, эстетических и художественных процессов.

Однако в последнее время, размышляя над той смутой, что развертывается на рубеже XX–XXI веков (и не только в России), приходишь к выводу, что для ее объяснения фундаментальной концепции П. Сорокина недостаточно. Не то чтобы эта концепция неверна. Это, разумеется, фундаментальная концепция. У нее есть и предшественники, и последователи. Просто можно предположить, что существует какой-то другой уро-

вень интерпретации переживаемой ситуации. Выскажем по этому поводу некоторые соображения. Но сведем их к частному вопросу — взаимоотношениям эстетики и культурологии.

Эстетика — одна из значимых гуманитарных дисциплин, права которой в последние годы ущемляются. Положение с этой наукой свидетельствует о противоречиях в развитии гуманитарного знания и гуманитарного образования в нашей стране. Да и научная судьба этой дисциплины складывается так, что постоянно возникающие новые дисциплины вроде социологии искусства или семиотики искусства все время отвоевывают у нее какие-то аспекты проблематики. И наверное, только на уровне культурологии можно осмыслить отношение эстетики и других дисциплин.

До сих пор остаются незаполненными лакуны, связанные с исторической культурологией, т.е. с имевшей место в истории эволюцией идей о культуре и их влиянием на формирование эстетических представлений. В этом смысле интересно проследить представления о культуре, какими они существовали в имплицитной культурологии, когда эта дисциплина еще не достигла статуса науки, как и в собственно эксплицитной, т.е. научной культурологии, какой она становится в самое последнее время. В данном случае, в понимании исторической культурологии мы, кажется, расходимся с уже высказанной точкой зрения по этому вопросу. Нас в первую очередь интересуют такие факты и явления истории, которые имеют отношение к культуре, но это отношение какое-то время остается еще неосознанным.

Иначе говоря, они не осознаются как именно факты культуры, поскольку культурология как эксплицитная или научная дисциплина еще не успела сложиться, хотя какие-то представления о культуре уже могут иметь место, правда, может быть, в границах других сфер, наук или систем представлений. Поскольку же наука не сложилась, то какие-то факты невозможно идентифицировать и классифицировать как факты именно культуры. Это обстоятельство мешало понять отношения между культурой и эстетикой. Свое становление эстетика начала безотносительно к культуре, хотя это касается лишь отношения к ее проблематике, а не к действительному положению дел, которое будет адекватно осознаваться лишь со временем.

До сих пор вопрос о взаимоотношениях между эстетикой и культурологией вообще не обсуждается. Например, Российский институт культурологии систематически проводил конференции с историками, философами, социологами, антропологами, искусствоведами, но, кажется, вопрос с эстетикой продолжает оставаться непроясненным. Между тем, осознание ключевых проблем эстетики возможно лишь в контексте культуры, т.е. на том этапе, когда проблематика культуры начинает осознаваться. К этому моменту генезиса эстетики и следовало бы вернуться. Таким образом, продолжает быть не осмысленным целый пласт в истории науки, который, будь он проанализированным, смог бы пролить свет и на историческую культурологию и позволил бы вывести эстетику из проблемной ситуации, в которой она оказалась в эпоху постмодернизма.

Как призывал И. Кант, следует постоянно возвращаться к фундаменту или основанию науки и заново подвергать осмыслению ее основания. Сам И. Кант это демонстрировал на примере философии, и для этого, как известно, он вызвал к жизни жанр критики. В данном случае критика понимается не как ниспровержение, а как аналитика сложившихся в науке представлений с учетом накопившихся новых фактов и, возможно, возникающей новой научной парадигмы. Сегодня такая новая научная парадигма все больше о себе заявляет, и это обстоятельство следует осознать. Поздний этап в развитии науки освещает неосознаваемые в свое время процессы развития и эстетики, и культурологии в их имплицитных формах. В данном случае речь может идти не только об эстетике, но и о культурологии. Здесь возможна критика как эстетического, так и культурологического разума.

В начале 90-х годов журнал «Вопросы философии» провел круглый стол на тему кризиса эстетики. Как свидетельствовали выступления, этот кризис не сводился исключительно к эстетическому кризису, но представлялся общекультурным кризисом. Чтобы этот кризис осмыслить, необходимо соотнести эстетику, во-первых, с культурологией, а во-вторых, с философией. Почему с философией? Наверное, потому, что на вопрос, какая наука впервые открыла культуру, можно было бы ответить: этой наукой является философия. Это не должно вызывать удивления, поскольку эстетика — это философия искусства. Именно на таком названии эстетики настаивал в свое время Гегель, хотя оно и не привилось.

Здесь, правда, возникает другой важный вопрос — является ли наукой сама философия? Как известно, по этому поводу существуют разные точки зрения. Например, реформа И. Канта, как, впрочем, и Гегеля, как раз заключалась в том, чтобы философию приблизить к науке, какой она сложилась к Новому времени. Иной точки зрения придерживались разошедшийся с Гегелем Шеллинг, затем Шопенгауэр, Бергсон, а также Бердяев, сближавший философию скорее с искусством, нежели с наукой. Позднее Т. Адорно скажет, что философия сродни искусству[1]. Собственно, положение о том, что культуру впервые открывает философия, принадлежит не нам. Эту мысль высказывает В. Межуев, показывая, что «именно философия стала исторически первой формой знания о культуре, опередив в этом знание научное»[2].

Почему, имея намерение говорить об эстетике, мы вынуждены начать с философии, которая первой открыла культуру? Да потому, что в момент своего появления (впрочем, и всегда) эстетика была, как известно, частью философии, ее продолжением. Собственно, она и возникает как философия искусства, т.е. как частная философская дисциплина. Как известно, это второе название эстетики предлагал Гегель. Как пишет Т. Адорно, эстетический момент не является для философии случайным и несущест-

---

[1] *Адорно Т.* Негативная диалектика. М., 2003. С. 23.

[2] *Межуев В.* Идея культуры. Очерки по философии культуры. М., 2006. С. 19.

венным[1]. Эстетика, культивируя со времен Канта дух игры, позволяет ощущать философии стихию, из которой она вышла, т.е. игровую стихию. Как свидетельствует Й. Хейзинга, происхождение философии обязано игре. Если это, действительно, так, то философия и будет той основой, которая позволит понять отношения между эстетикой и культурой.

Какой же вклад сделала философия в открытие и осознание проблематики культуры? Как можно обозначить то, что открыла философия? В. Межуев говорит, что философия Нового времени не предложила научного понятия культуры. Она ограничилась тем, что дала идею культуры. Можно было бы продолжать уточнять смысл вклада философии в осмысление проблематики культуры. Но это связано уже с определением предмета философии.

Обратимся в связи с этим к Ж. Делезу и Ф. Гваттари, которые так и называют свою книгу — «Что такое философия?». Если исходить из того, как понимают предназначение философии Ж. Делез и Ф. Гваттари, то философия — это производство концептов. Они говорят: философия — это познание посредством чистых концептов[2]. Что же такое концепт? Может быть, это понятие? Или, может быть, образ? А может быть, как говорит В. Межуев, — это идея? Однако против рассмотрения концепта как синонима понятия Ж. Делез и Ф. Гваттари возражают. Они говорят: в отличие от понятия, концепт всегда носит на себе печать личности мыслителя («идея» Платона, «Дионис» Ницше и т.д.). Получается, что если концепт сохраняет личностный момент, то признаки образа в нем тоже присутствуют.

Но вернемся к философии раннего модерна, представленного Кантом и Гегелем. Какие концепты были созданы философией этого времени? Представляется, что одним из таких концептов как раз и является концепт «культура». Заявление довольно неожиданное. Отвечая на вопрос о том, в какой сфере впервые была открыта культура, мы также не можем обойти вопроса и о том, а когда это произошло? В. Межуев полагает, что осознание культуры начинается где-то с Ренессанса, но по-настоящему это произойдет лишь в эпоху Просвещения, которое с легкой руки Ю. Хабермаса сегодня принято называть модерном, т.е. во времена Канта и Гегеля. Согласно В. Межуеву, более или менее четкое осознание факта существования культуры произойдет лишь в XVIII веке[3]. Но в эту эпоху или в эпоху раннего модерна возникла не наука о культуре, а только концепт «культура».

Вопрос о возникновении концепта «культура» в эпоху раннего модерна относится к проблематике исторической культурологии. Обсуждаемый нами вопрос имеет прямое отношение к этому направлению. Мы связываем проблематику исторической культурологии с процедурой концептуализации, т.е. с тем, чем должна заниматься философия. Раз культура в границах философии XVIII века возникает в виде концепта, то из этого и

---

[1] *Адорно Т.* Негативная диалектика. М., 2003. С. 23.
[2] *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М., 2009. С. 12.
[3] *Межуев В.* Идея культуры. Очерки по философии культуры. М., 2006. С. 61.

следует исходить. Далее мы должны проследить историческую динамику этого концепта. Это и составит предмет изучения исторической культурологии. Таким образом, получается, что историческая культурология — это история трансформации концепта «культура». Может быть, даже история смены культурных типов. Хотя процесс концептуализации зависим от такой смены и развертывается именно в границах культурных типов. Эти явления тесно между собой связаны.

Концепт «культура» возникает в то же время, что и эстетика как инобытие философии. Следовательно, независимо от того, осознавалось это или не осознавалось, рождение эстетики этому концепту обязано. Нам важно понять роль этого концепта в осознании эстетического фактора, что, конечно, в период возникновения эстетики не осознавалось, но, однако же, было реальным. Обратим внимание на то, что представители раннего модерна, вызвавшие к жизни эстетику, эту дисциплину не всегда сводили исключительно к искусству. Так, эстетическое Кант распространял, в том числе, на природу. Но ведь философия Канта усматривала в эстетическом не столько объективное содержание природы, сколько привнесение в нее субъективных смыслов. Это вытекает из его общефилософских воззрений. Следовательно, в природе улавливалось лишь то, что возникает в общественном и индивидуальном сознании.

Останавливаясь на эстетических феноменах, Кант не мог уйти от природы, поскольку он был реформатором в философии, а смысл его реформы заключался в ассимиляции философией опытного знания, т.е. того знания, что несли с собой естественные науки или науки о природе. Да даже и в определении природы гениальности у Канта присутствует в качестве определяющего природное начало. Возникая в эпоху раннего модерна, эстетика стремилась превратиться в одну из наук, которая бы конституировалась по образцу естественных наук. Это вытекало из установок раннего модерна или просветительского рационализма. Позднее эта зависимость от методологии естественных наук проявится и в возникновении культурологии. И позволит культурологии трансформироваться из имплицитной в эксплицитную науку.

Однако, как мы знаем, уже в первых десятилетиях XIX века возникает оппозиция раннему модерну, связанная с романтиками. Эта оппозиция обещает возникновение альтернативного варианта эстетики, понимаемой уже не как аналог естественной науки, а как гуманитарная дисциплина. Этот вариант эстетики, который, кстати, никогда таким не воспринимался, даст плодотворную ветвь, проявляющуюся в последующем становлении герменевтики. Когда мы используем словосочетание «альтернативный вариант эстетики», то применительно к началу XIX века это может восприниматься преувеличением. То, что романтизм был альтернативой Просвещению, понятно. Но утверждение, согласно которому романтизм трансформировался в альтернативный вариант эстетики, пока принять трудно. Точнее было бы утверждать, что в романтизме впервые возникло

что-то такое, что обещало альтернативный вариант эстетики, в котором получило выражение стремление реабилитировать утраченные в Ренессансе эстетические моменты.

Проблема заключается лишь в том, что если естественнонаучная модель эстетики определилась рано и очень четко, то ее альтернативная модель в момент раннего модерна, да и позднее не была своевременно осмыслена. Собственно, вся последующая история эстетики связана исключительно с теми представлениями, которые возникли в эпоху раннего модерна. Она целиком и полностью оказалась зависимой от того концепта культуры, который был вызван к жизни философией этого времени. В этом и содержится разгадка последующего кризиса этой дисциплины, смысл которого мы и сегодня стремимся постичь. Это свидетельство того, что в своем развитии ветвь гуманитарного знания по сравнению со знанием естественнонаучным запаздывает. Такая гуманитарная модель эстетики, возникнув уже в эпоху романтизма, на протяжении всего XIX века находилась в латентном состоянии.

Может быть, именно это обстоятельство и не способствовало тому, чтобы эстетика осознавалась в соотношении с концептом «культура»? Да нет, представления об эстетике как самостоятельной дисциплине были следствием того концепта, что сложился в раннем модерне. Они целиком и полностью были связаны с открытием чувственной стихии мироздания, т.е. той стихии, которая могла постигаться естественными науками. Освобождение чувственного от сверхчувственного казалось величайшим прогрессом. Возникающая в раннем модерне эстетика окончательно утвердила разрыв со средними веками.

Но соответствовал ли созданный ранним модерном концепт «культура» реальной культуре? Исчерпывал ли он содержание культуры? В том-то и дело, что существование альтернативной эстетики, возникшей в границах романтизма, свидетельствовало: став продолжением концепта «культура», созданного ранним модерном, эстетика уже содержала то, что со временем приведет ее к кризису. В связи с этим обратим внимание на самое существенное. Сопротивляясь установке модерна обесценивать прошлое и отрицать значение культуры средних веков, романтизм реабилитировал стихию сверхчувственного.

Теперь зададимся следующим вопросом: способен ли возникающий в какое-то время концепт изменяться? Остается ли он, будучи однажды вызванным к жизни, статичным? Ведь если согласиться с тем, что концепт остается статичным, то альтернативный вариант эстетики так и остается в зародышевом состоянии. Но, оказывается, концепт способен вбирать в себя новые смыслы. Вот как по этому поводу высказываются Ж. Делез и Ф. Гваттари: «Нельзя ничего свершить ни в позитивной сфере, ни в области критики или истории, ограничиваясь манипуляциями со старыми, готовыми концептами, похожими на скелеты — пугала для творчества, и не замечая, что древние философы, у которых взяты эти концепты, делали то же самое,

в чем современным пытаются помешать, — они творили свои концепты, а не просто отскабливали и отчуждали старые кости, как критики и историки в наше время. Даже история философии совершенно неинтересна, если не ставит перед собой задачу оживить дремлющий концепт, сыграть его заново на новой сцене, хотя бы и обернув его против него самого» [1]. Таким образом, философы, отождествившие предмет философии с производством концептов, аргументировали и изменчивость, и трансформацию концепта. Нам остается понять, как эволюционирует концепт «культура» и как эта эволюция влияет на систему эстетических представлений.

Чтобы альтернативная эстетика была осознана как особая эстетическая система, необходимо было дождаться, когда окажется в кризисе не столько даже сама эстетика, сколько гораздо более широкий контекст ее функционирования, т.е. гештальт. Таким гештальтом и явилось то, что можно назвать модерном, под которым следует понимать особое мировосприятие. Модерн как понятие, конечно, следует понимать не столько как художественный или эстетический, но именно как культурный феномен. Концепт «культура» возник не просто в философии XVIII века. Он возникает как следствие философии модерна. Потребность в его обновлении возникает вместе с ощущением кризиса этой философии. Философия же модерна зависима от типа культуры.

Конечно, кризис модерна как культурного гештальта начал осознаваться уже со времен А. Шопенгауэра, но в еще большей степени со времен Ф. Ницше, т.е. в последних десятилетиях XIX века. Об этом кризисе модерна, понимаемого очень широко, а именно, как типа культуры, превосходно писал Н. Бердяев, не прибегая, разумеется, к этому понятию. Для него кризис модерна означал кризис ренессансной традиции. А если так, то его выводы соответствуют нашим сегодняшним представлениям о модерне, понимаемом в расширительном, т.е. философском смысле. В понимание кризиса модерна как гештальта большую ясность внес О. Шпенглер, который уже пользуется понятием гештальта, понимая под ним не только культуру Запада, но каждую из существующих в истории великих культур.

Но естественно, что обсуждение проблемы кризиса модерна ускорило возникновение в последних десятилетиях XX века постмодерна. Вот тогда-то и возникает актуальная проблема кризиса эстетики, который обсуждают философы в начале 90-х годов XX века. Но, разумеется, кризис эстетики с возникновением постмодерна не начинается. Осознание этого кризиса уходит в XIX век. Уже В. Дильтей, много сделавший для развития того, что было открыто романтиками, и для осознания альтернативной эстетики, писал о кризисе эстетики, а точнее, просветительского варианта эстетики. Он писал: «А наша эстетика хотя и живет еще на той или иной университетской кафедре, но уже отнюдь не в сознании ведущих художников или критиков, а ведь только тут бы ей и жить»[2].

---

[1] *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М., 2009. С. 97.
[2] *Дильтей В.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 2001. Т. 4. С. 267.

Но попробуем идти еще дальше и обратить внимание на то, что возникающая в связи с эстетикой раннего модерна проблема была зафиксирована уже самими ее создателями, т.е. Кантом и Гегелем. Великие реформаторы, приблизившие философию к естественнонаучному знанию, ощущали, что в создаваемых ими концептах отсутствует какой-то очень важный смысл, связанный с человеком. Они уже ощущали, что созданные ими концепты становятся похожими на, как выражаются Ж. Делез и Ф. Гваттари, «скелеты». Однако они не ограничиваются тем, что «отскабливают» и «отчищают» старые концепты, а ощущают потребность в творчестве новых концептов. Но успевают ли их создать? На этот вопрос можно ответить положительно, если иметь в виду вызванный к жизни каждым из них принципиально новый концепт, а именно «эстетика», который, с одной стороны, продолжает зависеть от естественнонаучного знания, а с другой — уже выводит их за пределы известного концепта.

Обратим внимание на то обстоятельство, что эта переоценка происходит в самый поздний период их жизни, а именно, в тот период, когда уже формировалось мировосприятие, которое и будет называться романтизмом. Скажем, именно Кант, как никто другой из его великих современников-философов, реабилитировал забытый, но известный уже античным философам инстинкт игры, в котором И. Хейзинга усматривает основу всякой культуры. Возникающая в виде ответвления от философии эстетика удаляла саму философию от растворения в естественнонаучном знании.

Чтобы понять этот ощущаемый мыслителями раннего модерна дискомфорт, выйдем за пределы эстетики этого времени и в данном случае воспользуемся уместной оппозицией Г. Лукача «антропоморфизм — дезантропоморфизм». Приводя множество примеров из истории науки, Г. Лукач первым обратил внимание на следующую закономерность. Бурное развитие естественных наук, т.е. наук о природе ущемляет ту область знания, что связана с человеком. Но это развитие порождает и острое чувство необходимости восполнить пробел в знании, т.е. вернуться к человеку и способствовать становлению знания о человеке, т.е. гуманитарной ветви науки и не только науки, но религии и искусства. Это противоречие иногда совпадает со сменой поколений, иногда проявляется в биографии конкретных мыслителей. Его можно было фиксировать и в деятельности Канта и Гегеля. Именно эти мыслители как реформаторы, способствуя дезантропоморфизму, ощутили острую потребность углубиться в искусство и вызвать к жизни проект эстетики. Эстетика, стало быть, явилась дисциплиной, вызванной к жизни необходимостью в компенсации. Однако обратим внимание на то обстоятельство, что проблема эстетики предметом внимания великих философов раннего модерна становится лишь на финальном этапе их научной биографии, что весьма показательно.

Следовательно, уже на самом раннем этапе становления этой дисциплины можно фиксировать противоречие, которое в действительности является противоречием культуры. С одной стороны, эстетика ими мыслилась по об-

разцу естественных наук, как и многое в эпоху бурного развития естествознания и утверждения позитивизма. Не случайно в своем ключевом для эстетики трактате «Критика способности суждения» Кант обсуждает вопрос о телеологии, т.е. о целесообразности в природе. Эстетика мыслилась наукой в том же смысле, что, например, физика или астрономия.

С другой стороны, проект эстетики оказался той дверью, которая выводила реформаторов из дезантропоморфизма в антропологию. То есть, по сути, эстетика отрывалась от, казалось бы, бесспорного образца и уже вводила в сферу гуманитарного познания. Здесь, как формулировал Кант, логические и понятийные формы мышления перестают действовать. Само появление эстетики свидетельствовало о том, что спустя столетия подхватывалась забытая традиция Плотина. Но и на предыдущих этапах истории уловленная Г. Лукачем оппозиция тоже имела место.

Но как это раздвоение реформаторов философии в форме эстетики связано с концептом «культура», возникшем в раннем модерне? Уязвимостью концепта «культура», возникшего в это время, стало, во-первых, то, что культура здесь еще воспринимается синонимом цивилизации, а цивилизация, в свою очередь, сопровождается исключительно позитивными коннотациями. Хотя в тождественности этих понятий сомневался уже Ж.-Ж. Руссо, но подлинное понимание этого произойдет позднее, может быть, в эпоху О. Шпенглера. Во-вторых, уязвимость этого концепта связана с европоцентристской картиной мира. Открывая культуру, представители раннего модерна не догадывались, что они открывают лишь один ее тип, характерный исключительно для Запада. В-третьих, уязвимость концепта — следствие неспособности рассматривать культуру в истории, т.е. как некий организм, проходящий в своем становлении разные фазы.

Собственно, все эти уязвимые признаки концепта «культура» проецировались на эстетику, формируя возникающие в этой новой сфере представления. Последующая история продемонстрирует, как на определенном этапе эстетика раннего модерна войдет в период заката, а возникшая в границах романтизма альтернативная эстетика начнет свое становление уже не в латентных, а явных формах. К сожалению, этот процесс растянулся на длительное время и продолжается даже и сегодня.

Если в раннем модерне отношение эстетики к концепту «культура» не осознавалось, то по мере осознания «заката» культуры стала проясняться и проблематика эстетики. Возникновение новой парадигмы в эстетике мы ставим в зависимость от кардинального пересмотра концепта «культура», сложившегося в эпоху раннего модерна, и наделения этого «скелета» новым смыслом. Со временем становится все более очевидным то, что эстетика раннего модерна, мыслимая по образцу естественной науки, предстает элементом большего гештальта, т.е. типа культуры, который вступает в период «заката», чтобы уступить место нарождающемуся другому типу культуры. А этому типу культуры должна соответствовать особая эстетика. То, что было неосознаваемым, начало входить в сознание. Во многом

этому способствовали расширяющаяся культурологическая рефлексия и становление культурологии как эксплицитной дисциплины.

Обозначая культуру модерна как гештальт, будем считать входящей в него, в том числе, и науку, которая конституировалась в своих разных формах в соответствии с определяющим все тем же духовным ядром, которое О. Шпенглер называл «прасимволом». Представляется, что на протяжении всего XX века человечество переживало не вообще кризис эстетики, а только кризис той эстетики, что была вызвана к жизни в раннем модерне. Тем не менее, когда говорят о кризисе эстетики, то этого содержания в понятие кризиса обычно не вкладывают. Да и не могут вкладывать, поскольку, как уже отмечалось, возникший в романтизме альтернативный вариант эстетики так и не был разработан в систему. Это будет возможным, когда культура, в контексте которой эта эстетика конституируется, преодолеет свой европоцентризм и будет поставлена рядом с другими культурами, такими же самобытными, как и европейская. Кроме того, когда будет осознано, что в романтизме возникли не только особое мировосприятие или художественный стиль, но и особый тип культуры, который получит свое развитие лишь позднее и будет осознан в границах культурологии как науки. Но идентификации этой эстетики без нового смыслового наполнения концепта «культура» произойти не может.

Между тем, мы сегодня переживаем ситуацию, когда альтернативный вариант эстетики необходимо осознать. Почему же этого не было сделано раньше? Здесь-то как раз и пора обратить внимание на культурологию, способную подсказать, что нужно сделать, чтобы переосмыслить существующее в эстетике положение. То изолированное функционирование эстетики от культурологии не позволяло разобраться во внутренних для эстетики процессах. Сегодня имеется возможность альтернативу в эстетике рассмотреть с культурологической точки зрения. Тем более, что существуют фундаментальные источники, позволяющие это сделать, например, уже упомянутая нами выше концепция социодинамики П. Сорокина.

Как известно, культура в концепции П. Сорокина делится на три основных типа, которые в истории последовательно друг друга сменяют, постоянно возвращаясь к исходной точке. Это культура чувственного, культура идеационального и культура смешанного или идеалистического типа. Когда культура чувственного типа угасает, нарождается культура идеационального типа, хотя какое-то время может существовать культура смешанного типа. То, что в первых десятилетиях XIX века возникло как романтизм, уже можно считать эмбрионом того, что П. Сорокин назовет культурой идеационального типа. Так, в соответствии с П. Сорокиным, с рубежа XIX–XX веков в состоянии «заката» оказывается именно культура чувственного типа, истоки которой связаны с Ренессансом.

Система П. Сорокина позволяет понять, что кризис эстетики есть производное от кризиса культуры, причем культуры чувственного типа. Тот кризис эстетики, который ощущали к концу XIX века, означал уже кризис

не только модерна как мировоззрения, но типа культуры, называемого П. Сорокиным культурой чувственного типа, истоки которой находятся еще в эпохе Ренессанса. Приблизительно на рубеже XIX–XX веков этот кризис становится уже постоянной темой философии. Собственно, именно это и имел в виду Н. Бердяев. Вообще, видимо, оживление дискуссий по поводу культуры и бурное становление науки о ней вызвано как раз переходным моментом, а именно, угасанием одного типа культуры и становлением другого ее типа. В этом контексте и должна заново определяться эстетика.

Однако если кризис эстетики как кризис культуры чувственного типа означал обещание альтернативной культуры, а эта альтернативность предполагала реабилитацию сверхчувственного, уходящего на дно культуры на тех фазах истории, когда происходила интенсивная секуляризация, начиная с «осени Средневековья», то какие у нас имеются доказательства того, что кризис культуры чувственного типа развертывается параллельно возникновению и становлению альтернативной культуры, или культуры идеационального типа, да даже пусть смешанного типа?

Подтверждают ли искусство и эстетика, что «закат» одной культуры связан с рождением другой, которая впервые заявила о себе еще в эпоху романтиков? Подтверждение радикальной трансформации в искусстве, разумеется, можно обнаружить. Ведь, как уже отмечалось, романтики реабилитировали мистику, символ, миф, а следовательно, и сверхчувственное, без чего культура идеационального типа существовать не может. О том, какое значение имеет традиция романтизма для искусства XX века, точно писал Х. Зедльмайр. Он утверждает: «…Многие течения современного искусства XX века оказываются последними и самыми решительными отпрысками романтического рода»[1]. Значит, многое из того, что будет интересовать в культуре XX века, первоначально возникнет в форме искусства, как об этом и свидетельствует романтизм. В нем возникал не только художественный стиль, а именно культура идеационального типа. Вторая вспышка в становлении альтернативной культуры связана с возникшим на рубеже XIX–XX веков символизмом, породившим многие направления художественного авангарда. Именно в авангарде как наиболее репрезентативном искусстве XX века можно обнаружить устранение принципа мимесиса в его традиционном смысле и реабилитацию сверхчувственного. Но, пожалуй, наибольшее выражение альтернативная культура получает в стремлении искусства возродить архаику, а вместе с ней и те символические формы становления Духа, которые Гегель соотносил исключительно с древностью и считал исторически преодоленными. Художественные процессы XIX века свидетельствовали об ошибочном прогнозе Гегеля, ведь символические формы возрождались снова, свидетельствуя о какой-то такой нелинейной исторической логике, которую философия модерна не предполагала.

---

[1] *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 163.

Казалось бы, есть реальные факты, свидетельствующие о становлении альтернативной эстетики, сменяющей эстетику модерна. Разумеется, этой альтернативной эстетикой не является постмодерн, ведь он все еще является продолжением собственно модерна. Имеются все основания видеть в концепции П. Сорокина и подтверждение в реальной истории его концепции, и даже прогноз на будущее, который у него связан со становлением культуры идеационального типа. В этот прогноз можно верить, но, кажется, наблюдать его реализацию в реальности невозможно. Более того, в реальной истории можно наблюдать даже противоположный процесс — очередную на рубеже XX–XXI веков вспышку культуры чувственного типа, которая оказывается не только сохраняющей для массовой публики свою привлекательность, но и переживающей что-то вроде «ренессанса», о чем свидетельствует функционирование мощных визуальных систем массовой коммуникации.

Для обозначения этой ситуации современная философия, а точнее, философия культуры вызвала к жизни специальный концепт, известный как «пост-культура»[1]. Мы сейчас не будем говорить о том, насколько он получился удачным. Как относиться к переживаемому нами состоянию? Является ли вспышка культуры чувственного типа лишь временным барьером в процессах становления идеациональной культуры, или же она выражает какую-то другую закономерность в динамике культуры, не предусмотренную не только мыслителями модерна, но даже и П. Сорокиным?

Вообще, такие возвратные всплески в культуре сам П. Сорокин не исключал и даже, наоборот, обращал на них внимание. Как известно, он много внимания уделил новой смутной эпохе, т.е. XX веку, обозначаемому им переходным. Переходность же демонстрирует жестокость, преступность, распад социума, упадок в варварство, о котором сегодня, как и в начале XX века, много пишут. Кажется, сегодня все сказанное П. Сорокиным подтверждается. Переиздавая позднее свою книгу, сам П. Сорокин констатировал, что исторический процесс подтверждает его идеи. Тем не менее, представляется, что теория П. Сорокина для понимания развертывающихся в современной истории процессов не может быть исчерпывающей. Она вовсе еще не дает ключа для осмысления того, что в настоящее время в эстетике происходит.

Длительное время, разделяя точку зрения П. Сорокина и полагая, что, продолжая шпенглеровскую парадигму, он внес в осознание проблематики культуры значительный вклад, мы все-таки приходим к выводу, что кроме фиксируемых им циклов в истории существует и еще один уровень фрагментирования исторического процесса. Можно ли исчерпать осознание развертывающихся в последних столетиях процессов лишь движением к культуре идеационального типа или, что, может быть, точнее, к смешанной культуре, называемой П. Сорокиным интегральной? Может быть, эта

---

[1] *Бычков В., Маньковская Н., Иванов В.* Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М., 2012. С. 328.

система интерпретации развертывающихся в XX веке процессов вообще не является адекватной?

Позволим себе концепцию П. Сорокина, связанную с циклическим чередованием в истории трех типов культуры, подвергнуть критике. Идея П. Сорокина иллюстрирует тот заколдованный круг, из которого история культуры выйти не способна. Ведь, по П. Сорокину, история развертывается по кругу, т.е. постоянно возвращается к своим истокам. Она движется то к культуре идеационального, то к культуре чувственного типа как к своим крайним полюсам. Какой-то другой логики здесь не предусматривается. Тем не менее, она все же напрашивается. А что если П. Сорокин, реабилитируя с помощью культуры идеационального типа сверхчувственную стихию, дал неадекватную интерпретацию процесса, который по-настоящему приоткрывается лишь в наше время и который подводит к тем идеям, к которым, например, в последние годы приходит плодотворно в последние десятилетия работающий В. Бычков, утверждающий, что с некоторого времени человечество выходит из культуры вообще, что порождает острую проблему идентичности? Кстати, утрата традиционной, формирующейся в существующих циклах и типах культуры идентичности — немаловажный фактор в нарастании в последнее десятилетие интереса к проблематике культуры, ведь культура — основа коллективной идентичности[1]. Согласно В. Бычкову, человечество существует уже в эпоху «постКультуры», в которой обнаружить какую-то логику и порядок вообще невозможно. Отсюда и констатация кризиса эстетики.

Тяготение к сверхчувственному, которое вроде бы, согласно логике П. Сорокина, можно фиксировать во всех эпохах, объясняет далеко не все. Означает ли выход из культуры чувственного типа реабилитацию культуры идеационального типа? Имея в виду дегуманизацию XX века, Т. Адорно вообще объявляет культуру мусором, ибо, по его мнению, она не справляется с очередной мощной волной варварства. По мнению Т. Адорно, Освенцим доказал, что культура потерпела крах. «После Освенцима любая культура, — пишет он, — вместе с любой ее уничижительной критикой — всего лишь мусор»[2]. Мы же все это сегодня не можем не ощущать. Наука о культуре потому и вызывается к жизни, что предмет этой культуры исчезает.

Может быть, выход из культуры чувственного типа, что должно было быть характерным для нашей современности, есть выход за пределы культуры вообще. Это заявление кажется фантастическим. И может быть, даже не столько за пределы культуры модерна, сколько из осевого времени вообще, т.е. из времени, когда были вызваны к жизни те формы религии, морали, философии, искусства, которые до сих пор являются фундаментом

---

[1] *Кондаков И., Соколов К., Хренов Н.* Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М., 2011.

[2] *Адорно Т.* Негативная диалектика. М., 2003. С. 327.

нашей духовной жизни. Если принять эту логику во внимание, то утверждение, согласно которому эстетику в ее актуальных формах исчерпывает процесс смены модерна постмодерном, слишком поверхностно и мало что объясняет. Но зато это предположение объясняет беспрецедентный в наше время взрыв варварства, ставший предметом внимания в современной российской философии[1].

Выход за пределы культуры чувственного типа, конечно, уже способствует прорыву в докультурные эпохи существования человечества. Всякий переход связан с распадом того, с помощью чего достигался порядок, а, следовательно, именно это и становится причиной прорыва в реальность дикости. Но если речь идет не только о выходе за пределы культуры модерна, а о выходе за пределы осевого времени, то это как раз и обозначает варварство в его современных формах, к которому мы заметно приближаемся. Не случайно исследователи фиксируют «возможность распечатывания запретных кодов мира антиистории, освобождения социального хаоса, выхода на поверхность и легитимации мирового андеграунда»[2]. И то обстоятельство, что с начала XX века искусство пытается реабилитировать архаику, как раз и подтверждает предположение о выходе из осевого времени. Пожалуй, это началось с идеи реабилитации мифа Ф. Ницше, с рефлексией которого Ю. Хабермас не знает, что делать: включать ли ее в гештальт модерна или же уже выводить ее за его пределы?[3].

Может быть, культура вообще, в том числе и чувственного, и альтернативного ей типа, о чем размышлял П. Сорокин, является аполлоновской, а реабилитация Диониса — это уже и есть выход в доисторию, в доосевое время? В таком случае Ф. Ницше оказался пророком. Таким образом, интерес к архаике нельзя связывать исключительно с авангардом в искусстве. Он — свидетельство особых ритмов истории, развертывающихся в больших длительностях истории. Можно утверждать, что в XX и в XXI веках эстетика, возникшая в гештальте модерна, свое существование закончила. Модернистский проект эстетики завершен. Но, может быть, процессы, участниками которых мы является, можно осмыслить и в других длительностях. Тем более проблематичной становится и настоящее эстетики в ее классических формах, и перспективы ее дальнейшего существования. В таком случае можно даже отказаться от самого концепта «эстетика» и пользоваться тем понятием, которое в свое время предлагал Гегель, а именно, понятием «философия искусства». Совершающиеся на наших глазах процессы мы пытаемся понять, обращаясь к уже известным концептам, а они, действительно, как считали Ж. Делез и Ф. Гваттари, давно успели стать «скелетами».

---

[1] *Мотрошилова* Н. Цивилизация и варварство в эпоху глобальных кризисов. М., 2010.
[2] Глобальное сообщество: новая система координат (подходы к проблеме). СПб., 2000. С. 24.
[3] *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 100.

Эвелина Дейнека

«Науки об искусстве» на рубеже XXI века: эпистемологическая головоломка

«Науки об искусстве» на рубеже XXI века: эпистемологическая головоломка

Эвелина Дейнека — Россия, Москва, Университет Париж 8 Винсенн — Сен-Дени.

Аннотация: В докладе предпринята попытка очертить круг эпистемологических проблем эстетической теории и художественной практики, сложившийся на протяжении XIX—XX веков. Рассмотрено положение эстетики в системе современного научного, философского и практического знания. Указанные вопросы освещены сквозь призму эстетической концепции Т.В. Адорно.

Ключевые слова: философская эстетика, научная эстетика, практическая эстетика, современное искусство, Теодор В. Адорно, эстетическая теория.

“Sciences of Art” at the Turn of the XXI century: an Epistemological Puzzle

Evelina Deyneka — (Russia, Moscow, University of Paris VIII Vincennes — Saint-Denis.

Abstract: Today, we increasingly often hear about the crisis of contemporary art and the collapse of traditional aesthetic ideas and values. The statement of this fact by now engulfs the minds of theorists and art critics almost all around the world.

However, such disciplinary discussions remain quite fragmented. Artists, art critics, art historians and scholars in the humanities, philosophers, representatives of natural sciences and engineering sciences, — all of them see the situation from their own professional point of view.

However, in this “Tower of Babel”, it is possible to notice a kind of “Ariadne's thread”, tirelessly and with great success woven throughout the last century — *the scientism*. So, summing up many discussions about the fate of modern aesthetics, it could be said that it’s “core issue” today is to seek harmonization of principles of traditional philosophical conception of beauty with theses of a variety of aesthetic doctrines flourished in the depths of distinct sciences in the XX century.

It seems appropriate to consider the current state of aesthetic knowledge, formed from around the mid XIXth century and based on the attempts to find a *rationale* for aesthetic laws, in it’s three aspects: philosophical, scientific and practical ones. Accordingly, overlooking the current landscape of “sciences of art”, three types of aesthetic knowledge could be distinguished — *philosophical aesthetics, scientific aesthetics* and *practical aesthetics*. Common to all of them is the revision of previous general categories of aesthetic thought — such as beauty, perfection, harmony,

pleasure, — who lost their immutable status and were set in dependence on the theoretical conclusions of distinct sciences.

Among the many philosophical interpretations of a new understanding of the aesthetic stands out, in particular, the "Aesthetic Theory" of T.W. Adorno, who, still in 1961–1969, succeeded to formulate in extremely simple manner many theses of a possible future, that is today's, aesthetics. Pointing to the differential cognitive, socio-historical and negative dialectical nature of the aesthetic, in it's relation to art, T.W.Adorno perspicaciously noted that "whereas in the history of art, scientific theories tend to wither away, without them artistic practices would no more have developed than, inversely, these theorems can adequately explain such practices".

KEY WORDS: philosophical aesthetics, scientific aesthetics, practical aesthetics, contemporary art, Theodor W.Adorno, aesthetic theory.

> Вряд ли какая другая философская дисциплина основана на столь ненадежных предпосылках, как эстетика. Подобно флюгеру она «вращается в разные стороны от каждого порыва философского, культурного, научно-теоретического «ветра», ориентируясь то на метафизические, то на эмпирические, то на нормативные, то на дескриптивные принципы, повинуясь то художнику, то тому, кто наслаждается произведениями искусства, сегодня она сосредоточивает свои центральные проблемы вокруг искусства, истолковывая природно-прекрасное лишь как предварительную ступень к нему, а завтра увидит в художественно-прекрасном лишь природно-прекрасное, полученное из вторых рук». Описанная таким образом Морицем Гайгером дилемма эстетики характеризует положение, сложившееся с середины XIX века.
>
> *АДОРНО Т.В.* ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ. М., 2001. С. 471.

В последние десятилетия, и в особенности с наступлением XXI века, стало чрезвычайно модным говорить о кризисе современного искусства и крахе традиционных эстетических представлений и ценностей. Констатация данного факта к настоящему моменту охватила умы теоретиков и критиков искусства практически во всем мире. Целые плеяды разноязычных публикаций как минимум последних двадцати лет посвящены обсуждению одних и тех же вопросов о необходимости переосмысления онтологического статуса искусства и неизбежности пересмотра эпистемологических оснований эстетики[1].

[1] См., например: *Бычков В.В., Иванов В.В., Маньковская Н.Б.* Триалог. Первый разговор об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007; Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art / Ed. by M. Kieran. Malden, MA, 2006; Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857–1937 / (dir.) J. Lichtenstein, C. Maigné, A. Pierre. PU Paris-Sorbonne, 2013.

Вместе с тем, дисциплинарно такие дискуссии остаются довольно разобщенными. Деятели (они же «разрушители») искусства продолжают — по большей части молча (ибо время манифестов уже прошло) — двигаться в неизвестном направлении. Художественные критики, искусствоведы и исследователи-гуманитарии, глядя на них, не устают твердить об общем кризисе сегодняшней мировой культуры. Философы, подводя итог этому процессу, задаются вопросом о смысле происходящего и путях выхода из сложившейся ситуации. Несколько в стороне от всех стоят представители естественных и технических наук, размышляя над тем, обслуживать ли им нужды искусствоведов, поставлять ли материал для обобщения философам, или заняться самим искусством и построением эстетических концепций[1].

В этом «вавилонском столпотворении» можно, тем не менее, заметить одну своеобразную «нить Ариадны», неустанно и с большим успехом ткавшуюся на протяжении всего прошлого столетия — *сциентизм*. Несмотря на отчаянную полувековую гуманистическую критику радикального рационализма, к концу XX века европейской цивилизации удалось, так или иначе, окончательно *онаучить* — попутно заразив наукой, или ее плодами, остатки традиционных культур на земном шаре — практически все сферы человеческой жизни: быт, социальные отношения, производственную, познавательную, художественную, рекреационную, жизнеобеспечительную, культовую и прочие виды деятельности. В сознании современного человека все они обретают свой смысл и достойное обоснование, лишь встав на прочную (пусть даже спорным образом подведенную) научную платформу.

И что бы ни говорили сегодня (в частности, в контексте рассуждений о постмодерне) о возвращении «антропологической парадигмы» в культурное мировоззрение, в науки, в философию, факт ценностного превалирования технического и естественнонаучного знания в современном мире остается неоспоримым. В связи с этим, если и возможен поиск общего знаменателя всех дискуссий об эстетическом и художественном, то сегодня искать его следует, скорее всего, в области научно-эпистемологической проблематики.

* * *

Резюмируя многочисленные дискуссии о судьбах современной эстетики, можно сказать, что ее «основной вопрос» сегодня заключается в поиске согласования принципов традиционной философской концепции прекрасного и положений множества эстетических учений, бурно развивавшихся в недрах отдельных наук в XX столетии.

В обобщенном виде сегодняшнее состояние эстетического знания можно представить следующим образом. Прежде всего, целесообразно различать три его ипостаси — *философскую*, *научную* и *практическую*, — парадоксальным образом вошедшие в определенный диссонанс между собой.

---

[1] См. в этой связи, например, цитируемый далее сборник статей: Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М., 1988 (1-е изд. на англ. яз.) и монографию: *Евин И.А.* Искусство и синергетика. М., 2009.

Если в Античности философская эстетическая мысль строилась на основе синтеза естественнонаучного и практического знания, завершившегося, упрощенно говоря, соединением представлений о «природно-эстетическом» и «художественно-эстетическом» в концепции идей Платона, то с приходом эпохи Нового времени началось постепенное обратное разложение философской эстетики на элементы научно-практического знания. Успех философско-эстетического синтеза, осуществленного Платоном, заключался в постулировании миметического принципа устройства творений природы, с одной стороны, и произведений человеческих рук — с другой. Человек, таким образом, представлялся «творцом» второй степени, ибо, прежде чем изготовить какой-то предмет, сам являлся воплощением определенной идеи. Говоря схематично, примерно то же представление было свойственно и Средневековью — с его идеей божественного сотворения мира, — когда эстетическая мысль продолжала развиваться преимущественно в лоне теологии. Соответственно, в этот «классический» период, сомнений в универсальности и непреложности эстетических принципов, возведенных в ранг метафизических законов (казалось, одинаковых для творений природы и созданий человеческого мастерства), — гарантом которых выступал либо абстрактный Абсолют, либо Бог — не возникало. Даже кантианский сдвиг метафизической проблематики в сферу априорной категоризации человеческого разума, вкупе с концепцией незаинтересованного наслаждения, не имел решающего значения для разрушения «классической» эстетики, поскольку вопроса *о происхождении* априорных форм сознания как такового философия Канта не поднимала.

По мере же формирования светской эпистемологии и продвижения европейской цивилизации по пути техногенного прогресса встает вопрос о возможности *логического обоснования* эстетических законов, считавшихся ранее свыше данными и, следовательно, неоспоримыми. Уже в 1735 году А. Баумгартен, определяя эстетику как науку о чувственном познании и выражении, положил тем самым начало распаду эстетической теории на три направления в изучении того, что можно считать эстетическим: а) в природе, б) в повседневном обиходе, в) в искусстве. При этом общие категории предшествующей эстетической мысли, такие как красота, совершенство, гармония, наслаждение, утратили свой непреложный статус и были поставлены в зависимость от теоретических выводов отдельных наук, которые, тем не менее, продолжали зачастую оперировать этими же категориями в своих специальных изысканиях, в то время как результаты последних все больше ставили их под сомнение.

* * *

Обозревая нынешний пейзаж «наук об искусстве», можно наблюдать следующую картину.

Философская эстетика сегодня имплицитно представлена своими двумя взаимосвязанными аспектами — *философией чувственного познания* и *философией искусства*. Поставщиком материала для обеих служат эсте-

тические наработки отдельных наук, таких как физика, биология, психология, лингвистика, медицина, антропология, социология, история, культурология. Однако, если науки естественного и технического профиля тяготеют больше к первому из вышеперечисленных аспектов философской эстетики и склонны к фундаментальному пересмотру традиционных категорий, то науки гуманитарного ряда, как правило, оказываются больше связаны с философией искусства и имеют тенденцию либо к догматическому консервированию данных категорий, либо к их субъективной релятивизации и эссеистическому разрушению. Особняком в этом ряду стоит искусствознание, распадающееся, в свою очередь, на ряд специализированных наук в большей степени гуманитарного толка (литературоведение, музыковедение, история и теория живописи, скульптуры, архитектуры, и так далее). Общее искусствознание при этом граничит с философией искусства, также питается спорадическими достижениями отдельных наук и отчасти включает в себя такую отдельную дисциплину, как история искусств(а) в ее хронологическом и концептуальном аспектах.

В связи с пошатнувшимися основаниями традиционной философской эстетики, *научная эстетика* составляет, по сути, фундамент современной эстетической мысли. Отдельные науки настолько далеко продвинулись в своем конкурировании с философией по части обобщения результатов своей деятельности, что породили в XX веке целые эпистемологические парадигмы (физическую, психолого-физиологическую, лингвистическую, социально-экономическую, информационную, историко-культурологическую), в том числе в сфере теорий чувственного познания, художественного и научного творчества. В итоге к началу XXI века переплетение концепций когнитивной психологии, эволюционной биологии, социальной антропологии, структурной лингвистики, физиологии высшей нервной деятельности, физики сложных систем и нейропсихиатрии создало мощный субстрат для формирования новой самостоятельной эстетики, не привязанной к старой доброй философской категории *прекрасного*.

Именно отсюда, по-видимому, происходит распространенное нынешнее ощущение «конца искусства» и «смерти эстетики» как философской дисциплины, а не непосредственно из общего постмодернистского мироощущения, вследствие потрясений мирового сообщества от глобальных социальных и техногенных катастроф XX века, явившихся, в свою очередь, во многом закономерным итогом бурного научно-технического прогресса.

Примечательно здесь и то, как реализовалась прескриптивная функция эстетики в отношении современного искусства: будучи идеологически освобожденным от прежнего понимания эстетического и его категорий, оно перестало им подчиняться при создании очередных «произведений». Именно современное научное понимание процессов чувственного восприятия, осмысления и последующей ментальной и материальной репрезентации действительности привело к тем кардинальным переменам, о которых так много пишут и говорят сегодня. Общество перестало быть ценностно ори-

ентированным на нормативные, в том числе эстетические, каноны — это то, что В.В. Бычков ностальгически назвал «утратой Великого Другого»[1].

С другой стороны, если искусствознание испытывает в настоящее время мощное влияние других гуманитарных и негуманитарных наук, то художественные науки, в смысле конкретных прикладных дисциплин, вплотную смыкаются с *практической эстетикой*. К последней можно отнести самые разнообразные явления: от традиционных и новаторских художественных техник, присущих каждому виду искусства в отдельности, до обширной и всепоглощающей практики дизайна (промышленного, модного, архитектурного, декоративного, ландшафтного, цифрового, бытового и так далее). В широком смысле, практической эстетикой сегодня можно считать любую *материализованную репрезентацию* человеком своего чувственного опыта, вне зависимости от наличия у него художественных навыков (непрофессионалы), уровня биологического (дети) и социального (первобытные и современные традиционные сообщества) развития или состояния психического здоровья (люди с психическими нарушениями). При этом грань между искусством и не-искусством (то есть тем «эстетическим», что человек способен воспринять как таковое в природе и обществе, в материальных и духовных составляющих культуры) пролегает исключительно формально между непосредственным чувственно-когнитивным восприятием (не-искусство) и *сознательной материальной репрезентацией* того *побочного чувственного продукта*, который образуется при познании человеком квазиобъективных законов действительности (искусство). Вследствие чего — как сегодня это и происходит — любой предмет, удовлетворяющий данному определению (а ему, в различной степени и вне зависимости от соображений утилитарности предмета и признания-непризнания его художественной ценности со стороны реципиентов, соответствует практически любой артефакт), потенциально может быть признан предметом искусства.

* * *

Среди множества философских интерпретаций такого нового понимания эстетического выделяется, в частности, «эстетическая теория» Т.В. Адорно, которому удалось предельно просто сформулировать многие положения проекта возможной эстетики будущего, то есть сегодняшнего настоящего.

Так, он указывал на когнитивно-дифференциальный, социально-исторический и негативно-диалектический характер эстетического, применительно к искусству: «Понятие искусства связано с исторически изменяющимися сочетаниями ряда моментов; оно не поддается четкому определению. Его сущность невозможно вывести из его происхождения... <К>ое-что, например культовые изображения, в ходе исторического развития преобразуются в ис-

---

[1] *Бычков В.В.* Проблемы и «болевые точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. № 1. С. 8.

кусство, каким они не были; то, что принадлежало к сфере искусства, перестает быть искусством... Становление искусства соотносит его понятие с тем, что в искусстве не содержится... Искусство поддается истолкованию только на основе закона его развития, а не с помощью неизменяемых величин (инвариантов). Оно определяется в отношении к тому, чем оно не является»[1].

Исходя из такого видения, Т.В. Адорно выводит любопытный критерий для оценки художественных произведений, не связанный с традиционными категориями прекрасного и наслаждения, но с учетом «двух обстоятельств» — «удалось ли им интегрировать все пласты материала и детали под эгидой присущего им закона формы и в процессе такой интеграции сохранить все, что ей противоречит, пусть даже с потерями и издержками»[2].

Самым неоднозначным моментом в этом определении является понятие «закон формы», которое собственно и противопоставляется понятию *прекрасного*: «Определение эстетики как учения о прекрасном плодотворно в столь малой степени потому, что формальный характер понятия красоты не отвечает всему содержанию эстетического... <П>рекрасными художественные творения становятся в силу их оппозиции голому существованию»[3]. Так, «прекрасное», в обновленном его понимании, перестает быть синонимом красоты и становится *специфическим диалектическим принципом организации чувственного продукта*, образование которого сопровождает процесс *рационального* познания реальности.

Каким же образом, исходя из такой концепции и не прибегая к понятиям «глобального кризиса» или «временного упадка», объяснить, например, появление и эстетическую сущность так называемого неклассического (и уже даже пост-неклассического) искусства, с его абстрактной живописью и инсталляциями, сделанными из комбинаций уже существующих натуральных предметов, что само по себе, казалось бы, исключает какую бы то ни было *репрезентацию*? Вероятно, сегодня ответить на этот вопрос могут только науки, убеждающие нас в том, что «искусство отражает изменчивость наших представлений о природе» и что «эстетическое предпочтение определяется не физическими особенностями живописных изображений, а скорее их способностью изменять внутреннее символическое представление мира, которое фактически структурирует наши восприятия»[4]. И хотя, как говорил Т.В. Адорно, «в истории искусства его сциентистские теоремы, как правило, отмирали, без них формирование художественной практики было бы столь же маловероятным, как и достаточно убедительное объяснение этой практики на основе подобных теорем»[5].

---

[1] *Адорно Т.В.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М., 2001. С. 7–8.

[2] *Адорно Т.В.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М., 2001. С. 13.

[3] *Адорно Т.В.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М., 2001. С. 78–79.

[4] Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / Под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергер, Д. Эпстайна. М., 1995. С. 221–222.

[5] Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / Под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергер, Д. Эпстайна. М., 1995. С. 479.

Маргарита Силантьева

«Художественная валентность»: возвращение основной характеристики арт-объекта

«Художественная валентность»: возвращение основной характеристики арт-объекта

Маргарита Силантьева — Россия, Московский государственный институт международных отношений (Университет), профессор, silvari@mail.ru.

Аннотация: В статье рассмотрены основные подходы к понятию «валентность», используемого в современном гуманитарном знании, в том числе, применительно к арт-объектам. Подчеркнута необходимость исследования динамики развития эстетически значимых явлений с учетом широкого социокультурного контекста, — что позволяет, в частности, проанализировать специфику изоморфизма, предположительно существующего между современным искусством и искусством архаики («неоархаика»). «Художественная валентность» арт-объекта при таком подходе позволяет рассматривать его как специфическую коммуникативную структуру, выделяющую из континуума действительности нужный набор связей и отношений, не совпадающий с пониманием «объекта» в классической картине мира.

Ключевые слова: эстетика, философия культуры, валентность арт-объекта, арт-объект как специфическая интерактивная коммуникация, множественность интерактивных коммуникаций, недифференцированность арт-объекта от среды и других объектов, синкретизм, понятие-образ.

“Artistic Valence”: the Return of an Art Object’s Basic Characters

Margarita Silantieva — Russia, Moscow State Institute of International Relations (University), Professor, silvari@mail.ru.

Abstract: In the article the main approaches to the notion “valence” that is used in modern liberal knowledge, also with reference to art objects, are considered. The emphasis has been made on the necessity of research on the dynamics of aesthetically significant phenomena development taking into account wide social and cultural context. This allows, in particular, analyzing the specifics of isomorphism that has supposedly existed in the period between modern art and that of archaicism (“neoarchaicism”). “Artistic valence” of an art object in the terms of such approach enables to regard it as a specific communicative structure. This structure distinguishes from reality continuum the required set of connections and relations that do not coincide with the understanding of “an object” in classical worldview.

Key words: aesthetics, philosophy of culture, valence of an art object, an art object as a specific interaction communication, plurality of interactive communications, undifferentiation of an art object from environment and other objects, syncretism, notion-image.

В современной культуре наблюдается ряд любопытных тенденций, к числу которых относится так называемая «архаизация» многих социально-значимых практик. Художественные практики — искусство в самом широком понимании этого слова — оказались вовлечены в этот процесс, вполне согласующийся с предсказанной еще Гегелем сменой культурно-художественного цикла, когда поздняя фаза «угасающей» культуры может быть рассмотрена также в качестве ранней фазы культуры «нарождающейся». Если обратиться к сопоставлению объектов, представляющих в арсенале современной эстетики и истории искусства «первобытное искусство» и «искусство древнего мира», — и объектов, к примеру, авангардной живописи и скульптуры, а также целого ряда направлений художественной культуры постмодернизма, бросается в глаза их поразительное сходство. Здесь достаточно привести ссылки на определенный параллелизм художественно-стилистических приемов между «палеолитическими Венерами» и скульптурами Аристида Майоля и Генри Мура; живописными приемами Анатолия Зверева и Пабло Пикассо в изображениях «зверей» — быков, оленей, лошадей, — и живописью пещер Ласко, Альтамира, Шульганташ; «писаниц» Сибири и Урала («Северские Писаницы» под Екатеринбургом, петроглифы Тывы и знаменитый «Онежский камень»). Своеобразие художественного видения объединяет скульптурные поиски Альберто Джакометти и находки палеолитической и неолитической наскальной росписи (прием «утончения объемов»); стилистический изоморфизм присутствует в работах Пикассо «кубистического периода» — и приемов древнеегипетской обработки камня в мастерских скульпторов. Работы этого художника «архаического периода» его творчества, когда он сознательно копировал, например, африканские маски, не оставляют сомнений в сознательном обращении ряда современных авторов к изучению художественного языка архаики.

Русский и немецкий экспрессионизм (Василий Кандинский и Эрнст Кирхнер) также могут быть отнесены к художественным направлениям, сознательно искавшим источник вдохновения и параллели собственных эстетических идей в первобытном искусстве. Абстракционизм (и особенно — русский), выделенный в отдельное художественное направление первой половины XX века, также отличался пристальным вниманием к «простейшим формам» художественного языка — «базовой» геометрии (плоской: точка, линия, плоскость-треугольник; и объемной: «плюс» тетраэдр, цилиндр, шар и далее n-мерные объекты); а также «элементов» колористического ряда (монохромных — «Черный квадрат» Казимира Малевича, более поздние «белые» эксперименты Матвея Вайсберга и полихромных — например, «три цвета» (красный, синий, желтый) Малевича супрематического и «крестьянского» периодов). Поиски «элементов» художественного мышления «в ущерб» образности — обычный упрек искусствоведов к абстракционизму. Однако не стоит забывать, что символизм, стилистический геометризм и «элементарность» языка, вполне аналогичная поискам современного абст-

ракционизма, — хорошо проработанный прием первобытного искусства и искусства Древнего мира, также видевших мир состоящим из элементарных (и часто геометризированных) объектов.

Все эти многочисленные примеры призваны проиллюстрировать одну-единственную (и в общем очевидную) мысль: современная неоархаика художественного языка — явление, действительно имеющее место в культуре, а не «навязанное» ей в качестве некоего домысла или предвзятой оценки ее специфики.

Вместе с тем, весьма спорной представляется позиция, согласно которой культурный тип архаики, взятой в контексте ее самобытного существования, объявляется несоизмеримым с другими культурными типами. При этом архаика радикально противопоставляется неоархаике — как «первобытности наших дней» в рамках так называемых «традиционных культур», так и тенденциям «возрождения архаики» в культурах модернизированных. Дело в том, что принципиальная сопоставимость феноменального ряда (и в частности, артефактов культуры), характеризующего эти оторванные друг от друга во времени эпохи, заставляет предположить наличие (по крайней мере) некоторых общих закономерностей, организующих данные феноменальные ряды. Это значит, что, при рассмотрении специфики современного художественного процесса не должна выпасть из поля внимания такая характеристика архаики, как ее *синкретизм*[1].

Синкретизм, помимо прочего, предполагает, что архаике (и, соответственно, неоархаике) свойственно неразрывное единство мифологического, сакрального и художественного аспектов культуры. Поэтому, строго говоря, говорить о таком феномене, как «первобытное искусство», можно лишь с большой натяжкой: оно, к тому же, еще и религия, совмещенная с мифологией. И это лишь вершина айсберга — синкретизм ломает незыблемые границы между субъектом и объектом, между ними обоими — и деятельностью как таковой (феномен интерактивности современного искусства), рассматривая автора, зрителя и исполнителя (ставших к тому же отчасти виртуальными и множественными[2] в качестве «гетерогенных сторон интерактивного взаимодействия».

Наряду с синкретизмом, «архаика новой культуры» (во что и «превращается» — под новым углом зрения — поздний этап культуры современной) предлагает радикальную смену образного языка, предполагающую его специфическое «упрощение» в сторону «элементарных форм» и установление амбивалентного характера явлений действительности. Язык изобразительного искусства (а вместе с ним, вероятно, и других видов искусства, включая образно-динамическую пластику танца и музыкальные

---

[1] *Тульпе И.А.* Мифология. Искусство. Религия. М., 2012.

[2] См.: *Николаева Е.В.* Арт-объект и его коммуникативные пространства // Культурологический журнал. Электронное периодическое рецензируемое научное издание [www.cr-journal.ru/rus/journals/190.html&j_id=1].

образы новых музыкальных направлений) трансформируется в сторону переосмысления соотношения *понятийной* и *образной* сфер. Так, под определение понятия в традиционной логике — «форма мысли, позволяющая на основании существенных признаков однозначно выделить объект из окружающей действительности», строго говоря, значительно лучше подходят визуальные образы стилизованных фигурок людей и животных, представленные в «пещерной живописи», и скульптурные образы Джакометти, чем иные спутанные определения, описательно раскрывающие содержание тех или иных понятий. Если в науке (и особенно — в получившей сегодня широчайшее распространение паранауке) мотивировать «существенность» признака, необходимого для выделения объекта из ряда других объектов, — дело весьма и весьма непростое (лишь обыденный язык, — и здесь нельзя не согласиться с выводами аналитической философии) «знает» о таких признаках «по определению», — то в случае приведенных арт-объектов затруднений не возникает сегодня практически *ни у одного зрителя*. Следует ли предположить в таком случае, что архаическое искусство потому и «интеллектуально», что фактически снимает противоположность между образом и понятием, фиксируя смысл в довербальных (но это не значит «в доязыковых»! — язык искусства тоже в каком-то смысле язык, в чем-то сопоставимый с исихастским «словом, звучащим в молчании») формах? В каком-то смысле подобное предположение противоречит всему тому, что составляет фундамент современной философии: образ (чувственное знание) несоизмерим с понятием (рациональное знание, мышление). Образ — «отсебятина», хотя и стереотипизированная; мышление же претендует на статус всеобщей тождественно-истинной «информационной матрицы», первичной по отношению к путям ее достижения индивидуальным сознанием в процессе познания. С другой стороны, «отсебятина» чувственного образа (представления) также может быть рассмотрена как один из каналов «выхода к самим вещам», — недаром Гераклит объединяет познавательные способности в континуальную сферу, утверждая «что для чувства — огонь, то для разума — логос»… Современная эстетика, похоже, постепенно приближается к этой новой синкретическо-мифологической модели построения знания, удаляясь от свойственного постмифологическому философскому мировоззрению отчетливого разделения и противопоставления отдельных сущностей «в их единстве и развитии». Такая единица понимания, как «миф» (целостное «нерасчлененное» знание, знание-модель действия), противостоит в этом случае философской единице понимания — «логосу» (с его «разумным» выделением «правильных последовательностей», заложенному еще в этимологической связи с глаголом «считать», зафиксированной не только в древнегреческом, но и, например, в современном русском языке: «я считаю» в смысле исчисления и «я считаю» в смысле «я думаю, полагаю»).

Для архаики подобное единство — естественное следствие синкретической установки. Поэтому для нее характерно не только поразительно точ-

ное схватывание сущности в понятийно-образных синкретических символах, но и противоположная тенденция, акцентирующая «вязкость» среды, сцепленность и слабую (или подчеркнуто условную) дифференциацию объектов «друг из друга» и из среды, их окружающей; акцентировка спонтанного гибкого перехода одних объектов в другие, отсутствие между ними строго заданных границ (подобно тому, как боги Ригведы «не задумываясь» и «не мотивируя» свое поведение мощно переливаются в многоликие и казалось бы хаотические образы, слабо соизмеримые друг с другом, и вместе с тем, эти образы полноценно репрезентируют «в подлунном мире» одну и ту же божественную сущность, бесконечную по своей стихийной мощи[1]). Парадоксальным образом исчезает сама «объектность» арт-объекта[2]; он превращается, буквально по Марксу и Луману, в «систему отношений-коммуникаций», вписанных в различные контексты интерпретации.

Итак, амбивалентность и символизм современного искусства составляют единую характеристику, которую можно истолковать как своеобразную интерактивность арт-объекта, его включенность в множественные контексты, «тексты и гипертексты». При этом в эстетическом знании различаются уже не столько объекты как таковые, а те системы координат, которые позволяют данные объекты выделять. Подобно «несоизмеримым» и вместе с тем одинаково востребованным квантовой механике и механике Ньютона, современные художественные практики позволяют «видеть», допустим, определенное сочетание картона и оберточной бумаги в качестве арт-объекта стоимостью 10 тысяч евро. *И*, одновременно, в другой «системе координат» — в качестве мусора, который уборщица выбросила, приняв за отходы, оставшиеся после установки экспозиции[3].

Собственно интерпретации, становящиеся в этом случае смыслом эстетического взаимодействия всех акторов интерактивной игры с арт-объектом, дополняют приданную автором изначально «*валентность*» — то есть способность вступать в разнообразные сочетания, присутствуя одновременно в разных, иногда — несоизмеримых, контекстах[4]. Впрочем, в современной эстетике более распространенным является понятие «поливалентность», заимствованное некогда лингвистами из химии и медицины[5].

С другой стороны, данное заимствование сужает сферу применимости понятия до перебора «возможных сочетаний» внешнего порядка организа-

---

[1] *Бибихин В.В.* Грамматика поэзии. СПб., 2009. С. 47, 89.

[2] *Николаева Е.В.* Арт-объект и его коммуникативные пространства // Культурологический журнал. Электронное периодическое рецензируемое научное издание [www.cr-journal.ru/rus/journals/190.html&j_id=1].

[3] См.: Уборщица итальянского музея выкинула произведение современного искусства в помойку // piter.tv/event/Uborschica_ital_yanskogo_muzeya_vikinula_proizvedenie_sovremennogo_iskusstva_v_pomojku. Ср.: Уборщица приняла за мусор инсталляции за €10 000 // afisha.mail.ru/exhibition/news/42286.

[4] Ср.: *Нивельт О.А.* Проблема анализа художественного смысла музыкальных произведений // refdb.ru/look/1997356.html.

[5] *Виноградов В.В.* Избранные труды. История русского литературного языка. М.,1978. С. 288–297 [www.philology.ru/linguistics1/vinogradov-78.ht].

ции интерактивных взаимодействий, тогда как несомненный интерес представляет также связь «внешнего и внутреннего», всегда интересующая эстетику и дающая сегодня веер разнообразных теоретических подходов[1].

Понятие «валентность», на наш взгляд, уточняет слишком регламентированную концептуализацию, выраженную в понятии «поливалентность», — не разрывая, вместе с тем, связи с психологическими аспектами эстетической теории, для которых свойственно употребление понятия «амбивалентность». Выступая в качестве одной из основных характеристик арт-объекта в архаическом искусстве (как древнем, так и современном), в рамках дорефлексивно и рефлексивно воспроизводимой неоархаики современных модернизированных культур, данная характеристика сегодня также может быть выделена в качестве базовой. Интерактивность современного искусства, таким образом, может быть представлена как результат коммуникативных игр заинтересованных сторон. Валентность арт-объекта в этом случае тестирует возможный «рисунок» перспективных синхронных и диахронных интерпретаций, предложенных разными сторонами коммуникативного акта, происходящего в поле взаимодействия эстетического отношения человека к действительности и самой действительности, создавая гибкие констелляции существенных признаков, по которым при определенных условиях уместно выделять из «среды» (включая другие объекты) всякий *возможный* объект именно как возможный.

---

[1] См., например: *Первенцева Е.В*. Смысловое пространство художественного дискурса и роль визуальной составляющей в его формировании: на материале англоязычной художественной прозы : Диссертация… кандидата филологических наук по специальности 10.02.04 — германские языки. М., 2007 [www.dissercat.com/content/smyslovoe-prostranstvo].

Галина Пономарева

«Новая игра» современного искусства: вызовы воображения

«Новая игра» современного искусства: вызовы воображения

Галина Пономарева — Россия, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, философский факультет, профессор.

Аннотация: Статья посвящена описанию т.н. «новой игры», которая сформировалась как особая дискурсивная практика в европейском постмодернистском контексте около 20 лет назад. Даются характеристики «новой игры», указываются причины ее появления, прослеживается ее связь с пониманием роли воображения в современном искусстве, анализируются как положительные, так и отрицательные стороны данного явления.

Состояние транзитивности всегда рождает «скорбь по утраченному» и нежелание с этой утратой смириться. Спасением становятся игры воображения, с помощью которых формируются многочисленные художественные практики, пытающиеся вернуть иллюзию контроля над миром. Причем совсем не обязательно, чтобы реальность сохраняла свою целостность, кажущуюся понятность, доступность и привлекательность. Она может представать и предстает как основание для получения особого опыта комбинаторного, репликативного творчества, когда свобода художника гарантируется амодальностью самого этого процесса и возможностью субъективных, произвольных, спонтанных деконструкций, трансформаций и модификаций.

Игры с воображаемым в современном художественном пространстве имеют свою узнаваемую специфику, обусловленную как изменением места воображаемого в постмодернистском культурном контексте, так и существенной трансформацией культурного статуса игры. Сегодня речь может идти о «новой игре», обретающей тотальность и принудительный характер. Свобода в установлении правил и границ игры в художественных пространствах оборачивается произволом индивидуальности и нарушением параметров художественной коммуникации. Играя с миром, демонтируя, деконструируя его, современный художник играет, по сути, с самим собой: он не в состоянии придать реальности никакое другое лицо, кроме своего собственного. При этом на первый план выдвигаются такие функции «новой игры», как «функция микширования» и «функция имаго»: мир человека в «новой игре» в первую очередь — это мир, выраженный в фантазиях, фантазмах, симулякрах и репликатах. В современном художественном пространстве воображение в определенной мере сглаживает «безОбразность» художественных практик и одновременно — акцентирует их «aniconastic». Воображение обеспечивает отказ от границ внутри объекта и от границ между субъектом и объектом, а также между объектами, что позволяет включить в художественное пространство случайность в качестве средства, расширяющего реаль-

ность и обеспечивающего «семантическую ломку». «Семантическая ломка» «новой игры» — тактика отхода от обычного деления на синтагмы и парадигмы в искусстве. Здесь воображение свободно перетекает в «фантазию безумия», двигаясь и от культуры и одновременно к ней. В «новой игре» воображение обретает т.н. «шизофренический стиль» парадоксального комбинирования реального и нереального. Это освобождает его порождающе-разрушающую силу, которая при нормальных условиях осталась бы «запертой», искаженной социокультурными конвенциональными цензами.

В «новой игре» современного искусства воображение трактуется как средство создания мультивалентных симультанных художественных текстов, основанных на разнообразных произвольных конфигурациях культурных кодов и требующих активного сопричастия реципиента. Современные художественные практики построены в этом плане на «принципе имаго» и на признании того, что действительность не прямолинейна, реальность неясна, но двусмысленна и допускает множество интерпретаций и искажений. Поэтому можно говорить о «воображающем семиозисе» современного искусства, оперирующего многочисленными (часто неустойчивыми) конструктами. «Воображающий семиозис» позволяет заменить обычную, привычную интерпретацию артефактов неожиданной, непредсказуемой, парадоксальной, фантастической, алогичной и даже бессмысленной. В какой-то мере можно сказать, что современное искусство сознательно берет «ошибочную», эпатажную интерпретацию действительности в качестве своего основного объекта (центральной установки). В рамках «новой игры» воображение используется для создания ранее игнорируемых альтернатив. Цель художника в данном случае состоит вовсе не в выяснении истины, не в познании или отражении реальности, но в психологическом эффекте. Данный психологический эффект базируется на констатации и использовании смысловых диссонансов, толкающих к активизации иронического отрицания как катализатора актов художественного самовыражения. Здесь «новую игру» можно рассматривать в качестве последовательного применения иронического воображения для конструирования художественной реальности постсовременного типа.

Ключевые слова: современное искусство, постмодернизм, «новая игра», воображение, современные художественные практики, «симулятивная» игра, деконструкция.

Contemporary Art's New Game: Challenges of Imagination

Galina Ponomareva — Russia, Moscow State University, Faculty of Philosophy, Professor.

Abstract: The article describes the so-called "New game", which was formed as a special discursive practice in the European postmodern context about 20 years ago. Are characteristics of the "new game ", the reasons for its occurrence, traced its relation to understanding the role of imagination in contemporary art, analyzed both positive and negative aspects of this phenomenon.

Transitivity condition always gives rise to "sorrow for the lost" and reluctance to accept this loss. Salvation become the game of the imagination, by

which formed numerous artistic practices, trying to regain the illusion of control over the world. Moreover, it is not necessary to maintain their integrity reality, seeming understandability, accessibility and attractiveness. It can be referenced and is presented as the basis for a special experience combinatorial, replicative creativity when guaranteed freedom of the artist — modal of the process itself and the possibility of subjective, arbitrary, spontaneous deconstructions, transformations and modifications.

Games with an imaginary space in the contemporary art has its recognizable different both imaginary change of postmodern cultural context, and a significant transformation of the cultural status of the game. Today we can talk about a "new game", which has taken the totality and coercive. Freedom to set rules and boundaries of games in art spaces wrapped outrage and a violation of the individual parameters of artistic communication. Playing with the world, dismantling , deconstructing it, contemporary artist plays , in fact, with himself : he is unable to give reality no person other than their own . At the same time brought to the forefront such functions "new game "as" mixing function "and" function imago " : the human world in the "new game " in the first place — it is the world, expressed in fantasies , fantasies , simulacra and replicates . In the contemporary art space imagination to some extent smooths "grungy " artistic practices and at the same time — their accents "aniconastic". Imagination provides rejection of borders within the object and the boundaries between subject and object , as well as between objects , allowing you to include in the art space as a vehicle accident , expanding reality and providing "semantic break-up" . "Semantic breaking "the "new game" — a tactic departing from the usual division into syntagm and paradigm in art. Here imagination flows freely in the "fantasy of madness", and moving from a culture and at the same time to her. In the "new game", your imagination gets the so-called "Schizophrenic style" paradoxical combination of real and unreal. This frees him a generating — destructive force, which under normal conditions would remain "locked" distorted sociocultural conventional qualifications.

In the "new game" Modern Art imagination interpreted as a means of creating a simultaneous multivalent literary texts based on a variety of arbitrary configurations of cultural codes and requiring active communion recipient. Contemporary art practices in this regard built on "the principle of adults" and the recognition that reality is not straightforward, the reality is unclear, but is ambiguous and allows for many interpretations and distortions. Therefore we can talk about the "imaginary semiosis" contemporary art, which operates numerous (often unstable) constructs. "The Imaginary semiosis" allows you to replace the usual, customary interpretation of artifacts the unexpected, unpredictable, paradoxical, fantastic, illogical and even meaningless. To some extent we can say that modern art deliberately takes "erroneous" outrageous interpretation of reality as its main object (central unit). Under the "new game" imagination used to create previously ignored alternatives. The purpose of the artist in this case is not in finding the truth, not in knowledge or reflection of reality, but the psychological effect. This psychological effect is based on the detection and use of semantic dissonance

pushing to intensify ironic negation acts as a catalyst for artistic expression. Here, the “new game” can be regarded as a consistent application of the ironic imagination to construct a type of postmodern artistic reality.

KEY WORDS: modern art, postmodernism, “a new game”, imagination, modern art practices, “simulative” game, deconstruction.

Любая эпоха интересна по-своему. Но особую ценность представляют те переходные периоды, в которых с наибольшей ясностью и полнотой проступают новые тенденции развития, казалось бы, уже давно устоявшихся, привычных культурных явлений, формируется система художественных образов, демонстрирующих объекты внешнего мира смещенными и исправленными в соответствии с новыми взглядами, новыми представлениями, новым миропониманием. В этом плане современная ситуация представляет собой огромное поле для художественных (и не только) экспериментов, направленных на исследование прочности предшествующей картины мира и на установление новых правил игры с ее конструктивными элементами, через которые «просвечивает» новая реальность. Опыт взаимодействия с результатами презентации этой реальности средствами постмодернистских художественных практик для большинства неподготовленных реципиентов оборачивается некоторым культурным шоком и формированием стойкого убеждения в том, что оно имеет дело с нарочитой провокацией, «не-искусством», «насмешкой над святым». В какой-то мере это действительно так.

Состояние транзитивности всегда рождает «скорбь по утраченному», нежелание с этой утратой смириться и целенаправленные поиски средств обретения потерянной гармонии. Слом привычной картины мира и ее образного воплощения переживается большинством как тяжелая болезнь, требующая скорейшего излечения. Часто спасением становится обращение к «играм воображения», благодаря которым возвращается иллюзия контроля над миром. При этом искомые и создаваемые образы реальности могут не сохранять целостность, кажущуюся понятность, доступность и привлекательность. Они могут представать и предстают как основание для получения особого опыта комбинаторного, репликативного творчества, когда свобода художника гарантируется амодальностью самого этого процесса и возможностью субъективных, произвольных, спонтанных деконструкций, трансформаций и модификаций.

Широкое распространение актов художественного самовыражения чаще всего возникает тогда, когда сила неудовлетворенной потребности в сохранении «подлинной реальности» (прошлой картины мира), превысив некоторый предел, на время блокирует художественное сознание и «пробивает» барьер, отделяющий «реальные» представления от «воображаемых»: все становится возможным, допустимым и приемлемым. Фантастические представления обретают статус реальных на все то время, пока их поддерживает мощный социокультурный запрос.

«Игры с воображаемым» в современном художественном пространстве имеют свою узнаваемую специфику, обусловленную как изменением места воображаемого в постмодернистском культурном контексте, так и существенной трансформацией культурного статуса игры.

Долгое время игра (и все, что с ней связано) интерпретировалась преимущественно в рамках деятельностного подхода. Традиционно игра трактовалась как сугубо положительная, креативная форма деятельности, связанная с самосовершенствованием человека и расширением границ его свободы. Однако в современных условиях игра, рассмотренная в системе художественно-эстетических конфигураций, выступает как чрезвычайно сложное, амбивалентное явление, сопряженное не только с положительными, но и с отрицательными последствиями.

Современные художественные практики позволяют по-новому интерпретировать как саму игру, так и границы художественно-игрового пространства, по-новому эксплицировать субъектов игровой деятельности как особо нуждающихся в компенсаторных актах, нацеленных на корректировку целенаправленно выстроенных и идеологически закрепленных социокультурных субординаций и нормативов. Сегодня речь может идти о т.н. «новой игре», обретающей тотальность и принудительный характер.

«Новая игра», — отмечает известный французский художник и галерист Поль Соллер (P. Sollers), — форма осознанной неслиянности современного художника с иным и другим, когда «другость» выступает одновременно в качестве внешневнутренней границы его существования, а жизнь рассматривается лишь как возможное пространство его художественного самоутверждения. В «новой игре» творческое одиночество художника становится способом и средством преодоления закономерной опустошенности современного культурного ландшафта, способом ухода от собственной «пустотности» в сторону культивирования непредсказуемой спонтанности. Хотя, строго говоря, в ситуации постсовременности речь, скорее, идет о катастрофической нехватке Другого, о нарушении равновесности художественного процесса, основанного на гармонии коллективного и индивидуального начал. Впервые занимающемуся художественными практиками человеку не нужны партнеры по игре, не нужны отсылки к прошлому и установленным ранее канонам: он как никогда самодостаточен и одинок»[1].

Свобода в установлении правил и границ игры в художественных пространствах постмодерна оборачивается произволом индивидуальности и нарушением параметров художественной коммуникации. Играя с миром, демонтируя, деконструируя, кардинально рекомбинируя его, современный художник играет, по сути, с самим собой: он не в состоянии придать реальности никакое другое лицо, кроме своего собственного.

Отсутствие «Другого» (как меры, ограничивающей спонтанность творческого самовыражения художника в «новой игре») приводит, по мнению

[1] *Sollers P.* La metamorphose de l'art contemporain. Paris, 2013. P. XVI.

П. Соллера, к культивации шизофреничности в качестве особого приема художественного творчества постмодернистского типа: наличие «иного» и «другого» постулируется уже в самом акте художественного воплощения расщепленной личности, но не рассматривается в качестве катализатора творческого процесса как процесса «выравнивания», гармонизации.

Чем ближе современный художник подходит к границам «Другого», тем отчетливее он видит невозможность и ненужность его постижения и образного воплощения: стремясь объяснить и воспроизвести мир другого человека, на самом деле современный художник в состоянии воспроизвести только бесконечные отражения его «масок». При этом на первый план выдвигаются такие функции «новой игры», как «функция микширования» и «функция имаго»: мир человека в «новой игре», в первую очередь, — это мир, выраженный в фантазиях, фантазмах, симулякрах и репликатах.

В современном художественном пространстве воображение в определенной мере сглаживает «безОбразность» постмодернистских художественных практик и одновременно акцентирует их «aniconastic». Оно связывается с перцептивностью, избирательностью по отношению к тем моментам реальности, которые остаются незамеченными, неосознанными или нераспознанными в процессе «обычного» наблюдения. В данном случае воображение наделяется синоптическими, интегративными, системными, эмпатическими, коммуникативными функциями.

Кроме того, в современных художественных практиках особое значение приобретает хронотопическая функция воображения: оно одновременно связывается с установками исходного опыта и процессами осовременивания, благодаря чему прошлое и будущее представляются как настоящее при стирании смысловых границ между ними. Воображение обеспечивает и «сопространственность»: она позволяет репрезентировать отсутствующее как присутствующее, наличное и структурировать в соответствии с этим картину мира.

Не случайно специфической чертой «новой игры» в рамках современной художественной культуры объявляется «глобализация» — резкое расширение игрового пространства, когда «играемым» становится все без исключения, даже сам человек. Воплощением такого позиционирования игры в контексте современных художественных практик является т.н. «бессубъектное искусство» и «искусство репликатов». Взаимодействие с реальностью осуществляется здесь по правилам спонтанной трансформации, когда полученные результаты могут «разыгрываться» одновременно как в диахронических, так и в синхронических планах.

Диктат воображения в «новой игре» наблюдается при одновременном ограничении контроля разума и независимо от эстетических или моральных предубеждений.

В ситуации постмодерна воображение имеет моделируемый характер для каждой формы художественной коммуникации и для художественной реальности в целом: в рамках «новой игры» его часто рассматривают как

программируемое пересечение «внешней причинности» с «внутренней целеустремленностью». В силу этого воображение обеспечивает отказ от границ внутри объекта и между объектами, от границ между субъектом и объектом, что позволяет включить в современное художественное пространство случайность в качестве особого средства, существенно расширяющего возможности художественных практик и обеспечивающего т.н. «семантическую ломку».

«Семантическая ломка» в рамках «новой игры» — своеобразная тактика отхода от обычного деления на синтагмы и парадигмы в искусстве, тактика, позволяющая реципиенту выйти за границы привычного (дозволенного) и выступить в роли активного «партнера — творца», создающего вместе и одновременно с художником, но на своих собственных основаниях, «подобие видимости». В процессе «семантической ломки» воображение свободно перетекает в «фантазию без-умия», двигаясь одновременно в двух направлениях — от культуры и к ней. В первом случае художественным приемом становится нарочитая архаизация, варваризация и мифологизация, включение в современный контекст давно изжитых, отвергнутых и забытых смыслов, создание художественных образов так, как будто до этого не было никакого художественного опыта, никакого искусства. Во втором случае наблюдаются бесконечные цитатные отсылки, сложные смысловые аллюзии, культурно-исторические переклички, активные эксперименты с переозначиванием привычного, с неожиданными комбинациями фрагментов культурных кодов, разнообразных элементов чужих культур и т.п.

«Семантическая ломка» позволяет, таким образом, упразднить любые установленные культурой ограничения, нормы и правила, отвергнуть любые навязанные извне оценки и стереотипы. Она дает возможность «расчистить пространство» для дальнейшего развития искусства и перейти на позиции «художника-ребенка» — дилетанта, способного «проживать мир в игре».

В постмодернистских художественных практиках, свободных от социокультурных конвенциональных цензов, на первый план выходит порождающе-разрушающая сила воображения, которая обеспечивает необходимый и достаточный импульс для формирования особого «шизофренического стиля» (термин Ф. Гваттари), базирующегося на парадоксальном сочетании (комбинировании) реального и нереального. В данном контексте воображение трактуется как средство создания мультивалентных («симультанных») художественных текстов, основанных на разнообразных произвольных конфигурациях культурных кодов и требующих активного сопричастия реципиента.

Современные художественные практики осуществляются преимущественно с самым широким использованием знаменитого «принципа имаго», утверждающего, что «реальность не прямолинейна, реальность не ясна». Она двусмысленна, допускает множество разнообразных (сугубо произвольных, случайных, спонтанных, субъективных) интерпретаций и искажений. Поэтому наиболее интересным и достойным внимания художника является не столько реальность, сколько ее бесконечные аберрации: мож-

но говорить о «воображающем семиозисе» современного искусства, оперирующего многочисленными (часто чрезвычайно неустойчивыми) конструктами. «Воображающий семиозис» позволяет заменить привычную, традиционную, нормативную интерпретацию артефактов на их неожиданную, непредсказуемую, парадоксальную, фантастическую, алогичную (даже бессмысленную) трактовку. В какой-то мере можно сказать, что современное искусство сознательно берет «ошибочную», эпатажную интерпретацию реальности в качестве своего основного объекта, центральной установки и «точки отсчета».

В рамках современных художественных практик акцент на воображение — это попытка ухода от «дискредитировавших» себя типов классической рациональности и связанных с ними образов реальности, в которых «подлинное» бытие только угадывается, или только начинает проявляться как потенциальная возможность.

Согласно сторонникам «новой игры», в ее рамках воображение используется для осознания значения ранее игнорируемых альтернатив: чем больше художник углубляется в неизвестность, чем быстрее он приближается к границам освоенного и дозволенного, отбрасывая хорошо изученные традиции, нормы, формы, методы и техники, тем более «жизненной» становится процедура художественного экспериментирования с реальностью. Понятно, что цель художника в данном случае состоит вовсе не в выяснении истины, не в познании или отражении действительности, но в особом психологическом эффекте, в прорыве к «исходной» человеческой природе, еще не искаженной культурой.

Данный психологический эффект базируется на констатации и использовании смысловых диссонансов, толкающих к активизации иронического отрицания как катализатора актов художественного самовыражения. Здесь «новую игру» можно рассматривать в качестве результата последовательного применения иронического воображения для конструирования художественной реальности постсовременного типа: ирония — не только способ сокрытия «глубинной неприязни» искусства постмодерна к человеку, но и свидетельство понимания им безнадежности и глубинной противоречивости (почти безнадежности) человеческого существования в предлагаемых обстоятельствах.

Глубинная противоречивость человеческого существования целенаправленно акцентируется современным искусством с помощью парадоксализации художественных контекстов. Современный художник культивирует в себе интенции иронизирующего, которые позволяют ему дистанцироваться от реальности, от ее имманентных антиномий, но одновременно — дистанцироваться и от человека, которому социальная среда навязывает определенный способ мышления и поведения, определенный тип «свойскости».

С помощью «новой игры» искусство эпохи постмодерна стремится снять с себя всякую ответственность за произошедшее и происходящее с человеком, постоянно подчеркивая свою «контрдидактичность» и все разрушающий сарказм. Здесь ирония обретает особую агрессивность, про-

граммируемую разрушительность, связанную с очевидной иллюзорностью предлагаемых культурой идеалов и ценностей, с осознанием бесплодности человеческих надежд и ожиданий на фоне постоянно множащихся противоречий и конфликтов. В рамках художественных практик постмодерна прекращены любые попытки спасти личность в ситуации трагической безысходности: помочь может только последовательное признание наличного абсурда и жизнь в соответствии со сделанным признанием. В данном контексте слово «реальность» теряет свой нейтральный смысл и приобретает новый метафизический статус, который позволяет решать проблему свободы даже при отрицании любых перспектив человеческого существования и при кардинальном пересмотре содержания понятия «разумная природа человека».

«Новая игра» обнаруживает, что разум человека имеет смысл и значимость только благодаря своей связи с мотивацией. Поэтому искусству постмодерна нет необходимости давать ответы и предлагать решения тех проблем, которые «мучают» человека. По большому счету, искусство постмодерна чаще всего имеет дело с вопросами, не предполагающими ответы, или знание ответов на которые нежелательно. В данном контексте опыт человеческого существования может рассматриваться и рассматривается под самыми разными углами зрения: правильными и неправильными, логичными и алогичными, гуманными и негуманными. Сегодня смысл имеет не столько одно-единственное («правильное», «истинное», «гармоничное») решение, сколько опыт заблуждений, самообольщений, сомнений, смещений, разрывов, даже безумия. В этом плане постмодернистское искусство давно не нуждается в этическом доверии и социальном одобрении: оно само не знает, на что оно может сегодня претендовать, чем может и старается стать.

«Новая игра» искусства эпохи постмодерна — это разрушение устоявшихся конвенций, попытка открыть не что-то новое, но то, что было пропущено, просмотрено, не замечено за пеленой «общезначимых», «общечеловеческих», «гуманных» тем, норм и правил. Именно поэтому культурный потенциал красоты усматривается современными художниками в дезинтеграции, деконструкции, в поиске утраченных «следов» и смыслов, в попытках сконструировать не конвенциональную «технику художественного письма». Фактически речь в «новой игре» идет о нащупывании не только новых границ реальности, но и об установлении новых границ самого искусства, которое вынуждено существовать в распадающемся, разрушающемся, инволюционирующем мире, о новом понимании институциональности современных художественных практик. Видимо, основанием такого понимания в какой-то мере остается определенный культурный априоризм, способность искусства распознавать и вносить сложность и неочевидность туда, где первоначально были видны лишь гармония, стабильность, понятность, простота и связность.

Очевидно, что снижение культурного статуса искусства в ситуации постмодерна по-своему закономерно, а обращение современных художников

к «новой игре» позволяет констатировать определенную смысловую исчерпанность художественных контекстов: сегодня, прежде чем знать, как создавать художественное произведение, необходимо понять, зачем и для чего это нужно. Не случайно поэтому «новую игру» часто позиционируют как «игру дураков», «игру шутов»: конструирование современных художественных практик происходит без учета понимания и использования полученных ранее знаний, на основании культа дилетантизма и «нулевого отсчета» («обнуление культуры», «новое варварство», «авторитет непрофессионала» и т.п.).

«Игра дураков» отсылает к хорошо известным мифологемам и архетипическим сюжетам и связана с «правом дураков» давать имя и форму заведомо вымышленному, манипулируя с ним как с реальным. «Дурак» может и имеет право создавать новую реальность вне- и не- по правилам, часто становясь жертвой собственных фантазий. В данном случае существует выраженная тенденция окончательного превращения современного художественного пространства в пространство «симулятивных» игр, пространство симулякров и фантазмов.

Указанная установка позволяет снять «муки реальности»: «отказ от прошлого» начинается с того, что художник переключает внимание с объекта на по-новому открывающийся субъект его подлинного интереса. Причем сам акт переключения наиболее значим тогда, когда непредсказуем. В момент, когда внимание освобождается от дискредитировавшего себя (или устаревшего) способа восприятия, начинается конструирование иной парадигмы, предполагающей нетрадиционное впечатление о существующем, неинтерпретированном, нераспознанном. И лишь с этого момента «отказа» начинает ощущаться и целенаправленно означиваться присутствие другого образа мира, который открывается за завесой привычного и отвергаемого. В этом смысле можно говорить о том, что «новая игра» нацелена на разрушение нашей привычки восприятия.

Новый формирующийся средствами искусства постмодерна способ восприятия мира — переход от пассивности к активности, к состоянию продуктивного воображения, что требует от реципиента определенного усилия, самопринуждения.

Любое усилие всегда рождает сопротивление: при кажущейся простоте искусство эпохи постмодерна и его «новая игра» сложны для понимания и восприятия, требуют от субъекта особой продуктивной концентрации, особого доверия к себе. Художник в данном случае — лишь посредник на пути современного человека к своей потерянной сущности, пути, где не осталось места спасительным иллюзиям и самообману.

Признаком глубины и адекватности художественного восприятия постмодернистского искусства выступает его относительная независимость от результатов чувственного опыта и тех стереотипов, в которых он фиксируется. Целью здесь является возвращение современному человеку давно утраченного им чувства непосредственности существования, чувства

жизни, где отношение «раз и навсегда» остается недостижимой задачей. Более глубокий контакт с реальностью посредством «новой игры» предполагает культивирование т.н. «органического восприятия», новую рациональную установку и новую утопическую поэтику.

Можно сказать, что «новая игра» искусства эпохи постмодерна — своего рода попытка создания «горизонта надежды» в безнадежной ситуации. При этом новая утопическая поэтика постмодернистского искусства не представляет собой реализацию оптимистической установки — «будущее наступает автоматически». Скорее, это пространство допустимого риска, предчувствие иных возможностей на основе признания того, что «новый мир — всего лишь новый разум». Утопическая поэтика тесно связана с «симулятивными» играми («схемами самообмана»), где эстетические феномены описываются с помощью понятия «негативность».

«Негативность» понимается как неустранимая многозначность эстетических знаков и неопределенность горизонта значений эстетических образов. В художественном выражении указание на другое почти всегда согласуется с негативностью, ирреальность которой находится в связи с проблемами фиктивного и воображаемого. Художественное изображение — это производное фиктивного или ирреального объекта (то есть «недействительного», несмотря на свое реальное содержание). Говоря современным языком, — это «симуляция».

Современные «симулятивные» игры создают множество параллельных реальностей, используемых индивидом для преодоления тотального одиночества, а обществом — для канализации негативных, девиантных поведенческих стратегий. Опасность «симулятивных» игр состоит в том, что при определенных обстоятельствах они обретают характер «стимульной» деятельности, заставляющей человека преодолевать свое тотальное одиночество за счет согласия на неподлинность разыгрываемой им жизни и на сведение личности только к разыгрываемым ею ролям.

«Симулятивная» игра способствует вытеснению человека в сферу, где все становится игрой («игрушкой», «играемым», «разыгрываемым»), все обретает статус «играемого»: бытие человека обесценивается, утрачивает способность к художественной референции. Но в этом случае как игра, так и искусство становятся «имитацией», в которой существенно искажена динамика реального в пространстве нереального и наоборот. Быстрота происходящих искажений, превышающая адаптивные способности индивида и меру его эстетических компетенций, помещает его в «псевдоигровые» пространства, где истинное лицо человека навсегда заменяется маской, жизнь — заданным сценарием.

Однако искусство не было бы искусством, если бы не искало путей к новой надежде.

Как отмечает известный теоретик современного искусства Леон Метервелл: «Главное сегодня — уловить действительно новые тенденции и преодолеть тотальный отказ от реальности. Возможно ли это, и на каких осно-

ваниях, покажет появление новых художественных практик. Бесспорно, век современного искусства подходит к концу. Оно цепляется за все более и более хрупкие и мимолетные предметности, все чаще играет мнимостями и почти перестает быть интересным публике. Самолюбование, узнавание себя в своем имидже, …самоцитирование и разложение форм. Искусство нацелено на демонстрацию правил игры, замкнутой на самой себе, сегодня оно расплачивается за свои обещания. Может быть, последней альтернативой, оставленной художнику, является чисто виртуальное по своему характеру произведение и почти исчерпанная сфера воображаемого? Может быть. Но все же, все же…» (*Meterwell L.* L'art encore? Paris, 2012. P. 207.).

Вадим Глаголев

Векторы и смыслы экспериментов в религиозном искусстве постмодерна

Векторы и смыслы экспериментов в религиозном искусстве постмодерна

Вадим Глаголев — Россия, Московский институт международных отношений (университет), профессор, silvari@mail.ru.

Абстракт: Статья посвящена характеристике дегуманизирующих практик современной глобализации и их последствий для ценностной ориентации культур, исторически связанных с европейской традицией и христианством. Выделенные противоречия духовного состояния общества зафиксированы постмодернистскими концепциями и отраженными в искусстве этой эпохи остро ставят вопрос о духовных и культурных альтернативах, противостоящих «обществу потребления» и потребительским ценностям. Христианское искусство 20 и начала 21 вв., опираясь на образные возможности художественного модернизма, пытается модернизировать образный язык церковного искусства и найти общий язык с противниками антиэстетических практик.

Ключевые слова: Эксперименты в религиозном искусстве, смыслы художественных образов, дегуманизирующие эстетические практики, фигуративное искусство, абстрактное искусство, аксиология, гуманистически ценности.

Vectors and Meanings of Experiments in Religious Postmodern Art

Vadim Glagolev — Russia, Moscow State Institute of International Relations (University), Professor, silvari@mail.ru.

ABSTRACT: The article is devoted to the description of dehumanizative practices of modern globalization and their consequences for value orientation of cultures historically connected with European tradition and Christianity. The pointed out contradictions of society's spiritual state are stated by post-modernistic conceptions and reflected in the art of that epoch. These contradictions keenly raise a question of spiritual cultural alternatives that can resist "consumer society" and consumer values. Christian art of the XX and the beginning of the XXI centuries, relying on image-bearing possibilities of artistic modernism, tries to modernize figurative language of church art and get along with rivals of anti-aesthetic practices.

KEY WORDS: experiments in religious art, meanings of artistic images, dehumanizative aesthetic practice, figurative art, abstract art, axiology, liberal values.

Если философские тексты имеют двойную семантику (вербальную и связанные с ней контекстовые), то художественные — по крайней мере, тройную: обозначение значимого содержания, демонстрация одной из возможных его форм (канонов, стандартов, стилей, — как путем их утверждения, так и отрицания) и выявление полисемичности контекстов, связанных с этими операциями. Они развертываются в повествовательно-описательных и символически структурирующих рядах произведений искусства, имея иконографический и иконологический уровни (Э. Панофски[1]).

Изменение соотношения данных рядов и уровней происходит на протяжении всей истории художественной культуры в локальном, региональном, а также глобальном пространстве. В последнем случае решающим стимулом является установление того или иного типа глобальных связей. Будь то в ходе первоначального «разбегания» демографических волн эпохи неолита, «великих переселений» народов (как в дописьменные, так и в письменные периоды истории), равно как и экспансий имперских государств, сопровождавшихся не только географическими открытиями, но и гибридизацией исходных культурных потоков, стандартизации производства и быта на основе индустриальных, а затем и постиндустриальных технологий, включая их новейшие информационно-копирующие и тиражирующие средства. В Новое и Новейшее время глобальные связи получили устойчивую «подложку» благодаря усилиям образования и просвещения, опирающихся (в большей или меньшей степени — другое дело) на научные достижения и практические навыки самого последнего времени. Специализация в ходе овладения рядом творческих профессий, еще недавно представлявшихся уникальными и наделяемыми ореолом «боговдохновенности», оказалась «поставленной на поток», приобрела конвейероподобный характер. Духовные связи учителя-творца и ученика-подмастерья деформировались благодаря тому, что ученик часто имел представление о будущей профессиональной деятельности задолго до то-

[1] *Панофски Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999.

го, как вступал в духовное общение с учителем. Будущие художники бунтовали уже не в одиночку, а группами, в студиях и мастерских, обвиняя педагогов в отсталости, консерватизме, бездарности и невежестве. Дебют в этом качестве Сальвадора Дали перед профессурой Художественной академии был лишь одним из множества эпизодов этого рода. Авторитет педагога-художника утрачивал прежний статусный характер. Его обретение среди учеников требовало незаурядных усилий, — тем более, что он постоянно ставился под сомнение. И это относилось не просто к заурядным педагогам по должности, опиравшимся на когда-то полученный диплом художника и благоволение начальства, но и к незаурядным творцам, чьи художественные вкусы и методы шли вразрез с ожиданиями и претензиями молодежи, чувствовавшей себя, по крайней мере, гениальной.

Разрушение авторитета художественных школ, с их устойчивыми традициями, в немалой степени способствовала эпоха секуляризации, утверждение нигилистических, атеистических и богоборческих практик. В основе последних — направленная смена полюсов, ценностных ориентаций, лаконично зафиксированная в манипуляциях сознанием со стороны тоталитарных структур: «Война — это мир, свобода — это рабство» (Дж. Оруэлл) и т.д.

Направленное разрушение систем традиционных ценностей, среди которых религиозные тысячелетиями занимали краеугольные позиции в формировании и ориентациях духовного мира личностей, — результат не только конспирологических усилий «бесов» разнообразных видов, преследующих свои кланово-групповые цели разрушительными средствами и опустошением. Снижение аксиологической разборчивости и утрата элементарной душевной чистоплотности — прямые следствия ослабления и разрывов социальных связей и установок, направленных на обеспечение персональной ответственности за каждое сколько-нибудь существенное действие в системе социума. При этом сохраняется, тем не менее, стремление к самоутверждению разрушителей любыми доступными им путями и средствами.

Отказ от нравственной скрупулезности, то есть внутренней работы «мук совести» как исходного условия целостного творческого сознания при установках на известность и признание в определенных кругах обосновывается в околокультурной среде утверждением бесспорного права художника на творческий эксперимент. В постмодерне данное право реализуется путем демонстративной десакрализации ключевых устоев исторически складывавшихся аксиологических систем[1]. Поскольку родина и первоначальное место постмодернистских усилий всеобщего пересмотра — страны Европы и Северной Америки, их объектом стали в первую очередь христианские ценности, исторически укоренявшиеся там тысячелетиями, определившие фундаменталь-

[1] *Силантьева М.В.* Аксиолого-этические аспекты межкультурной коммуникации в условиях глобализации? Межкультурная коммуникация в условиях глобализации. М., 2010. С. 12–14.

ные принципы и формы европейской и североамериканской культуры, начиная с античности и заканчивая концом XIX в.

Распад аксиологических систем осуществлялся при этом не только и не столько волей инициаторов и проводников «бесовщины», сколько внутренними противоречиями самих ценностных систем, создававшими для динамичных и творчески активных людей необходимость выхода из их герметичного пространства и характерной для него безальтернативности культурных лекал и требований религиозно-нравственной состоятельности. Обвинение христианина в «холодности» к своей религии, а тем более — в наличии у него сомнений в истинности и правомерности следования основным догматам своей религии многими столетиями ставило их в положение еретиков и грешников, обреченных на адские муки в случае, если они немедленно не покаются в этих своих грехах. Соответственно, представление о необходимости такого покаяния в функции личной заботы о спасении души, выведенной за пределы принудительно церковной опеки, означало возникновение особого «люфта свободы», выведенного из-под контроля вначале — церковно-общинного, а затем — и просто общественного мнения. Чувство вседозволенности питалось не только утратой веры в существование бога, но и отрицанием допустимости тотального контроля — за чувствами, мыслями, повседневным поведением; за основаниями принятия решений смысложизненных для личности, но порождаемых конкретными социокультурными условиями ее существования в данное историческое время.

Эстетизация смерти имеет, разумеется, христианскую традицию: смерть как шаг к встрече с Богом и к реализации надежды на справедливость Его суда. Однако европейская художественная культура XX в., в известной мере следуя романтической разработке этой темы, предложила эстетизацию самоубийства — например, в балете «Юноша и смерть» по сценографии Ж. Кокто на музыку Баха. Здесь прослеживаются последовательные этапы саморазрушения травмированного и деформированного сознания, воплощенные Р. Нуриевым совместно с шведской балетной группой. На фоне утверждения человеческого духа в музыке И.С. Баха, эстетизация самоубийства по существу является кощунством над христианскими ценностями и безответственным (хотя и эстетически убедительным) актом их отрицания. А ведь именно они воплощены в гениальной музыке великого немецкого композитора.

Между тем, для религиозного искусства вообще и литургического, в частности сохранялась задача приобщения художника (и верующих) к тайне, к благоговению перед ней. Так, исходные правила монашеского ордена августинцев гласят:

- «Господь строит свой дом, и многие стараются на стройке; мы делаем внешнее, Он строит внутреннее»;
- «Самое большое из видимого — это мир; то, что дает мир, мы видим. Самое большое невидимое есть Бог; что дает Бог, в это мы верим»;

• «Есть ли такое спокойное место, где человеческая жизнь не находится в поиске?».

Сходные принципы проповедуют священнослужители и других христианских течений, пытаясь выстоять в условиях секуляризационных процессов. Отстаивая островки веры, они надеются соединить их между собой совместными усилиями христиан и тех сочувствующих им, кто сохраняет убеждения в необходимости строить души на основе здоровых нравственных ценностей[1].

В то же время, постмодернистская релятивность накладывает свою печать на усилия художников, обращающихся к христианской аксиологии. Их искусство создается в ситуациях духовного хаоса. Их искусство подчас упреждает ситуации социокультурного хаоса и прогнозирует их. Отсюда — заметное место апокалиптических образов в этом искусстве. Разумеется, за ними стоит богатейшая средневековая традиция апокалиптики и апокалиптические видения мастеров искусства Нового времени. Иероним Босх и Уильям Блейк представляют лишь две разновидности в спектре образов этого типа. Они питали апокалиптические темы П. Пикассо и С. Дали. Которые, в свою очередь, предложили новые ракурсы и акценты в разработку темы ужасов, ждущих человечество. К ним прибавляется тупая непреложность бюрократической организации всех уровней и скреп жизни современного человека. Современный российский художник Вячеслав Смирнов отразил эту ситуацию в своей композиции «Заседание философского клуба», где двенадцать мудрецов, сидящие на черных и белых стульях, размышляют о смысле жизни. Они представлены в сюрреалистической манере: голова каждого имеет черты то филина, то жабы, то черепа… Среди них — щедринский «Органчик», паук в паутине, вопрошающий и пророчествующий ворон (по мотивами Э. По); тупица, тронутый прозеленью разложения. Каждый из персонажей порождает у зрителя цепочку ассоциаций, в совокупности составляющих ансамбль негативных эмоций по отношению к вязкой и гибельной трясине бюрократического словоблудия. В совокупности это занятие является чистой хронофагией — пожиранием времени. Сколько человеческих жизней поглотило и перемололо это бессмысленное занятие! Здесь несомненные элементы сатиры сочетаются с пафосом устремления к содержательному насыщенному смыслами духоподъемному бытию.

Проблематике маргинального бытия, с его темой богооставленности, посвящена картина «Царь Иудейский» О. Рабина, где смешанная стая собак и волков лает и воет на Распятие. В контрасте с ней находится портрет известного православного священника о. Дмитрия Смирнова, запечатленного вместе с женой и дочерью. У ног этих персонажей — пламя горящего

---

[1] *Арзуманов И.А.* Политико-правовые и методологические аспекты курса «Политика и религия» // Известия Иркутского государственного университета. Серия «Политология. Религиоведение». 2013. № 1 (10). Ч. 1. С. 123–131.

костра, пожирающего отходы бытовой жизни: священник призван убирать всю грязь мира. Под влиянием известной композиции сидящего в темнице Иисуса Христа — деревянной скульптуры — XVIII века из Пермской художественной галереи, исполнен тем же художником «Христос в Лианозове». Здесь приближающееся время распятия, жертвы и смерти следует канонической христианской традиции.

Иной ракурс зловещего будущего предстает в скульптурах Б. Лаврентьева на его выставке в Центре современного искусства «Винзавод». Общая проблематика ее — «В ожидании варваров». В какой-то мере ее пафос перекликается с умонастроением А. Блока, воплощенным в знаменитых «Скифах». Европейская культура имеет шанс выжить, согласно Б. Лаврентьеву, лишь опираясь на христианские ценности, противостоящие аннигиляции смыслов, осваиваемых ее напряженным многовековым развитием.

Противоположный эстетический ряд предлагает художница Е. Кропивницкая, используя в индивидуальной манере образы русского сказочного фольклора. Она изображает сказочные существа, подобные духам воды, земли, домашнего очага, избегающие контактов с людьми и населяющие параллельный мир. Он, однако, благодаря образам оленей, гномиков с ушами и других симпатичных и безобидных существ вносит гармонию и покой в напряженный, трагический и часто бессмысленный мир современной жизни.

Католическое искусство XX в., представленное на выставке «Церковь вчера, сегодня и завтра» в Вене в 2009 г., предлагает трогательный образ «божественного агнца», исполненный А. Сильвери еще в 1965 г. Его тело намечено абстрактными контурами, обозначены тонкие ножки, ощущение хрупкой беззащитности и одновременно неизбежности жертвенной судьбы в концентрированном виде отсылает зрителя к ценностным лейтмотивам христианского вероучения. Экспонаты выставки свидетельствуют, что католическое искусство освоило выразительные возможности экспрессионистской живописи, пользуется выразительными возможностями цветовых гамм и линейных композиций абстракционистского происхождения. В чистом виде эксперимент абстрактного искусства стал уделом первопроходцев этого направления живописи в 1910-х — начале 1920-х гг. Последователи, обращаясь к этой классике, не могут просто повторять ее исходные образы. Если же повторяют, то вынуждены снижать планку дистанцирования от предметной реальности. Отсюда — характерное для ряда групп художников, стартовавших с абстракционистскими программами, возвращение к элементам фигуративности и «полуфигуративности» в сочетании с игрой плоскостями, линиями, объемами, цветовыми пятнами разной степени интенсивности. Что, понятно, разнообразит язык этого направления живописи. Не случайно на той же выставке, наряду с приемами абстрактной живописи представлена и символика фигуративных изображений. Например, картина О. Ласки «Св. Франциск Ассизский, проповедующий рыбам».

Российский скульптор В.И. Корнеев представил на суд зрителей свою композицию «Двое», где мужчина и женщина, прижавшись спинами друг к другу, составили руками, вытянутыми по горизонтали, знак креста. Его верхняя часть выступает в виде срезанной трапеции, сжимающей и одновременно сближающей Адама и Еву наших дней. Символика геометрического абстракционизма, используемая в этом образе, оказалась уместной и «работает» на выразительность образа неизбывного истока жизни. В.И. Корнееву по-своему вторит немецкий художник Э. Фукс, в композиции которого «Адам и Ева» два дерева, находящиеся на заметном расстоянии друг от друга, переплетаются своими ветвями и листочками. Сила любви преодолевает расстояние, исходное одиночество и отчужденность…

Таким образом, христианское искусство второй половины XX — начала XXI вв. сохраняет верность традициям христианского вероучения. Ряд его образов, отмеченных выразительностью, душевной теплотой и сочувствием трагедиям человеческого существования и испытаниям, выпавшим на его долю, являются теми реперными точками, благодаря которым сохраняется импульс утверждения гуманистических начал в век общества роботизации и торжества идеологии потребительства (*Глаголев В.С.* Западное искусство XX — начала XXI века: последствия элиминации онтологии // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2009. Т. 10. № 2. С. 223–233.). Последовательная оппозиция анти-ценностям нашей эпохи дает основание считать эти усилия необходимой составной частью современной культурной жизни и одним из векторов сопротивления деградации человеческого духа.

Галина Леонова

Специфика художественной коммуникации в контексте современного искусства

Специфика художественной коммуникации в контексте современного искусства

Галина Леонова — Россия, Московский государственный университет культуры и искусства, аспирант.

Аннотация: В статье рассматривается художественная коммуникация в контексте искусства XX века, в таких направлениях как концептуализм, «искусства действия», цифровое искусство, «искусства взаимодействия» и др. В тексте фиксируется трансформация коммуникации в сторону большей активности реципиента: на место интерпретации приходит взаимодействие с объектом, на место пассивного наблюдения — проживание опыта, участие.

Ключевые слова: эстетика, художественная коммуникация, современное искусство.

Peculiarity of Communication in the Contemporary Art's Context

Galina Leonova — Moscow State University of Culture and Arts, postgraduate student.

Abstract: The article discusses the artistic communication in the twentieth-century art's context in such areas as conceptualism, action art, digital art, relational art, etc.The text states the fact that communication has been transforming into the direction of the recipient greater activity: interaction with the object is coming into the place of interpretation, getting through the experience and participation — into the place of passive observation.

Keywords: aesthetics, artistic communication, contemporary art.

Сегодня, в эпоху интерактивных, процессуальных и публичных художественных практик, искусство как средство коммуникации представляет особый интерес. Для гуманитарных дисциплин XX века, в целом, характерно повышенное внимание к роли аудитории: на протяжении столетия изучались вопросы восприятия, понимания, интерпретации произведений. В рамках художественной практики XX века интерес к зрителю проявляется в новых синтетических, интерактивных формах. Вследствие развития технологий и средств массовой информации искусство становится все более доступным для массовой публики. Этот фактор, вероятно, повлиял на то, что основные функции, выполняемые искусством, сегодня находятся не столько в сфере художественно-эстетической, сколько в философской, социальной и психологической. В таких условиях одной из важнейших представляется коммуникативная функция искусства.

Под художественной коммуникацией мы понимаем процесс взаимодействия или общения зрителя с автором посредством произведения искусства. Этот процесс включает в себя передачу и получение художественной информации через разные каналы; ее интеграцию в сознании зрителя. Спецификой художественной информации, по М.С. Кагану, является «непереводимость в любую иную знаковую систему, невозможность ее «перекодирования» даже на другой художественный язык»[1]. Такая схема, где художественная информация передается от автора к зрителю с помощью произведения как материального носителя смысла, работает относительно домодернистского искусства. Но коммуникация со многими образцами современных художественных практик подразумевает более сложные, чем восприятие сообщения процессы: участие зрителя в создании произведения; физическое взаимодействие с интерактивным объектом; использование многих каналов восприятия. Такого рода взаимодействие стало возможно в рамках постмодернистского искусства. Через модернистские

[1] *Каган М.С.* Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 278–279.

практики отказа от изобразительности и фигуративности, провокативного обращения к аудитории, исключительного внимания к вопросам сущности искусства, интереса к тишине и шумам, помехам в «сообщении», — искусство во второй половине XX века приходит к ориентации на массового зрителя, усилению игрового, ироничного начала, актуализации процессуальных форм, перенесению акцента с изображения реальности на ее использование как места действия и материала для произведения.

Рассмотрим подробнее некоторые линии развития искусства и остановимся на новых чертах коммуникации, которые они предлагают. Обращение к активному, интерпретирующему зрителю можно найти уже в творчестве Марселя Дюшана. Такие работы, как «L.H.O.O.Q.» и «L.H.O.O.Q. Shaved», в первую очередь постулируют идею, в них — критика традиционного искусства, вызов публике и всему миру искусства. Американский философ Тимоти Бинкли в работе «Против эстетики» (1977) отмечает, что произведения такого рода принципиально отличаются от традиционных. По мнению Т. Бинкли традиционные произведения искусства априори являются эстетическими объектами, а иметь суждение по их поводу можно только посредством чувственного опыта. В противовес этому, в произведениях М. Дюшана философское начало отодвигает эстетическое на второй план или исключает совсем. Чтобы иметь суждение о работе, достаточно пересказа ее идеи. «Знать искусство — значит знать идею, — пишет Т. Бинкли, — а чтобы знать идею, нет необходимости иметь особое чувствование или даже иметь какой-то особый опыт… «Мы смотрим на «Мона Лизу» Леонардо да Винчи, чтобы получить представление о том, как она выглядит, а к дюшановскому творению обращаемся для получения информации, для получения доступа к выраженной идее»[1]. Все искусство содержит философское начало, а эстетическое восприятие включает и интеллектуальный компонент, но именно в искусстве Дюшана совершается попытка радикального разрыва с господством видимого в пользу концептуального. Художник создает искусство посредством маркировки предметов реальности в качестве произведений. Таким образом, в процессе восприятия «реди-мейдов» как предметов искусства перед зрителем встает задача не просто интерпретации, но поиска ответов на вопросы о самой сущности искусства, о его границах, критериях. Для своего времени эти работы действительно были провокационными и требующими для понимания знаний в области истории искусств.

По этому пути в середине XX века пошло такое значимое направление, как концептуализм. В работах концептуалистов на место репрезентации художественных образов, отсылающих к идее, сюжету, приходит презентация самой идеи. Концептуализм развивает до предела философское начало в искусстве, оно практически вытесняет остальные составляющие. В статье «Искусство

---

[1] *Бинкли Т.* Против эстетики // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века: антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / Под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. Екатеринбург, Бишкек, 1997. С. 292–293.

после философии» (1969) Джозеф Кошут отмечает, что начиная с модернизма (с творчества М. Дюшана) все искусство становится концептуальным, говорит о сущности искусства во имя его развития. При этом задача автора состоит не в передаче некоего сообщения, которое в неизменном виде получает зритель, а только в презентации сообщения. В своей программной работе художник-концептуалист Сол Левитт пишет: «произведение искусства можно рассматривать как проводник между умом художника и умом зрителя. Однако произведение может никогда не достичь зрителя или оно также может никогда не покинуть ум художника»[1]. Коммуникация с концептуальным искусством стремится к исключению образного компонента визуального искусства и сознательно ориентирована на критический анализ зрителя, интеллектуальную работу.

Другой аспект в современной художественной коммуникации — прямое физическое взаимодействие с объектом, что стало возможным благодаря появлению арт-объектов. Об опредмечивании искусства, как переходе от картины к объемной структуре, пишет историк современного искусства Вернер Хофман: «основные художественные события связаны не со станковой картиной, а с той сферой, в которой идет освоение третьего измерения»[2]. Искусство XX века постепенно проходит процесс опредмечивания, который начинается с «реди-мейдов» Марселя Дюшана. В 1920–1930-е годы появляется кинетическая скульптура — одним из первых кинетических художников считается Александр Калдер, который создавал так называемые мобили — конструкции, приводимые в движение атмосферными явлениями. О кинетическом искусстве и взаимодействии с ним человека рассуждает в работе «Открытое произведение» Умберто Эко. Философ отмечает, что открытое произведение определяет бесконечное «поле интерпретационных возможностей». В случае с кинетическими структурами, эти возможности реализуются зрителем, когда он «запускает механизм». Кинетические произведения заимствуют у зрителя энергию, которая приводит их в движение. Если обходя круглую скульптуру человек, ищет удобный ракурс рассмотрения, то кинетическая структура вместо интерпретации, предоставляет человеку возможность воздействовать на нее. Так, в работах Калдера «форма сама движется на наших глазах, и его вещь становится «произведением в движении». Это движение согласуется с движением зрителя»… «уже не должно возникать двух моментов, когда местоположение вещи и позиция ее зрителя в точности совпадают. Поле вариантов выбора больше не подсказывается, оно реально, и произведение представляет собой поле возможностей»[3]. Эта линия продолжается в искусстве наших дней в лице интерактивных, цифровых инсталляций и др. Н.Б. Маньковская в работе «Эстетика

---

[1] *Кошут Д.* Искусство поосле философии // philosophy.ru/library/aesthetics/kosuth_art_after_philosophy.pdf.

[2] *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб.: Академический проект, 2004. С. 463.

[3] *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004. С. 174–175.

постмодернизма» отмечает, что одним из феноменов в художественной культуре 1990-х годов стал технообраз, пришедший на смену классическому художественному образу. Термин «технообраз», введенный Анной Коклен, противопоставляется традиционному «текстообразу»: если образ сопряжен с интерпретацией, то технообраз заменяет интерпретацию интерактивным деланьем, реальным взаимодействием с произведением. Технообраз — образ технологического искусства (цифрового, виртуального) требует от зрителя знания инструкций, умения с ним обращаться[1]. Взаимодействие зрителя с произведением, теперь помимо операций внутри человеческого сознания, включает физические манипуляции человека, совершаемые внутри самого произведения (к примеру, работа «Мультитач-арт» Константина Худякова). Обращенность к зрителю, интерпретативность искусства в некоторых современных практиках трансформируются в реальное физическое взаимодействие с арт-объектом.

Физическое приближение произведения к человеку происходило не только посредством опредмечивания искусства, но и благодаря появлению произведений, ориентирующихся на специфические зрительные ощущения реципиента, создающие иллюзорные пространства. В рамках таких направлений, как оп-арт, абстрактный экспрессионизм и лайт-арт, художники работали с цветовыми и световыми полями, создавали специальные пространства, в которых зритель мог потерять ощущение реальности. Коммуникация с такими произведениями происходит как погружение в пространство картины, вхождение почти в гипнотическое медитативное состояние. В 1960-е годы создание специфических сред стало общим местом для многих художественных практик. Так, лэнд-артисты трансформировали ландшафт путем вписывания в него арт-объектов, как отдельный вид искусства появился инвайронмент арт (средовое искусство), создавались специальные пространства для проведения хэппенингов.

Идеолог хэппенинга Аллан Капроу, начав творчество с «живописи действия», стремясь к созданию объемной картины, пришел к форме «искусства случая», где художник создает лишь декорацию и некую исходную ситуацию, остальное — живые действия и опыт участвующих. Художественная коммуникация в таких произведениях-событиях проходит как проживание их человеком, если произведение — ситуация, зритель перемещается в условное пространство картины. Участвуя в создании произведения, он становится соавтором, а художник, напротив, практически растворяется в произведении. В одном ряду с хэппенингом принято упоминать такой вид «искусства действия», как перформанс. В работах Венских акционистов, группы «Флюксус», М. Абрамович, К. Бертена — произведением становится представление «автор в неких заданных обстоятельствах»: общение с дикими животными, разыгрывание ритуальных действий, взаимодействие художника и зрителя. Тенденции новейшего искусства, выразившиеся в работе с самой реальностью, вместо ее репрезентации,

[1] *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 307–309.

движение от картины к действию, теоретик медиаискусства Петер Вайбель охарактеризовал как «перформативный поворот». Он отмечает также изменение роли аудитории в искусстве: зритель выступает как соучастник творчества. В конечном итоге, по мнению П. Вайбеля, такая активность в рамках художественной коммуникации приводит к творческой активности в обыденной жизни человека. С приходом Интернета искусство утрачивает монополию на креативность, «мы впервые в истории обретаем «пространство», где «миряне», а не только «посвященные», могут представить свои работы другим при помощи медиа»[1].

Соотношение коммуникации в жизни и в художественном пространстве в конце века проявилось в произведениях «искусства взаимодействия». Речь идет не столько о коммуникации зрителя и художника, сколько о коммуникации людей внутри созданной художником среды. Автор термина, французский теоретик и критик искусства Николя Буррио в книге «Эстетика взаимодействия» пишет: «произведение искусства может быть определено объектом взаимодействия, геометрическим местом коммуникации между бесчисленными корреспондентами и адресатами»[2]. Яркий пример этого направления — работа «Полигон» К. Хеллера (2006), представляющая собой огромную горку для спуска, установленную в музее. В «искусстве взаимодействия» произведениями выступают не сами объекты или пространства, но коммуникативное поле, возникающее внутри и вокруг них. Целью художественной коммуникации становится коммуникация социальная, а искусство выступает посредником, инициатором общения.

В заключение, опираясь на практику искусства XX века, выделим некоторые моменты, характеризующие специфику художественной коммуникации. Художник выступает создателем ситуации, игрового, коммуникативного, поля в котором зритель играет главную роль в производстве смысла. Произведение как «вещь в себе», имеющее закрытую, непроницаемую форму, в современном искусстве замещается произведением как «вещью для нас», создающимся с расчетом на активное зрительское участие. Так, концептуальное искусство требует интеллектуального усилия аудитории. Художественные объекты, инсталляции осваивают трехмерное пространство, располагаются физически ближе к зрителю. «Искусства действия» включают зрителя в игру, во взаимодействие с художником, центральным становится момент реакции зрителя, факт его присутствия. Развивая идею общения в рамках художественного пространства, «искусство взаимодействия» делает коммуникацию смысловым содержанием работы. На место интерпретации приходит взаимодействие с объектом, на место пассивного наблюдения — проживание опыта, участие, общение с художником.

---

[1] *Вайбель П.* Переписывая миры. Искусство и деятельность. М., 2011. С. 280.

[2] *Буррио Н.* Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. № 28–29. [www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2808.htm]

Елена Богатырева

Итоги дискуссий о постмодернизме и эстетическая теория

Итоги дискуссий о постмодернизме и эстетическая теория

Елена Богатырева — Россия, Москва, Российский институт культурологии, ведущий научный сотрудник, elenabogat@yandex.ru.

Аннотация: Представления об эстетике на протяжении XX в. изменялись, эстетические исследования оказывались то в центре философских дискуссий, то отходили на второй план. Новый импульс эстетические исследования получили в связи с дискуссиями о модерне и постмодерне (итоги которых пока не подведены). Согласно предлагаемой в статье интерпретации, «*модерн*» рассматривается как социокультурное явление, в рамках которого на рубеже XIX—XX вв. складывается новая эстетическая парадигма — «*модернизм*». В истории культуры «модернизм» оказывается свидетельством *«перехода»*, динамики модерна в направлении той социокультурной ситуации, которую назовут «постмодерном». *Постмодернистская* ситуация в искусстве, по версии автора, не выходит за рамки модернистской парадигмы.

Существенной характеристикой современной художественной культуры является модель *эстетического восприятия*, заданная искусством модернизма. Изменения в сфере эстетического восприятия на рубеже XIX—XX вв. оказались связаны с трансформацией традиционной модели восприятия-процесса, которая приобрела пространственное измерение.

Ряд принципов, вытекающих из авангардных установок, во второй половине XX в. трансформировался в совокупность *технологических приемов*. К установкам модернизма восходят и некоторые приемы арт-менеджмента, что ставит перед исследователями новые вопросы, касающиеся его теоретического истолкования, а также соотношения с эстетикой и художественной критикой.

Ключевые слова: эстетические теории XX века, современное искусство, дискуссии о модернизме и постмодернизме, эстетическое восприятие.

The Results of Discussions on Posmodernism and the Aesthetic Theory

Elena Bogatyreva — Russia, Moscow, Russian Institute of Culturology, leading researcher, elenabogat@yandex.ru.

Abstract: In the XX century, changes in aesthetics were at least the same significant as those of arts. Aesthetic studies appeared to become a central point of philosophic debates early in the past century. Later, in its second half, aesthetics assumed a new role and started explaining why if experts considered something a work of art they were actually right. In 1980-ies, aesthetics experienced a new turn evoked by discussions of modernism and postmodernism. Participants of these discussions interpreted the happenings of modern arts as an indicator or showings of

processes and transformations taking place in the broader socio-cultural context. Aesthetic issues again became the main focus of philosophic quest.

How did the aesthetic agenda change after the discussions of modernism and postmodernism have gone out of intellectual fashion? What were the outcomes of those discussions? The author distinguishes between "Modernity" and "Modernism" (modernist art).The contemporary art is described in the coordinate system: "modernity- modernism — post- modernity". "Modernism" means the trend of modernity towards the socio-cultural situation known as "post-modern". "Postmodernism" (post-modernist art) is described as a continuation and development of modernism.

The spatial model of aesthetic perception that is a prerequisite of perception of the contemporary art was shaped in the process of establishing the modernist art (avant-garde art) of the turn of 19–20 centuries. The modernist art has proposed a sort of aesthetic perception model that presupposes introduction of a mediator into perception process. Further important question is about interpretation of art-management in this frame of reference, and its relationship with aesthetics and art criticism.

KEY WORDS: aesthetic theories of the XX century, contemporary art, discussions about modernism and post-modernism, aesthetic perception.

Обсуждение изменений в *современной* художественной культуре предполагает необходимость договориться об основных понятиях, о системе координат, в которой эти процессы могли бы рассматриваться. На протяжении XX в. представления об эстетике любопытным образом трансформировались. «Стремительно выдвинувшись в начале века в центр философских дискуссий, во второй половине столетия эстетические исследования оказались в роли короля Лира: отказавшись от былых притязаний и завоеваний, они передали свои функции самим институтам искусства, что зафиксировала институциональная теория»[1]. Во второй половине столетия эстетика обрела свою новую роль в объяснении и обосновании того, почему нечто, что признано экспертами искусством, действительно им является. Поворот в оценках значимости эстетической теории в ряду других философских дисциплин наметился в 80-е гг. XX в., и связан он с дискуссиями о модерне и постмодерне[2]. Об этих интеллектуальных баталиях в последнее время предпочитают не вспоминать, хотя подведение итогов популярных на рубеже веков дискуссий давно назрело. Особенно в рамках эстетики. Тем более, что обсуждавшиеся вопросы во многом остаются открытыми.

---

[1] *Богатырева Е.А.* Эстетика в контексте медиаисследований // Человек. 2007. № 5. С. 49.

[2] См., напр.: *Habermas J.* Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. 2.Aufl. Frankfurt/M.,1985; Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W.Welsch. 2 Aufl. Berlin, 1994; *Welsch W.* Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart, 1996

Итак, об основных понятиях[1]. В качестве системы координат предлагаю рассматривать категории *модерна* как социокультурного явления и *модернизма* как характеристики определенной ситуации в искусстве. (Употребление слова «модерн» применительно к стилю в архитектуре начала XX в. не является удачным, поскольку вносит путаницу в международно принятую терминологию. Но поскольку оно вошло в обиход, то в данном контексте стоило бы говорить об «архитектурном модерне», «модерне в архитектуре» и т.п.) Под «модерном», чей «проект», согласно Ю. Хабермасу, был сформулирован философами Просвещения[2], подразумевается период, *начало* которого связано не столько с хронологическим Новым временем, сколько с эпохой Просвещения. По мнению одних авторов, период модерна продолжается и по сей день, согласно другим, он уже завершился. Понятия «модерн» и «постмодерн»[3] подчеркивают социокультурный аспект явлений. *«Модернизм»* же относится к ситуации в мире искусства, обозначившейся на рубеже XIX—XX вв. *Модерн* и *модернизм* связывает общее основание[4]: в рамках «*модерна*» как социокультурного явления на рубеже XIX—XX вв. складывается новая эстетическая парадигма — «*модернизм*». Необычность этой модели состоит в том, что она не обнаруживает привычной для нас симметричности (термин *«постмодернизм»* пока не упоминался не случайно).

«Модернизм», по нашей версии, является свидетельством *«перехода»*, вектором, показателем динамики модерна в направлении той социокультурной ситуации, которая получила название постмодерна. Не случайно события в мире искусства воспринимались (особенно в рамках дискуссий о постмодернизме) в качестве катализатора и подтверждения трансформации модерна в некоторое новое состояние. То есть сложившаяся художественная ситуация рассматривалась как симптом определенных социокультурных процессов. Можно также предположить, что перемены, затронувшие искусство последних десятилетий XX в., связаны не столько со стилевыми изменениями, сколько с изменением способов его функционирования в социокультурном контексте. Роль в этой ситуации *постмодернизма* как художественного явления заслуживает отдельного пояснения.

В приведенной условной схеме «модерн–модернизм–постмодерн» *постмодернизм* отсутствует не случайно, поскольку *постмодернистская* ситуа-

---

[1] Не будем сейчас останавливаться на особенностях перевода терминов «modernity», «postmodernity», «die Moderne», «die Postmoderne» и т.д., а также на многочисленных философско-филологических дискуссиях, посвященных этим вопросам.

[2] См.: *Habermas J.* Die Moderne — ein unvollendetes Projekt // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. 2 Aufl.-Berlin, 1994. S. 184

[3] Характеристика постмодерна как социокультурного явления заслуживает отдельного, самостоятельного рассмотрения, что выходит за рамки данной статьи.

[4] Более подробно об этом см.: *Богатырева Е.А.* Завершен ли «проект» постмодерна? // Вопросы философии. 2009. № 8. С. 56–65.

ция в искусстве, по нашей версии, *не выходит за рамки модернистской парадигмы*. Это ее продолжение и развитие. Проявления, которые считаются характерными для постмодернизма (эклектика как осознанный прием, монтаж элементов разнородных художественных стилей и т.д.), встречались уже в модернизме, например, в дадаизме. Осознанное возвращение к традиции не было новостью для модернистских классиков. Сошлюсь на мнение В.С. Турчина, который в одной из своих книг[1] обращает внимание на сознательное использование цитат из полотен старых мастеров в произведениях, относящихся ко второму периоду в творчестве П. Пикассо или С. Дали. И даже демонстративный отказ от стремления к новизне и оригинальности может быть истолкован как следование модернистским установкам (в качестве еще одного проявления оригинальности и новизны). Такое понятие, как «второй модерн»[2], также призвано подчеркнуть, что новая художественная практика возвращается к модернизму, но уже на новом уровне. В том числе и в произведениях, использующих медиатехнологии. Представитель концепции «второго модерна» Г. Клотц утверждает, «что формы модерна… стали элементарным языковым материалом, который можно и дальше развивать и варьировать так, как формы греческой классики…»[3].

Больше полувека развитие художественных идей осуществлялось в рамках наметившейся еще в начале XX в. парадигмы. Эти же подходы популяризировал и «неоавангард». Но к концу столетия ресурс оказался исчерпанным. Возникло ощущение кризиса и ожидания новых идей. Переходный период обсуждался философами, теоретиками искусства и художниками в течение более двух десятилетий, так что в итоге состояние «переходности» стало восприниматься как самодостаточное.

Следствия

Остановимся на двух примерах, которые могут быть рассмотрены как следствия модернистской парадигмы, определяющие ситуацию в искусстве и по сей день. Во-первых, это модель *эстетического восприятия*, заданная искусством рубежа XIX—XX вв. А во-вторых, это восходящие к авангардным установкам приемы, которые обретут во второй половине XX в. вполне утилитарное приложение.

Для самоопределения модернизма вообще и авангарда в частности (оставим за скобками нашего рассмотрения различие между этими понятиями) проблема эстетического восприятия имеет первостепенное значение. Прежде всего потому, что новая художественная практика задала новую модель худо-

---

[1] См.: *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993.

[2] См.: *Klotz H.* Zweite Moderne // Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart / Hrsg. von H. Klotz. München, 1996. S. 9–22.

[3] *Klotz H.* Zweite Moderne // Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart / Hrsg. von H. Klotz. München, 1996. S. 15.

жественной коммуникации уже тем, что подвергла сомнению возможность непосредственного восприятия, непосредственного видения (при всей условности слова «непосредственный» в данном контексте). Так, созерцание авангардного произведения, к примеру, «Черного квадрата» К. Малевича, предполагало преодоление коммуникативного барьера. Причем сигнал к расшифровке, позволяющий преодолеть возникший сбой, устранить препятствие на пути к понимающему восприятию, содержался не в самом произведении, а в последующих выступлениях художника и его текстах. Без этого коммуникация бы не состоялась. То есть новое изобразительное искусство потребовало пояснений в виде манифестов, трактатов и т.д., сопровождающих предъявление художественных произведений публике. Показательно, что в эту модель гармонично вписывался и кинематограф дозвуковой эпохи, предполагавший наличие титров, надписей. Непосредственное восприятие оказалось несамодостаточным, оно словно заключалось в скобки и становилось поводом для новой интерпретации. То есть в традиционную модель «искусство — зритель» в качестве необходимого условия эстетической коммуникации включился *посредник*.

Появление *посредника* означало «переформатирование» коммуникативной ситуации, трансформацию традиционной модели восприятия-процесса. Новая модель приобрела пространственное измерение. Чтобы описать эти изменения, будем использовать выражение «ситуация восприятия», подчеркивая этот новый «формат». В отличие от «процесса восприятия», «ситуация восприятия» указывает на существование некоторой модели зрительного пространства, то есть на существование контекста, который задан самим художественным текстом и который предопределяет, организует его восприятие.

Поначалу в роли *посредника* выступал теоретический текст или манифест, впоследствии проявления посредничества усложнились, *посредник* эмансипировался и обрел самостоятельное существование. В раннем авангарде роль посредника играли манифесты, декларации, трактаты, чаще всего авторского исполнения. Позднее место манифестов и трактатов займет фигура персонифицированного посредника: критика, постановщика, менеджера, опосредующих эстетическую коммуникацию. Функции посредника будут изменяться, проявления посредничества станут сложнее. Но примечательно то, что эта модель будет воспроизводиться и в последующие периоды.

А теперь о некоторых принципах, которые возникли «незаинтересованно», но обрели впоследствии вполне утилитарное приложение в виде набора технологических приемов. Рассмотрим их на примере образа автора в модернизме (авангарде)[1]. Начнем с того, что отношение «художник и его творение» в модернизме породило неопределенность теоретического обоснования[2]: с од-

---

[1] Не будем сейчас вдаваться в существо споров о соотношении понятий «модернизм» и «авангард» и останавливаться на особенностях аргументации представителей разных позиций.

[2] См. об этом, напр.: *Богатырева Е.А.* Д. Хармс: парадоксы артистизма // Метаморфозы артистизма: Сборник статей. М., 1997. С. 97–107; *Богатырева Е.А.* Драмы диалогизма: М.М. Бахтин и художественная культура XX века. М., 1996.

ной стороны, индивидуальность автора-художника рассматривалась в качестве подтверждения ценности художественного творения, а с другой — подлинность авторских интенций тоже должна быть чем-то гарантирована. (Отсюда возросшая популярность наивного искусства, ручающегося за искренность авторских проявлений.) Если в романтизме, импрессионизме или модернизме начала века серьезность авторских жестов, авторской мифологии (используя современную терминологию) обеспечивало созданное произведение, продукт художественного творчества, то впоследствии единственной гарантией художественной ценности целого ряда произведений становится исключительно фигура автора. То обстоятельство, что автор сможет обойтись и без произведений, обнаружится уже во второй половине XX столетия[1]. Но в начале века, несмотря на все культивирование образа автора-артиста, необходимость самого произведения сомнению не подвергалась. Продукт художественного творчества мог быть несамодостаточным без известной отрефлексированной авторской линии поведения, но он все же предполагался.

Во второй половине столетия тема авторства будет развиваться уже скорее «экстенсивно»: путем детальной разработки авторских жестов и авторской мифологии, с целью заинтересовать не только специалистов, но и «широкие круги», средства массовой информации и т.д. Поэтому то, что на рубеже XIX–XX вв. было определенным художественным открытием (даже учитывая то обстоятельство, что модернизм продолжал романтическую линию в трактовке проблемы автора), во второй половине века превращается в совокупность технологических приемов, приемов арт-менеджмента. В этом смысле можно сказать, что некоторые установки художественного авангарда нашли свое утилитарное применение. И сама онтологическая возможность вовлечения в процесс социокультурного функционирования искусства фигуры менеджера-посредника восходит к модернистским установкам.

Еще одним следствием изменения способов функционирования искусства можно считать изменившийся (точнее, не определившийся) статус художественной критики. Поскольку модель эстетической коммуникации трансформируется, и фигуру критика сменяет менеджер, то не окажется ли восходящий к эпохе Просвещения институт художественной критики избыточным? Тем более, что на практике «критические» тексты нередко служат дополнением к пресс-релизам. И критика, и технологии арт-менеджмента опосредуют коммуникативную ситуацию «произведение-публика». Конечно, уместным был бы вопрос об оптимальных условиях их взаимодействия, а также о той дискуссионной площадке, в рамках которой возможно *теоретическое* рассмотрение перечисленных проблем. Какая роль в новых обстоятельствах отводится эстетике, теории и философии искусства? Продуктивными в сложившейся ситуации могли бы стать междисциплинарные исследования. Пока приходится признать, что эти вопросы остаются открытыми и дискуссионными.

---

[1] И даже раньше, поскольку первые эксперименты в этой области были поставлены уже Д. Хармсом.

Борис Орлов

Проективная философия художественности

Проективная философия художественности

Борис Орлов — Екатеринбург, Уральский федеральный университет, доцент.

Аннотация: Современная философия искусства сейчас переживает новый парадигмальный сдвиг благодаря своеобразию пост-постмодернистской социокультурной ситуации, что, конечно же, влияет на осмысление специфики художественности и не может не учитываться в аспекте создания, так сказать, «проективной философии художественности», ориентированной в большей степени не на прошлое и даже не на настоящее, а, в основном, — на будущее. В этой связи в статье речь идет о необходимости и возможностях нового видения и осмысления художественности.

Ключевые слова: художественность, парадигма, проективность, современная философия искусства.

Projective Philosophy of "The Artistic"

Boris Orlov — Russia Ekaterinburg, Ural Federal University, Associate Professor.

Abstract: Contemporary philosophy of art is currently undergoing a new paradigm shift that is happening due to the specificity of the post- postmodern sociocultural situation that in its turn affects understanding of "the artistic" and has to be taken into consideration as the new "projective philosophy of "the artistic", the one oriented towards the future, is emerging.

The most important of these shifts followed each other historically and fit within the borders 20th century: the "beginning" (*debut de siecle*) was marked by the transition from the Classical paradigm to Nonclassical (that later became Postclassical), and the "end" (*fin de siecle*) can be described as the turn from Post(non)classics to what can be already called "Protoclassics" (to accentuate the new quality of "post-classics" as its "projective" vector, with "pro-" taken the place of "post-"). The Classical paradigm is represented by the two key interconnected but oppositional methodologies viewing art in traditional way: Analytical and Systematic art theories.

Within the Nonclassics, the Hermeneutics privileged art as Being, while Deconstruction took the "intertextualistic" route of the artist as the scriptor. The perspective of breaking the vicious circle of intertextuality (its *ad absurdum*) appears only within other methodologies of grasping the moment/instance of Being of Art. The essential part here is the burgeoning, self-generating and alive rhizomatics of the artistic/art itself that gives hope of finding a way out the impasses of the described methodologies (in part, thanks to Deleuze and Guattari).

The "projective" mode of the artistic of the new Protoclassics paradigm can be specified as emergence, interrelation, inter- and co- being of the peculiar ("surhuman", "transhuman", "virtual", "techno"…?) autonomous enti-

ties, creating their own artistic meanings. “Artistic creation” transforms into “artistic entities”, with its origin in “unsatisfied desire” of “otherness” (“alter-being”) in imaginary, illusory, virtual world, and realization on this basis of the “pleasure principle” and “eroticism of text”. One possible way to explore this is through Carl Jung's “art archetypes” and concepts of “self-essence “ (“self-entity”) and “autonomous psycho-complex”. In the proposed paper I will discuss the various possible ways of understanding the “projective” mode of the artistic and its emerging meanings, so to say, “*The Artness*”.

KEY WORDS: artistic, paradigm, projective, contemporary philosophy of art.

Данная статья посвящена рассмотрению возможностей применения разных философско-эстетических методологий при изучении специфики художественности. При этом меня в большей степени интересуют самые современные гуманитарные методологии, наиболее значимые в отношении исследования искусства.

Современная философия искусства, так же как и философия вообще, да и гуманитаристика в целом, если рассматривать ее в процессе условной «творческой эволюции», переживает новый парадигмальный сдвиг благодаря своеобразию пост-постмодернистской социокультурной ситуации, что, конечно же, влияет на набор и доминанты существования и применения конкретных методологических парадигм (методологем) осмысления художественности и не может не учитываться в аспекте создания, так сказать, «проективной философии художественности», ориентированной в большей степени не на прошлое и даже не на настоящее, а на будущее.

Наиболее значимы такие парадигмальные сдвиги, которые исторически следовали друг за другом и приблизительно обозначили временные рамки XX века: в «начале» (строгой датировки, конечно же, быть не может — важна сама ситуация debut de siecle) обозначился переход от Классической парадигмы к Неклассической (в своей поздней версии ставшей Постклассической), а в «конце» (fin de siecle) стал актуальным переход уже от Пост(Не)классики к тому, что, пожалуй, может быть названо «Протоклассикой», если продолжить ту же терминологическую линию, но акцентировать новое качество «пост-постклассики» как качество ее другого — и даже прямо противоположного — вектора. В данном случае можно согласиться с подходом *М. Эпштейна*, который в ряде своих работ рубежа веков, а особенно в книге *«Знак пробела: о будущем гуманитарных наук» (М., НЛО, 2004)*, обращает особое внимание на кардинальную смену вектора современной культуры — ее магистральной направленности не в сторону прошлого (пост), а в сторону будущего, по преимуществу. В его терминологии речь идет о *«Протеизме»*, то есть, говоря несколько иначе, по существу о протеистической парадигме и об ее отличиях от исторически предшествующих парадигм (то есть, в данном интересующем нас случае, — от «Классики» и «Пост(Не)классики»).

«Протеизм, как культурное движение, — это альтернатива тому «пост-» (постмодернизм, постструктурализм, постутопизм, постиндустриа-

лизм…), которое отталкивалось от прошлого и вместе с тем было зачаровано им, не могло выйти из его магического круга. Прото-…соизмеряет себя с предстоящим и наступающим, а не с прошедшим. Протеизм, как гуманитарная методология, изучает возникающие, еще не оформленные явления в самой начальной, текучей стадии их развития, когда они больше предвещают и знаменуют, чем бытуют в собственном смысле…»[1]

Впрочем, исторически Классика все равно первична и именно она дает исходный, к тому же, хорошо исторически фундированный фон в наборе основных методологем гуманитаристики и, следовательно, философии искусства. Если своеобразие современной культуры во многом и в значительной степени состоит в ее мозаичности и ризоматичности (здесь: переплетенности), когда Пост- и Прото-; Классика, Пост(Не)классика и Протоклассика соединяются и сосуществуют вместе, тогда особо значимыми и востребованными оказываются возможности всех (и каждой из) методологий в их эвристической, креативной эклектике — их синтагма и соответствующая «ризоматика».

Классическая парадигма представлена двумя важнейшими взаимосвязанными, но оппозиционными методологемами, с помошью которых художественность трактуется достаточно традиционно и… со многими вытекающими отсюда последствиями разной, очень разной, степени значимости для ее аутентичной спецификации. Речь идет о достоинствах Аналитики и Систематики или, по возможности терминологически точнее, — о методологемах «аналитической и систематической художественности».

Аналитика ориентирована по преимуществу на адекватное описание явлений в их эмпирической, фактической данности. Решающим предельным основанием при этом становится точное поименование предмета исследования и использование этого поименования по нормативным правилам, вводимым в результате языковой конвенции. «Художественность» предстает здесь как одно из возможных поименований искусства, а соответствующая ей «аналитика художественности» открывает перспективы работы со словарем близких художественности терминов, например, на основе идей *Л. Витгенштейна* о «языковых играх» и принципе «семейных сходств».

При обращении к Систематике открываются перспективы другого, и еще более «окольного» пути. В этой методологии ставка делается на объяснение специфики явления через жесткую, однонаправленную «привязку» к его сущности: «Сущность Является». Применительно к спецификации художественности искусства это означает, что художественность есть прямое следствие «эссенции» искусства, то есть его проявленная сущность. Эта эссенциалистская версия художественности предполагает существование общих оснований у всех произведений искусства — в пределе — в виде системы необходимых и достаточных элементов, структур и

---

[1] *Эпштейн М.* Проективный философский словарь. Новые термины и понятия // emory.edu/INTELNET/fs_proteism.

функций, которые проявляются в отдельном произведении, а потому-то и оказываются его художественными свойствами и, соответственно, критериями художественности. «Систематическая художественность», даже несмотря на ее продвинутость в сторону синергетики, все же не дает реальной возможности адекватной спецификации, так как исходит не из идеи стихийности творческого «Впервые Бытия» и значимости его бессознательных компонентов, а из идеи сознательного целеполагания и целенаправленности деятельности художника как субъекта на воплощение сущности искусства в произведении той или иной системной комбинации. Однако это прежде всего сближает искусство с Ремеслом (и что, конечно, как минимум, уже неплохо), но не с Творением (без чего именно Художественности-то и нет, хотя статус искусства при этом может сохраняться институционально).

Наиболее полно и точно методологема, так сказать, «герменевтической художественности» в ее предельно-запредельной постметафизической версии была разработана и применена *Хайдеггером* (конечно же, не умаляя при этом уникального вклада, например, *Ортеги и Бахтина*), а позднее, и более адаптированно к современности, — его учеником и последователем *Гадамером*. В малоизвестной, но очень репрезентативной для хайдеггеровской феноменологии искусства лекции *«Гельдерлин и сущность поэзии»*[1]. Хайдеггер сосредоточен на самом главном в интересующем нас аспекте — на поиске аутентичной специфики, в его терминологии — *«существенной сущности»* феномена поэзии, чистым случаем которого он и считал поэтическое творчество Гельдерлина. При этом, хотя Хайдеггером и отдается дань эссенциализму, под *«существенной сущностью»* искусства им понимается то, что выходит за пределы заранее установленного эссенциалистского масштаба, связанного с объясняющей методологемой «систематической художественности». Это — возникающая или творимая, и специфическая именно в этом качестве, «Поэтичность», то есть «Художественность» в нашем понимании (если даже иметь в виду достаточно очевидную возможную экстраполяцию «поэзии» на «искусство» в целом). Заметим также, что Хайдеггер легко обходится при спецификации художественности и без таких классических маркеров, как «мимесис», «катарсис», «технэ» и «медиум».

Если в пределах одной и той же парадигмы неклассическая герменевтика сделала ставку на понимание бытийного смысла искусства, то деконструкция в своей экстремальной постнеклассичности пошла другим — уже не витально-онтологическо-феноменологическим, а интертекстуалистским путем Художника как Скриптора. При этом «антиставка» делалась на собственно текстовую представленность и соответствующую ей значимость *языка «бытия сущего»* (здесь: в привязке к исходной для парадигмы в целом терминологии Хайдеггера), а «сверхставка» — на гипертекст и его нонсенс, то есть на полное отсутствие устойчивого смысла, в интересующем нас ас-

[1] См., например, перевод в издании: Культуры в диалоге. Екатеринбург, 1992. С. 172–183.

пекте, как в специфике художественности, так и в ее интерпретации. Вот так и получилась «интертекстуалистская художественность».

Но только в случае поиска других, более современных, методологий схватывания мига «Впервые Бытия» художественности и возникает перспектива выхода за пределы дурной бесконечности интертекстуализма ad absurdum. Важнее всего здесь — прорастающая, творящаяся, живая *ризоматичность* самой художественности. И появляется надежда, отчасти и вслед за *Делезом и Гваттари*, возможного выхода из тупиков рассмотренных методологий в исследовательском «лабиринте художественности».

Художественность в новой парадигме Протоклассики (то есть Протеизма) может специфицироваться как возникновение, взаимосвязь и взаимоотношения — «о-существление» и «со-существование» каких-то особых («сюрчеловеческих»? «виртуальных»?) существ, имеющих полное право на самостоятельное бытийствование, тем самым и творящих собственно художественные смыслы. *«Художественное творение»* трансформируется в «художественную тварь» (уж *«извините за ассоциацию»*), а ее *«истоком»* становится, как вариант, *«неудовлетворенное желание»* инобытийствование в вымышленном, иллюзорном, виртуальном мире и реализация *«принципа удовольствия»* и *«эротики текста»* на этой первооснове. В близкой версии — в контексте психошизоаналитического дискурса — речь может идти и об «архетипе художественности», который, по всей видимости, *Юнг* имел в виду, трактуя специфичность произведения искусства, например, через малопонятные только в контексте герменевтической методологемы концепты *«самосущность»* и *«автономный психический комплекс»*[1]. В этой связи, в контексте «проективной философии художественности», можно предположить, что «Художественное Существо» — это Воображающий, придающий статус экзистенциальной подлинности своим собственным творениям-фантазмам. Фантазмы как художественные микросущества и создают новые (то есть проективные) смыслы, до того ранее не существовавшие, а значит, и очень Современные и очень Протеистичные.

[1] См.: *Юнг К.Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // *Юнг К.Г.* Феномен духа в искусстве и науке. Собрание сочинений: В 19 т. М., 1992. Т. 15. С. 104, 113.

Борис Голдовский

Время автоматов

Время автоматов

Борис Голдовский — Россия, Москва, член Совета Международного союза деятелей театра, историк театра и критик, доктор искусствоведения, goldboris@yandex.ru.

The Age of Automata

Boris Goldovsky — Russia, Moscow, a theatre historian and critic, Doctor in Art theory, goldboris@yandex.ru.

Every age produces its own representatives. And each age has its own corresponding puppet theatre systems. There is the "age of marionettes", and the "age of Petrushka" (a popular hand puppet character, akin to Punch); there were periods of shadow figures, the Vertep (folk Nativity figurine performance), rod-puppets, and jig dolls. Throughout history, one or another system of doll technology — whether in the theater, in literature, or elsewhere in culture — periodically comes to the fore and begins to enjoy increased attention in society — and sometimes, becomes a very symbol of its time.

Thus, whereas at the turn of the 19th century, Heinrich von Kleist could say with certainty that "man does not have the power to compete with the marionette" and "only the gods can measure themselves with such material in this field,"[1] then a decade or so later his compatriot E.T.A. Hoffmann, in the words of his own later time, wrote not of the marionette, but of the mechanical doll, as a "statue either of a dead life or a living death."[2]

A few years would pass, and the art of the automaton would then once again fall by the wayside. In Russia, a new time would arrive — that of the Petrushka, which would last until the Silver Age, the "age of marionettes." (A type of doll suspended on strings has always arisen during a time when society becomes particularly unstable. The marionette acted as an embodying metaphor of a troubled, changing, unpredictable world, sensing an impending Catastrophe that would destroy the old world, or finally create a harmonious new one.)

Perhaps Kleist was right — "the foggier and weaker the mind of the material world, the more brilliant and triumphant appear the graces of the marionette"?

In 1920s Russia, the "age of the marionette" was again replaced by the "age of Petrushka." The ephemeral, melancholy marionette ceased to serve as the representative of the time, and gave way to the buffoonish, brutish, earthly hand puppets, with baton at the ready, and a fundamentally different plasticity and speech: "Red Army Petrushka," "Public Heath Petrushka," "Co-op Petrushka," "OSOVIAKHIM Petrushka"...

[1] *Kleist H.* On the Marionette Theatre // *Kleist H.* .Selected Works. M., 1977. (In Russian).
[2] *Hoffman E.T.A.* The Automaton // Kreisleriana. Novellas. M., 1990. (In Russian).

The late 1940s saw the arrival of the "age of rod puppets." These were not as brutish as the Petrushka, but still more mundane than the marionette. Then, at the end of the Soviet "thaw" in the 1960s, in the Soviet period of "stagnation," the rod puppet form lost its primacy to the aesthetics of masks and mannequins. These were able to most accurately reflect the image of their time. They, in turn, at the arrival of "glasnost", were replaced by the jig-dolls — something similar to the marionette, but with cut strings...

In the second decade of the 21st century, apparently, the time of "dolls that move themselves" — the "age of the doll-automata" has once again arrived. This form appears ubiquitously on television and outdoor advertising and begins to prevail in toy dolls for children, and becomes central to the cinema, theatre, dance, and even the circus, if we recall the now popular Cirque de Soleil, where the viewer sits as if inside a giant moving art mechanism.

Automated dolls have also steadily entered the professional sphere. "I can envision," wrote E.T.A. Hoffmann two centuries ago, "that with a sophisticated mechanism built into the figures, it would be possible to teach them to dance deftly and quickly, and then even let them sing and dance with live people… can you imagine such a spectacle for at least one minute?"[1]

Hoffmann's fantasy came true, and not so long ago the Moscow Theatre of Nations, during the festival "Other Theater from France," featured a successful performance of *Useless* (*Sans Objet*), the ballet of French director (and former student of physics) Aurélien Bory. A one and a half ton industrial robot, previously used for car assembly, performs the main role in this ballet. "I bought the show's star performer at a sale of old bots," said the director, "we developed a new program for him, and he began to dance on the stage."

This process is completely natural and unstoppable. It is already rare that any show is produced without the involvement of electrical engineers, programmers, and computer designers. Theatric technique has become robotic; where 20 years ago, the directors and artists appealed to workshops specializing in mechanics in order to help work out various doll movements, now the profession of "doll mechanics" has gradually added a new area — programming.

The unseen strings used to control dolls have become digital technology. This can be seen in the Anders Rønnow Klarlund film *Strings* (2004), a Danish, Swedish, Norwegian, and UK co-production, or in the numerous outstanding works by Australian artist Jeffrey Shaw, who features wooden marionettes in the virtual world.

Note that the "age of automata", as well as all other puppet "ages" does not mean the disappearance of other traditional systems of doll theatre (the automated doll itself is also quite traditional), such as rod puppets, Petrushka puppets, masks, and life-size puppets/costumes. This is not about displacement, rather, the periodic domination of one of the systems of theatrical dolls, since they are an indirect reflection, a representation of our society and time.

In the present case, automata figuratively and metaphorically reflect the current situation, whereby man feels powerless vis-à-vis the "self-

[1] *Hoffman E.T.A.* The Automaton // Kreisleriana. Novellas. M., 1990. P. 201.

propelled" socio-bureaucratic state machine, which exists and continues to develop in spite of man's wishes. The current automated dolls are not merely a novelty from the past. They create an expressive full stage and become protagonists in exciting performances, and probably will soon be able to dictate the artistic and aesthetic criteria of the performing doll and its dramaturgy.

This is because the "age of automata" is not only reflected in the "doll mirror" of modernity, but is also a logical, natural result of the development of auteur theater, where the director is the sole creator of his conceived and constructed "art machine."

With the help of the professional tools available, the modern director constructs and programs a scenic spectacle, controls the audience's emotions, bringing them surprise, and then horror, then delight, then laughter, then tears. (The Art Machine was created for this very purpose — to activate the mechanism of the spectator's emotions.)

But the "age of automata" is not infinite. Like other similar "ages", it will last for several decades, and then inevitably give way to another time and doll form. Which one — the Petrushka, the rod-puppet, shadow puppet, jig-doll, or keyboard-activated — will depend on the age itself.

And so in the meantime, the next age shall be called the "age of *Z*"

Начало формы

Всякое время создает свой образ. Каждому — соответствует и своя система театральных кукол. Есть «время марионеток», а есть — «петрушек», были периоды теневых фигур, вертепа, тростевых и планшетных кукол. В ходе истории то одна, то другая технологическая система кукол — в театральном искусстве, литературе, культуре периодически выходит на первый план и начинает пользоваться в обществе повышенным вниманием, а иногда и становится символом своего времени.

Так, если на рубеже XVII и XVIII вв. Генрих фон Клейст мог с уверенностью сказать, что «человек просто не в силах сравняться с марионеткой, и лишь боги могут тягаться с материей на этом поприще»[1], то через десяток с небольшим лет его земляк Эрнст Теодор Амадей Гофман образом своего времени сделает уже не марионетку, а куклу-автомат — «памятник то ли омертвевшей жизни, то ли ожившей смерти»[2].

Пройдет еще несколько лет, и искусство автоматонов снова уйдет на второй план. В России наступит новое время — расцвет кукол-петрушек, который продлится до Серебряного века — «времени марионеток» (Образ подвешенной на нитях куклы всегда возникал во времена, когда общество становилось особенно нестабильным. Марионетка явилась овеществленной метафорой в тревожном, меняющемся, непредсказуемом мире, пред-

[1] *Клейст Г.* О театре марионеток // *Клейст Г.* Избранное. М., 1977.
[2] *Гофман Э.Т.А.* Автомат // Крейслериана. Новеллы. М., 1990.

чувствовавшем приближающуюся Катастрофу, которая то ли уничтожит старый мир, то ли, наконец, создаст мировую гармонию).

Может, и прав был Клейст» — «чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация марионетки»? В 1920-х гг. «время марионеток» вновь сменилось «временем петрушек». Эфемерная, меланхоличная марионетка перестала быть образом времени. Возник новый — буффонной брутальной, земной перчаточной куклы с дубинкой наперевес, с принципиально иной пластикой и речью: «Красноармейский Петрушка», «Санитарный Петрушка» «Кооперативный Петрушка», «Осовиахимовский Петрушка»….

Затем, в конце 1940-х гг., пришло «время тростевых кукол» — не столь брутальных, чем петрушки, но и более приземленных, чем марионетки. В конце же советской «оттепели» 1960-х гг., в период советского «застоя» образ «тростевых» уступил главенство эстетике масок и манекенов. Именно они способны были наиболее точно сформулировать образ своего времени. Их же, в свою очередь, на заре «гласности» сменили планшетные куклы — чем-то похожие на марионеток, но с обрезанными нитями...

Во втором десятилетии XXI века, по всей видимости, вновь наступает время кукол «самих собою движущихся» — «время кукол-автоматов». Образ этот повсеместно мелькает в телевизионной и уличной рекламе, начинает превалировать в куклах-игрушках для детей, становится центральным в кино, театре, танце, даже в цирке, если вспомнить популярный ныне Цирк Солнца (du Soleil), где зритель находится как бы внутри гигантского действующего арт-механизма.

Куклы-автоматы уверенно вышли и на профессиональную сцену. «Воображаю себе, — писал два столетия назад Э.Т.А. Гофман, — что можно, встроив внутрь фигур искусный механизм, научить их ловко и быстро танцевать, вот и пусть они исполняют тогда танец вместе с живыми людьми... разве ты выдержал бы такое зрелище хотя бы одну минуту?»[1]

Фантазия Гофмана сбылась, и не так давно: в Театре Наций, в дни фестиваля «Другой театр из Франции», успешно прошла постановка балета французского режиссера Орельена Бори (физика по образованию) «Беспредметно», где главную роль исполнил промышленный полуторатонный робот, ранее собиравший автомобили. «Исполнителя главной роли в спектакле я купил на акции распродажи стареньких ботов[2], — рассказывал постановщик. — Мы сделали ему новейшую программу, и он стал плясать на сцене»[3].

Процесс этот вполне естественен и неостановим. Уже сейчас редкий спектакль выпускается без участия инженеров по электронике, программистов и компьютерных дизайнеров. Театральная техника роботизируется, и если 20 лет назад режиссер и художник обращались в мастерские с заданием механику обеспечить кукле возможность тех или иных ее дейст-

---

[1] *Гофман Э.Т.А.* Крейслериана. Новеллы. М., 1990, С. 201.

[2] Бот (англ. bot, сокр. от robot).

вий, то сейчас к профессии «механизация кукол» постепенно прибавляется новая — их программирование.

Невидимыми нитями для управления куклами становятся цифровые технологии. Как это случилось с фильмом Андерса Роннов-Клэрлунда «Нити» («Strings», 2004, совместное производство Дании, Швеции, Норвегии и Великобритании), или многочисленными работами выдающегося австралийского художника Джеффри Шоу (Jeffrey Shaw), управляющего деревянными марионетками в виртуальном мире.

Особым направлением в изготовлении автоматов стала аниматроника — разработка человекоподобных развлекательных машин для киноиндустрии, театра и парков аттракционов. Особенно преуспела в этом компания Уолта Диснея. Так, группа Дэвида Хэнсона, работавшего скульптором в компании «Уолт Дисней Имаджиниринг», а затем возглавившего «Хэнсон Роботикс», создала копирующий мимику человека портретный автоматон с внешностью Альберта Эйнштейна (работа была удостоена приза Американской ассоциацией за прогресс науки).

Художественные опыты на пересечении hi-tech и low-tech ведут сегодня многие деятели искусства. Так на пороге XXI века, в 1996 г. свою первую электронную куклу-автомат для театрального режиссера Денис Марле (Denis Marleau, Канада) создал художник Завен Паре (Zaven Paré), а в 1999 году его управляемые с пультов куклы ожили в Калифорнийском институте искусств. Немного позже — в 2002 году он создал и аналоговую версию своих дистанционно управляемых электронных марионеток.

Мир сценических кукол-автоматов неуклонно расширяется. Ярким примером может служить спектакль Аурелии Иван (Aurelie Ivan, Театр «TCAP», Франция) «Android, Homo Urbanicus # 1», навеянный идеями Фридриха Ницше и известного социокультуролога из Любляны Славоя Жижека. Здесь два персонажа, два характера действуют в состоянии активного конфликта — Андроид и Человек, на равных спорят о парадоксах стоящего на грани катастрофы человечества (робот для этого спектакля был специально создан компанией «Zigzag Production» на базе программного обеспечения «Android»).

Сам по себе сценический прием Человек + Кукла конечно же далеко не нов. Он широко использовался и в античности, и в средневековье, и в XVII, и в XVIII веках, и в балаганах XIX столетия, был искусно отшлифован «тотальным театром» 1980-х гг. Разница — в доминирующей технологической системе используемых в то или иное время кукол. Если прежде партнерами актеров были ростовые куклы, манекены, маски, тростевые, планшетные, петрушки, то сейчас — все больше куклы-автоматы.

В университетском театре г. Осака несколько лет назад был поставлен спектакль «Я, работник» Оризо Хирата, где играют и актеры, и роботы[1]. Спектакль посвящен проблемам взаимоотношений между людьми и искус-

[1] Куклы для спектакля на базе «Android» разработаны компанией Mitsubishi Heavy Indusries.

ственным разумом. Его главные действующие лица — два автомата, две домохозяйки — роботы-андроиды, один из которых вдруг заявляет, что ему скучно заниматься унизительным и малоквалифицированным трудом, и вступает в дискуссию с людьми — обычной семейной парой, столкнувшейся с неожиданной проблемой (Заметим, что у кукол-автоматов уже сегодня достаточный словарный запас — до 10 000 слов). Сюжет другого аналогичного спектакля этого же театра построен на том, что главный герой, приобретя слугу-робота, неожиданно понимает, что и с роботом необходимо строить полноценную систему человеческих взаимоотношения.

В главной роли театральной постановки — «Прощание» (Токио) дебютировал коммуникационный мимирующий робот Actroid-F, разработанный и изготовленный совместными усилиями японской компании Kokoro Co. Ltd. и лаборатории ATR Intelligent Robotics & Communication.

Если в Японии в спектаклях участвуют и актеры, и куклы-автоматы, то в Южной Корее и на Тайване мимирующими куклами-андроидами разыгрываются сцены из «Призрака оперы» — уже без участия «живого плана». Так, широкую популярность приобрели спектакли с участием британских роботов в театре Варшавского центра науки «Коперник». Ежедневно куклы-автоматы показывают здесь с полным аншлагом до 10 спектаклей. Основой представления стала пьеса «Принц Феррикс и принцесса Кристалл» по мотивам Станислава Лема — романтическая история любви робота-мужчины и робота-женщины. Автоматоны для этого Варшавского театра около полугода создавали в Великобритании. Еще несколько месяцев их озвучивали ведущие польские актеры и «адаптировали» для сцены. Эти персонажи мало двигаются, зато органично жестикулируют и обладают выразительной подвижной мимикой.

Среди множества примеров наступающего «времени автоматов» — и несколько великолепных спектаклей израильского режиссера Амит Дрори в «Train-theater» (Иерусалим). Это «Гулливер» («Путешествие в Лилипутию»), где традиционные театральные куклы сочетаются с механическими куклами-автоматами, а также спектакль «Саванна», в котором играют куклы-роботы в образах животных: слонов, обезьян, львов, летящих птиц.

Действие состоит из серии эпизодов и происходит в сказочной саванне, где жизнь только начинается. Сложные многочисленные куклы-автоматы этого авторского спектакля сделаны в Швейцарии и управляются сложной компьютерной программой. Удивительное, поэтичное, полное юмора механическо-электронное шоу «Train-theater» органично объединило в себе куклы-автоматы, цифровые технологии, световые эффекты и живую музыку.

В подобном направлении в России успешно работает Владимир Захаров из Томска. Его театр «Живых кукол» стал широко известен. Причем, в отличие от многих зарубежных коллег, часто подчеркивающих внешнюю технологичность, механистичность играющих «автоматов», Захаров напротив, использует природные формы и материалы. Его самодвижущиеся

куклы вполне человечны и внешне не отличаются от привычных нам образов театральных кукол.

Это шаржированные бытовые персонажи и герои народных сказок — Домовой, Леший, Бабушка-кассирша и многие другие. Один из подобных персонажей — точная копия Конферансье Апломбова из «Необыкновенного концерта» был сделан Захаровым для экспозиции Музея ГАЦТК им. С. Образцова. Стоило кому-то из посетителей обратить на него внимание, как кукла начинала общение. Однако новшество не прижилось, так как вызвало активное неприятие самих актеров, работающих с «тростевым» Апломбовым в спектакле «Необыкновенный концерт», и сейчас безмолвно украшает нижнее фойе театра С.Образцова.

Летом 2013 г. в Кемерово с успехом прошла выставка «Куклы без кукловодов». Кукловодов здесь заменили современные цифровые технологии. Куклы не только с поразительной точностью воспроизводят типичные черты, манеры, жесты и движения изображаемых персонажей, но и готовы любому посетителю «излить душу» в своих монологах или непринужденно подшутить над посетителями. Причем каждый раз эта кукла «импровизирует», реагирует на всякого нового зрителя.

Специализированные коммуникационные куклы-автоматы сегодня живут и полноценно действуют не только на выставках и в десятках современных спектаклей, — в сотнях фильмов, в том числе выдающихся — «Космической одиссеи 2001 года» Стэнли Кубрика, «Звездных войнах» Джорджа Лукаса, «Искусственном разуме» Стивена Спилберга, «Хранителе времени» Мартина Скорцезе и многих других.

Автоматоны успешно выступают на улицах и концертных площадках; Есть успешные роботы-дирижеры, андроиды-музыканты: скрипачи, пианисты и трубачи. Они озвучивают мультсериалы, в качестве аниматоров и гидов работают в США, на Гавайях, в Испании и Италии, Франции, Германии, Саудовской Аравии и Австралии.

Заметим, что «время автоматов», также как и все иные кукольные «времена», отнюдь не означает исчезновения со сцен театральных кукол других традиционных систем (сама кукла-автомат также вполне традиционна) — тростевых, петрушек, марионеток, планшетных, масок и ростовых. Речь идет не о вытеснении, а о периодическом доминировании одной из систем, так как они — косвенное отражение, образ конкретного времени и социума.

В данном случае — автоматоны образно, метафорически отразили нынешнюю ситуацию, когда человек ощущает свое бессилие повлиять на «самодвижущуюся» социально-бюрократическую государственную машину, существующую и развивающуюся помимо его воли.

Нынешние куклы-автоматы — это уже не аттракционы из прошлого, не забава, подобная «железному мужику» Ивана Грозного или механическим львам Леонардо да Винчи[1]. Они создают выразительные полноценные

[1] Подобные львы были и у царя Алексея Михайловича. Они сидели подле его трона в Ко-

сценические образы, становятся главными действующими лицами волнующих спектаклей и, вероятно, вскоре смогут диктовать и эстетические критерии искусства играющих кукол, и его драматургию.

Потому что «время автоматов» — это не только отражение в «кукольном зеркале» современности, но и логичный, естественный результат развития авторского театра, где режиссер — единственный творец задуманной и сконструированной им «художественной машины».

Как тут не вспомнить А. Таирова, который в своей дискуссии с Вс. Мейерхольдом об условном театре писал о том, что «и Вал. Брюсов, которого так часто цитирует Мейерхольд, с логической неизбежностью в своей статье констатирует, что для окончательной победы Условному театру остается только одно средство: заменить артистов куклами на пружинах со вставленным внутрь граммофоном. Это будет последовательно, это будет одно из возможных решений задач»[1].

С помощью имеющегося профессионального инструментария современный режиссер конструирует и программирует сценическое зрелище, управляет зрительскими эмоциями, вызывая то удивление, то ужас, то восторг, то смех, то слезы (художественная машина для того и создается, чтобы приводить в действие механизмы зрительских эмоций).

Но и «время автоматов» не безгранично. Оно, так же как и другие подобные «времена», продлившись несколько десятилетий, неизбежно уступит место другому времени и иному кукольному образу. Какому — петрушке, марионетке, тростевой, теневой, клавишной или планшетной — будет зависеть от самого времени.

А пока скажем — это будет «время Z»…

ломенском дворце, и наблюдали за всяким приближающимся, рыча и вращая глазами. Механизм этих львов был изготовлен в 1673 году часовым мастером Оружейной палаты Петром Высоцким.

[1] *Таиров А.Я.* Записки режиссера. Статьи. Записки. Статьи. Речи. М., 1969, С. 88–89.

Татьяна Кузнецова

Мода как вид искусства

Мода как вид искусства

Татьяна Кузнецова — Россия, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики, профессор

Аннотация: Мода имеет огромное значение в нашей жизни. Понятие «мода» давно вышло из словарного определения. Мода — явление социальное. Влияет на сознание людей и давно перестало быть просто эстетикой, являясь неотъемлемой составляющей современного человека и направляющей его образ и стиль жизни. Мода является индикатором современных тенденций общественной жизни. Исследования феномена моды на сегодняшний день распространяются как в массовой культуре, так и в искусстве.

Ключевые слова: мода, эстетика, культура, искусство, эстетика жизни, эстетические инновации философия одежды, выразительность, социальное явление, понятия «красивое», «модное».

Fashion as an Art Form

Tatiana Kuznetsova — Russia, Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Professor.

Abstract: Fashion plays a huge role in our lives. The term 'fashion' has long transcended beyond its' dictionary definition. Fashion is a social phenomenon. It has been influencing people's thinking for a long time now and has stopped being just an aesthetic. It is an inherent part of modern people, that guides their lifestyle and general way of life. Fashion is an indicator of latest tendencies of social life. Present day research of fashion phenomenon is ongoing in mass culture as well as in art.

Key words: fashion phenomenon, aesthetics, culture, art, aesthetics of life, aesthetic innovations, philosophy of fashion, expression, social phenomenon, notion of beautiful, fashionable.

> Человек или сам должен быть произведением искусства,
> или быть одетым в произведение искусства.
>
> *Оскар Уайльд*

Сегодня есть достаточно интересный и неоднозначный социальный феномен современной культуры и искусства — Мода.

Искусство одежды становится авторским с момента основания Ч.Ф. Вортом первого Дома моделей. Мода не столько складывается стихийно, сколько разрабатывается, отражая в первую очередь темперамент и вкус своих творцов. Высокая мода царит на подиумах, тогда как массовая мода преследует нас на каждом шагу. Высокая мода стремится к свободе творчества,

она рискует, задавая новые тенденции, вырываясь вперед. В отличие от нее, мода плавно течет по течению задаваемых тенденций. «Мода стала общественным институтом», наращивая день ото дня, вбирая в себя и киноиндустрию, сферы публицистики и прессы, телевидения. По мнению Барта, в глазах общественности артикулирует себя через свою противоположность — старомодность. Мода воспринимается как нечто правильное, здоровое, тогда как старомодность ассоциируется с болезнью. Интересен тот факт, что на одном полюсе с модой оказывается далеко не изысканность или красота, а скорее норма и правильность. Быть модным, значит быть в обществе как органично действующий субъект. По Канту, «…мода, в сущности, не дело вкуса (ведь она может быть в высшей степени противной вкусу), а дело одного лишь тщеславия… и соперничества, чтобы в этом превзойти друг друга»[1]. Быть модным — это дело вкуса. Мода же, как таковая, относится, по его мнению, к рубрике тщеславия, поскольку в ее цели нет внутренней ценности. Там, где ради этого тщеславия жертвуют истиной, пользой или даже долгом, где, иначе говоря, начинается «погоня за модой», она легко может перейти в глупость, в некритическое подчинение чужому вкусу. «Всякая мода уже по самому своему понятию представляет собой непостоянный образ жизни. В самом деле, если игра воображения фиксируется, то подражание становится обычаем, и в этом случае уже не обращают внимание на вкус»[2]. В современном обществе мода раскрывается в постоянном поиске нового, модные вещи имеют непродолжительную жизнь, страсть к новизне, поиск новых ощущений движет модой. Мода быстротечна. В наши дни современное общество представляет массу возможностей приобщиться к моде. Мода — это элементы уникального и отличительного, нежели повседневный образ жизни. Мода возвышает человека, не оставляет равнодушным и творит чудеса.

Национальные элементы при этом свободно комбинируются и нередко становятся предметом экспериментирования (восточные и русские мотивы в работах И. Сен-Лорана и т.п.). Несмотря на то, что мода и сегодня имеет свои «эпицентры», откуда идут основные импульсы ее развития, и эпицентры эти, естественно, расположены на определенной «национальной территории», для современного стиля невозможно установить «национальную генеалогию». Однако национальное вовсе не исчезло из моды, а лишь изменило форму своего выражения. Теперь оно проявляется не столько в виде заимствований из народной одежды (такие заимствования достаточно многочисленны, но они обычно носят характер стилизации) или в общих принципах формообразования, сколько в эмоциональной тональности, акцентах, в способах конструктивной разработки. Мода становилась все более изменчивой, а сфера ее проявления расширялась, охватывая не только внешние формы, но и духовный мир человека, его

---

[1] *Кант И.* Антропология // *Кант И.* Сочинения: В 6 т. М., 1966. Т. 6. С. 489–490.
[2] *Кант И.* Антропология // *Кант И.* Сочинения: В 6 т. М., 1966. Т. 6. С. 490.

Восприятие, стиль поведения. Во 2-й половине XX века модой определяется уже образ жизни в целом (субкультуры хиппи и панков, тесно связанная с неоконсервативной волной 80–90-х гг. мода «на здоровье и богатство» и т.п.). В свою очередь, мы без труда отличаем, например, изысканную элегантность итальянской моды от яркой фантазийности французской и традиционно рационального, приглушенно корректного стиля английской моды. Существует ли в этом смысле российская мода?

Возникновение моды как относительно быстрого и всеохватывающего изменения внешних форм быта и предметного окружения происходит в Европе и относится приблизительно к XIV в. В России сама мода как явление может быть зафиксирована уже в XV—XVI вв., и само слово «мода» в русский язык пришло в XVII веке. В эпоху Петра оно означало «образец», «манер». В этом значении оно утвердилось во второй половине XVIII века, что подтверждает возникшая в то время пословица: «То не грешно, что в моду вошло». С 1779 г. начинает выходить журнал «Модное ежемесячное издание». В дальнейшем слово «мода» и производные от него «модник», «модничать», «модена» (щеголиха), «модиться», «модистый» и т.п. вошли в крестьянский язык и в различные областные диалекты. Возникновение моды принципиально меняет весь механизм эволюции эстетического вкуса. Теперь изменения предметного быта осуществляются путем смены целостных стилей, т.е. приобретают характер системных организованных по единому принципу эстетических трансформаций. В ходе подобного рода трансформаций одновременно меняются все составные части предметного быта. Так, любое крупное культурно-историческое направление (готика, Возрождение, барокко, классицизм) вырабатывает не только свою архитектуру, но и свой костюм, свою живопись, шрифт и орнаментацию, свой эталон женской и мужской красоты. Поэтому наличие подобного «стилевого» механизма изменения может, на наш взгляд, рассматриваться как основной структурно-типологический критерий моды (простого указания на то, что мода — это «быстрые изменения», недостаточно, поскольку количественная характеристика темпа изменения является достаточно неопределенной; к тому же ритм движения моды остается неизменным).

Что же послужило причиной возникновения такого явления, как мода?

Может быть, в XIV в. произошли какие-то генетические мутации, обусловившие коренные перемены в человеческой психологии? Разумеется, такие перемены произошли. Однако, думается, внутренний механизм движения моды был создан не психологией. Последнее формировалось и трансформировалось уже под ее воздействием. Детерминация моды иная — она отразила произошедшие к концу средневековья коренные сдвиги в характере общественного производства.

Мода как бы творилась жизнью одного народа, а затем передавалась в пользование других народов, если они проявляли к ней интерес (как правило, господствующие позиции в моде занимали наиболее передовые, влиятельные страны). Индивидуальность не в данном конкретном художе-

ственном решении, фасоне, а в определении путей развития стилей вошла в процесс создания моды, по существу, лишь в прошлом столетии.

Мода в современном смысле этого слова есть результат развития промышленности в условиях расширенного воспроизводства. Усовершенствованная техника создавала возможность применения различных способов обработки изделий, достаточно быстрого пересмотра их ассортимента, в то время как динамика хозяйственной деятельности требовала непрерывного сбыта новых видов товаров. Мода, обеспечивая опережающий моральный износ предметного окружения по сравнению с износом физическим, создавала промышленности устойчивый спрос и повышала емкость рынка. В этом смысле она стала одним из неотъемлемых компонентов зарождающегося капиталистического общества, приводя формы его культуры в соответствие со специфическими для него формами производства (другой вопрос, что значение моды, как и многих других явлений, выходит за пределы этой общественно-экономической формации).

Связь между масштабами и характером индустрии и «пульсацией» моды можно проследить относительно последовательно. Вначале срок активного существования предлагаемого модой стиля примерно соответствовал периоду смены поколений. Позже он стал охватывать часть этого периода: мода, сопровождавшая человека в дни его молодости, как правило, успевала смениться к тому времени, когда он достигал зрелых или преклонных лет. Ныне же «пульс» моды резко участился, каждый ее цикл продолжается в среднем не более чем одно десятилетие.

Такое ускорение достигнуто прежде всего благодаря дополняющей индустрию моды индустрии рекламы, которая начинает активно работать над изменением эталонов и стереотипов моды, едва они доходят до потребителя и он успевает с ними освоиться. В определенном смысле современную моду можно характеризовать как агрессивную. В отличие от моды прошлого она не дожидается, пока произойдет стихийное утверждение новых вкусов, а целенаправленно работает над их конструированием и прогнозированием, а затем над их внедрением в массовое сознание. При этом мода по отношению к индивиду выступает как некая принудительная сила, возникающая не из собственно человеческого творчества, а из отчужденных, надличностных структур социального бытия. Тотальный характер господства моды вне сомнений: она действует как «катализатор стадности», налагая немалые ограничения на свободное самоопределение индивида, в лучшем случае сводя это самоопределение к выбору из уже данного.

Следует отметить, что в современном обществе с его достигшими предела индивидуализацией и индивидуализмом мода выполняет важные социально-психологические функции, связанные с переживанием чувства принадлежности к некоему коллективному «мы». Разумеется, это чисто внешнее «стилевое» объединение в общем-то совершенно различных людей, но благодаря тому, что «послание моды» практически мгновенно вычленяется и прочитывается в самом пестром потоке впечатлений, мода оказывается очень удобным для перенасыщенного информацией общества кодом идентификации.

Моду можно охарактеризовать также и как презентацию самого себя. Выступая как средство обобщенной визуальной коммуникации, она позволяет текучей социальной реальности как бы ненадолго «застывать» в определенной знаково-символической конфигурации.

Современному человеку мода представляется неотъемлемым элементом культуры. Между тем, это относительно недавно возникшее явление. В широком смысле (в смысле стихийного увлечения каким-то явлением) мода проявлялась еще в древности, по крайней мере в наиболее динамичных рабовладельческих цивилизациях. Так, скажем, в Афинах V — IV вв. до н.э. существовала мода на софистов, позднее, в Риме, были модны заимствования из Греции и т.п. Однако подобного рода явления носили эпизодический характер и никогда не превращались в универсальный механизм развития культуры и искусства.

Феномен моды был известен издавна. История сохранила немало инвектив в ее адрес. И тем не менее, гипнотическое воздействие неизменно оказывалось сильнее всевозможных «доводов разума», предостерегавших от увлечения ею.

С течением времени значение моды в жизни общества возрастало, а сфера ее действия расширялась. В европейской истории последних трехчетырех столетий это особенно заметно. Мода постепенно становилась настоящим «тираном», претендующим на власть не только над внешним обликом человека, но и над его духовным миром. Она определяла «тональность» восприятия человеком окружающего его мира, а вместе с этим и стиль поведения и даже (до некоторой степени) направленность мышления, опосредствуя, таким образом, отношение человека к его социальной сфере, а может быть, и к миру в целом.

В споре наиболее пылких сторонников и противников моды по-своему правы обе стороны, что свидетельствует о противоречивости самого феномена моды. Главное (конститутивное) противоречие связано с хорошо известным из психологии явлением активизации восприятия, когда оно сталкивается с чем-то новым. Массированное внедрение в жизнь новых цветовых гамм, линий, силуэтов, манер, посредством которых мода конструирует новый образ человека и его окружения, направлено на обострение притупившегося, «автоматизированного» восприятия ставших привычными форм. Тем самым смена моды всякий раз возрождает ту полноту чувственного бытия, которую человек боится утратить. Вместе с тем такая «деавтоматизация» восприятия осуществляется путем выработки нового автоматизма, замены одних стереотипов другими. Мода неизбежно оказывается средством нивелировки вкуса, образа жизни, мировосприятия; «пульсация» моды периодически дает мгновенные «выбросы» оригинальности, но она же немедленно превращает эту «новорожденную» оригинальность в свою противоположность — в массовидное, усредненное, тиражированное. Мода, таким образом, выступает как специфическая форма творчества и вместе с тем как отрицание творческого начала, как пассивное следование некоторым установившимся на известный период времени образцам.

Из истории моды известно и другое противоречие, определяющее динамику ее движения, — противоречие между естественным и искусственным. Мода, как отмечал Гегель, есть изменение человеком своей природной формы. Не случайно одно из самых серьезных обвинений, предъявляемых моде, — ее постоянное насилие над здравым смыслом и предначертаниями природы. Классическим тому подтверждением может служить костюм — это как бы концентрированное выражение самого феномена моды. Вспомним неимоверно большие по размеру «длинноклювые» башмаки с колокольцами, сковывающие движения жесткие корсеты, представляющие собой целые архитектурные сооружения прически, уродующие линии фигуры турнюры и т.п.

Мы коснулись этих противоречий для того, чтобы показать внутреннюю диалектичность моды. Мода реализует себя в системе эстетических оценок и определений. Вместе с тем, включаясь в данную систему, понятие моды само становится эстетической категорией со значением, не сводимым к значению других категорий этой системы: красивое или изящное не обязательно должно быть модным, но модное всегда по-своему привлекательно, и, называя что-либо модным, мы тем самым относим его к числу эстетических ценностей. Конечно, мода проходит быстро, и то, что еще вчера волновало наше воображение, сегодня может оказаться неинтересным, банальным. Однако «предметное наполнение» и других эстетических категорий непостоянно: идеал прекрасного, как известно, изменчив, хотя, разумеется, он стабильнее веяний моды. В этой связи можно высказать предположение, что быстрый ритм моды в определенном смысле компенсирует замедленную динамику остальных эстетических ценностей. Мода отчасти берет на себя «оперативно-поисковые» функции, позволяя периодически включать в эстетическую сферу все новые и новые явления. Вскоре, однако, большинство из них из разряда эстетически положительных переходит в разряд эстетическиотрицательных (старомодное, вышедшее из моды нередко вызывает смех, кажется нелепым, а то и безобразным) или же эстетически нейтральных. И лишь немногие закрепляются, вызывая мутации и сдвиги во всей системе эстетических ценностей. Так, мода на спортивный, демократичный стиль одежды и поведергая, утвердившаяся в послевоенный период, похоже, не только приобрела устойчивый характер, но и вошла в современную культуру в качестве одного из характерных ее элементов, во многом определяющих наше самосознание, наши представления о должном и желательном.

В наше время бурное развитие средств массовой коммуникации, интенсивная урбанизация, нанотехнологии, биотехнологии делают информацию инструментом создания новых форм жизни и поведения, стирая этнокультурное своеобразие, обезличивая человека, подгоняя под общую планку. Возникают новые формы общения и философия жизни. Общество гораздо сложнее, и люди, живущие в этом обществе, являются специфическими информационными носителями черт культур и искусства.

Мода является формой содержания социальной действительности и является индикатором тенденций, царящих в обществе. К функциям моды можно отнести конструирование, формирование вкусов субъекта и управление ими. Внешность человека — это способ преподнести себя в обществе, она несет информацию окружающим о нас, создавая, таким образом, невербальное общение между людьми. Нередко по одежде, манере человека можно догадаться, чем он занимается в жизни и какой имеет достаток, в этом заключается основная функция — показать себя, в которой главным вспомогательным инструментом является мода.

Современная мода охватывает все уголки человеческого сознания. Каждый человек в определенной мере поддается влиянию современных или каких-либо других модных тенденций, тем самым формируя общепризнанное отношение к формам культуры. Мода диктует нормы, которые свидетельствуют о человеческом стремлении быть как все, слиться с толпой, не являясь эпицентром всеобщего внимания. При этом существует противоположная тенденция выразить себя посредством одежды, максимально подчеркнуть свою индивидуальность.

Мы живем в такое время, когда человека «человеком» делают бренды, его место в обществе зависит от брендов. Элемент красивого отходит на задний план, происходит подмена понятий «красивое» на «модное», при этом красивое не синоним модному, так как модное в современное время не все назовешь красивым.

Также мода проникает во все сферы человеческой жизни, она затрагивает не только моду на одежду от кутюр, но и моду как образ жизни: модная еда, модные телефоны, дорогие машины, книги и многое другое. На сегодняшний день мода не ограничивается одеждой, мода — это вообще вся жизнь, и в большей степени это не столько внутренняя потребность, сколько самопрезентация себя.

Подражание убивает самый важный элемент моды — момент эстетической инновации, свободного самовыражения. Бренды, а не красота и индивидуальность становятся основным двигателем моды.

Ряд проблем, от которых зависит будущее человеческой цивилизации. Какие культурообразующие идеи и понятия последуют с нами в XXI веке, а какие станут или уже становятся достоянием истории? Без ответа на этот вопрос невозможно ни сознательное отношение к культуре, к искусству ни социокультурное прогнозирование.

В современной художественной культуре можно выделить две основные формы существования традиций народного творчества. Это, с одной стороны, его собственная среда, а с другой — сфера культуры и искусства, создаваемого профессиональной художественной интеллигенцией, активно использующей восходящее к народно-фольклорной традиции элементы в качестве материала для творческого переосмысления и обработки. Порой для этого требуется смелость и мужество. Ярким примером служит выступление на Евровидении ансамбля «Бурановские бабушки» — «зажигают, гламур…», где соединилось и творчество, и мода, и искусство.

Ирина Хангельдиева

Расширение эстетического в современном культурном пространстве

Расширение эстетического в современном культурном пространстве

Ирина Хангельдиева — Россия, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, факультет педагогического образования, профессор, ikh2006@yande.ru.

Аннотация: статья посвящена проблеме расширения эстетического компонента в различных социокультурных практиках рубежа последних веков: творческим индустриям, маркетинговым и рекламным коммуникациям, инфотейнменту и его модификациям (политейнменту и эдьютейнменту) и др.

Ключевые слова: культура, искусство, эстетическое, креативные технологии, маркетинговые и рекламные коммуникации, инфотейнмент политейнмент, эдьютейнмент.

The Expansion of the Aesthetic in Contemporary Culture Space

Irina Khangeldieva — Russia, Moscow State University, Faculty of Pedagogical Education, Professor, ikh2006@yande.ru.

Abstract: The article is devoted to the issue of the expansion of the aesthetic component in various socio-cultural practices abroad last centuries: the creative industries, marketing and advertising communications, infotainment and its modifications (politainment and edutainment) etc.

Keywords: culture, art, aesthetic, creative technologies, marketing and advertising communications, infotainment, politeynment, eduteynment.

Сегодня цивилизованный мир существует в рамках постиндустриального информационного общества. Характерными чертами этого общества является элементы глобализации, тотальное распространение новейших коммуникационных технологий, трактовка знаний в качестве системообразующего элемента социального развития, возникновение креативного класса и netократии[1] как его производного, отступление от концепции экономоцентризма.

Не снимается с повестки научных исследований общество потребления и его модификация — цивилизация досуга, в которой досуг становится самостоятельной ценностью, при которой человек стремится иметь больше свободного времени даже при снижении материального вознаграждения за свой труд.

В современных социальных условиях происходит переоценка ценностей и конвергенция различных типов общественного развития, рождается

[1] См. *Бард А., Зодерквист Я.* Netократия. Новая правящая элита и жизнь после капитализма. СПб., 2004.

некая интегрированная модель, объединяющая черты креативной, потребительской, досуговой и посткапиталистической цивилизаций.

Возникновение креативного класса и увеличение значимости творческой компоненты в деятельности современного общества привело к расширению поля эстетического в современном культурном пространстве. В начале третьего тысячелетия в мире появилось несколько концепций, которые прямо указывали на данную тенденцию. Они нашли свое отражение в работах известных западных социологов, культурологов, психологов, экономистов, маркетологов, специалистов в области коммуникаций. Среди них следует назвать Р. Флориду [1], Ч. Лендри[2], Дж. Хокинса[3], А. Барда и Я. Зодерквиста, К.А. Нордстрема, Й. Риддерстрала[4], Б. Шмитта и А. Симонсона[5], В. Иноземцева [6] и многих других.

Безусловно, идеи, высказанные в работах этих авторов, не возникли на пустом месте. Они имели под собой известные социокультурные сдвиги не только в общественном развитии, но и в теоретических концепциях предшественников, таких как О.Тоффлер, Д.Белл, М.Маклюэн, Ж.Бодрийяр, Ж.Дюмазедье, Ж.Деррида, Ж.Делез, М.Кастельс и другие. Интенсивность и многообразие развития социальных практик подчас приводит к тому, что они в определенной мере опережают теоретические рефлексии.

Креативный класс — современное сообщество людей, для которых творчество, самовыражение и самореализации являются доминирующим жизненным целеполаганием. «Они живут там, где им нравится, и предпочитают центры творческой активности. Креативность всегда цвела пышным цветом в определенных местах»[7]. «Определенные места», по Р. Флориде — это территории повышенной толерантности, на которых могут беспрепятственно проживать представители самых разнообразных мировых сообществ с точки зрения расового, этнического и социального происхождения, профессиональной принадлежности и сексуальной ориентации. Креативные сообщества создаются там и тогда, где наличествует максимум условий для свободной и продуктивной самореализации.

Ключевым критерием креативного класса принято считать отношение к творчеству. Если обстоятельства жизни не содействуют активной самореализации представителей креативного класса, они немедленно меняют свой статус в пространстве, они ищут новое местожительство для того, чтобы максимально самовыразиться и самореализоваться. Творчество для представителей данного сообщества понимается как ключевой ресурс жизне-

---

[1] *Флорида Р.* Креативный класс: или люди, которые делают будущее. М., 2005.

[2] См.: *Лендри Ч.* Креативный город. М., 2005.

[3] См.: *Хокинс Дж.* Креативная экономика. М., 2010.

[4] См.: *Нордстрем К.А., Риддерстрале Й.* Бизнес в стиле фанк. М., 2002.

[5] См.: *Шмитт Б., Симонсон А.* Эстетика маркетинга: стратегия менеджмента, создания бренда и имиджа компании. М., 2005.

[6] См.: *Иноземцев В.Л.* К теории постэкономической общественной формации. М., 2000.

[7] См.: *Флорида Р.* Креативный класс: или люди, которые меняют будущее. М., 2005.

деятельности, стратегический ресурс личностного роста и общества, его отдельных территорий и корпораций, создания новых рабочих мест, превращение креативных идей в значимый экономический фактор.

Творческие идеи разного уровня и масштаба часто объединяют людей по принципу дополнительности. Неодинаковость, максимальная несхожесть в видении и трактовке мира является основой для интеграции. В подобной среде субъект оценивается именно по новизне идей, даже в том случае, когда идеи еще не находят реального воплощения, то есть по потенциалу идей.

Творческие идеи в креативном обществе становятся основой развития креативной экономики. Креативная экономика во всем мире сегодня трактуется как инновационная экономика, построенная на внедрении неординарных идей. Креативную экономику сегодня невозможно представить без креативных или творческих индустрий. Основная часть креативных индустрий связана с различными формами эстетизированной деятельности.

Эстетизированное начало широко проникает в различные области человеческой деятельности, особенно в область коммуникаций различного уровня и направленности. Даже в традиционных формах коммуникации эстетическое начало становится все более востребованным и значимым. Для постиндустриального общества, в котором существует не столько проблема спроса, сколько предложения, эстетическое способствует подчас решению прагматически заинтересованных задач.

В качестве одного из простых примеров могут стать маркетинговые коммуникации, которые пытаются максимально удовлетворить нужды, потребности и запросы своих целевых аудиторий, и одним из действенных инструментов в решении данных задач становится эстетизация различных форм данных коммуникаций.

Классическим инструментом маркетинговых коммуникаций принято считать рекламу. В современных реалиях реклама — это многомиллиардный бизнес, но продуктивно существовать сегодня только в информационно-прагматическом поле он уже не может. Практически все формы рекламы, которые сегодня существуют, в разной мере эстетизируются, будь это печатная, наружная, радио, телевизионная или интернет-реклама. Реклама использует эстетическое начало в своих целях, понимая значимость его конкретно-чувственного, эмоционального и выразительного воздействия.

Неслучайно в среде теоретиков и практиков рекламы уже не один год идут дискуссии по вопросу ее статуса. Является ли реклама результатом художественной деятельности и соответственно произведением искусства, или ей в этом должно быть отказано.

Сегодня понятия рекламы различны и более дифференцированы, хотя основным ее элементом остается информация, встроенная в коммуникационный процесс, так как рекламная информация не может не иметь определенного адресата. По Федеральному закону о рекламе она определяется как информация, «распространяемая в любой форме, с помощью

любых средств информация о физическом или юридическом лице, товарах, идеях и начинаниях (рекламная информация), которая предназначена для неопределенного круга лиц и призвана формировать или поддерживать интерес к этим физическому, юридическому лицу, товарам, идеям и начинаниям и способствовать реализации товаров, идей и начинаний» [1].

Данное определения можно интерпретировать в рамках понятного лозунга: «реклама — двигатель торговли», стимулирующий сбыт и получение прибыли, что соответствует информационно-экономическому аспекту смыслового наполнения термина.

В традиционных определениях рекламы нет четкого указания на присутствие эстетического начала. Другими словами, от рекламы изначально никто не требует наличия эстетического аспекта. Но при осмыслении функций рекламы этот аспект появляется, так как функции ее со временем подвержены социокультурной динамике. Сегодня принято выделять следующие основные функции рекламы:

– информационную — массовое информирование о товарах или услугах с целью достижения максимальных продаж;

– экономическую — реализация ряда мер, направленных на увеличение сбыта продукции и привлечения инвестиций;

– просветительскую — популяризация различных знаний во всех сферах жизнедеятельности человека;

– социально-интегрирующую — распространение некой информации для сплочения общества и повышения уровня жизни;

– эстетическую — развитие эстетического вкуса в обществе.

Исходя из перечисленных функций рекламы, следует подчеркнуть, что ее роль в современном обществе далеко выходит за рамки выполнения экономических функций, связанных с маркетинговыми коммуникациями по стимулированию сбыта. Являясь объективным фактором действительности, реклама представляет собой разновидность массовой коммуникации, которая становится частью культурного контекста. Рекламное сообщение кодирует информацию в виде символов и знаков, образов, которые по силе эмоционально-психологического воздействия в лучших своих образцах приближаются к эстетизированным текстам в широком смысле этого слова, и поэтому могут весьма органично усваиваться современной культурой. Принадлежность рекламы к массовой коммуникации позволяет рассматривать ее не только как экономическую деятельность, обеспечивающую получение прибыли, но и как источник многочисленных социальных контактов.

Существует, по крайней мере, три основных позиции в трактовке социокультурной значимости рекламы в инкультурационном и коммуникационном процессе:

1. Реклама представляет собой коммуникационную технологию. Как любая технология она ценностно нейтральна. Ее способ актуализации,

[1] Федеральный закон о рекламе // www.zakonrf.info.

степень и качество воздействия будет зависеть от целеполагания, от смыслов, в ней запакованных.

2. Реклама — явление социокультурное и имеет положительный заряд, так как она информирует общество о существовании различных товаров и услуг.

3. *Реклама — прагматический способ манипулирования* общественным сознанием, что становится основанием видеть в ней фактор, отрицательно влияющий на культуру. Многие философы и искусствоведы признают связь рекламы и искусства, но занимают в данном отношении крайне полярные позиции по данному вопросу. Одни придерживаются мнения об «узурпации рекламой высоких ценностей искусства, разменянных на мелкую монету». Известно высказывание П. Сорокина об «умирании в рекламе искусства». Другие считают, что реклама является искусством. Думается, что приведенные точки зрения являются полярными и не совсем корректными.

Бесспорно, природа создания рекламного сообщения близка к искусству. Реклама сродни искусству творческим процессом. Она часто пользуется языком искусства, его средствами выразительности. Эстетизированную рекламу часто нельзя считать напрямую, также как и любые другие образы, символы и знаки. Как правило, смысл эстетизированной рекламы шире, чем видится при первичном восприятии.

Справедливо отметить, что у искусства и рекламы есть нечто общее. Указанные явления имеют социальную природу, каждое из них — результат развития человеческих потребностей, каждое из них призвано удовлетворять специфические социальные потребности и запросы. Они способны к воспроизводству и имеют конкретно-исторические формы бытования. Внутри локальных культур для этих форм творческой деятельности характерны определенные черты общности: единство менталитета, основных ценностных установок и традиций.

У искусства и рекламы есть еще одна важная общность, и эта общность — образ. Реклама часто использует различные образы в своих посланиях обществу, часто эстетизируя их. Только в редких случаях это могут быть образы искусства как цитаты, но никогда реклама не может представлять собой полноценный художественный образ.

Различия между искусством и рекламой более существенные, нежели вышеприведенные сходства. Самое существенное различие рекламы и произведения искусства кроется в их целеполагании. Реклама имеет прагматически заинтересованное целеполагание, а искусство — напротив, направлено на доставление эстетического удовольствия.

Эстетизация в рекламе — ее неоспоримое преимущество. Если эстетизация имеет место, то реклама может быть более действенна и продуктивна. Эстетизация добавляет рекламному посланию некую оригинальность формы, иногда элемент выразительности, иногда театральности, иногда изысканности, но не художественности. В случае, когда эстетическое внутри рекламы перерастает в художественное, возникает художественный образ, который приводит к «смертельному исходу» рекламное сообщение, так как в подобном случае оно пре-

вращается в другое качество и перестает выполнять свою основную функцию. Если же баланс эстетического и информационного в рекламе найден в соответствии с конкретными задачами, то рекламное сообщение исполнит свое предназначение.

Как уже было замечено выше, в наше время сфера эстетизации охватывает все более широкое социокультурное пространство. Ярким примером эстетизации становится такой феномен, как инфотейнмент. Инфотейнмент представляет собой результат интеграции *информации, ее эстетизированных форм репрезентации, инновационных средств массовых коммуникаций*, возникших и укоренившихся на рубеже XX–XXI вв. Важной составляющей инфотейнмента стали *элементы развлекательности* как особой ценностной характеристики массовой культуры постиндустриального общества.

Одной из прямых социокультурных предпосылок возникновения инфотейнмента является интенсивное развитие информационных технологий, а также разнообразных средств массовых коммуникаций рубежа последних столетий, повлекших за собой принципиальное изменение ранее существовавшей медиакультуры. Современная медиакультура отличается особой полифоничностью и полифункциональностью, мобильностью и адаптивностью, интертекстуальностью, полижанровостью и полистилистичностью, что указывает на ее причастность к постмодернистской культурной парадигме, а также глобализационным переменам.

На этапе развития информационного общества роль, значение и масштаб воздействия медиакультуры на культуру в целом претерпели принципиальную трансформацию и стали причиной различных инновационных перемен, одной из которых следует признать инфотейнмент.

В силу своей специфики инфотейнмент по ряду признаков близок к художественному произведению, основанному на синтезе различных средств выразительности. Однако инфотейнмент не следует интерпретировать как художественное явление, так как информация, закодированная в нем, не является информацией художественного толка. Эстетическое начало в инфотейнменте вторично. С целью привлечения максимальной аудитории информацию «упаковывают» в эстетизированную форму, выполняющую функции аттракции и фасцинации. Одной из отличительных черт инфотейнмента является то, что основу телесюжета создает не сценарист, как это бывает, например, в телефильмах, а журналист.

Несмотря на кажущийся примитивизм подобных телепередач, инфотейнмент — достаточно сложный формат для реализации. Для актуализации данного формата важны:

эмоциональная наполненность истории (story-сообщение);

персоноцентричность ведущего проекта, *«живой» эфир*[1] (или его имитация); *графика, яркость, звуковые эффекты и интерактивность*; *лекси-*

[1] В данном случае речь идет не о прямом эфире, который на западном ТВ может обозначаться как LIVE.

ческие игры; фрагментарность; *синтез серьезного и несерьезного; диалоговый формат…*

Персонализация и авторский подход к подаче материала являются одними из главных черт данного телеформата, в связи с чем усиливается роль субъективного фактора, включая художественно-эстетическое отношение. В журналистике появился новый термин — инфотейнеры. Инфотейнеры — медиаперсоналии, способные реализовывать различные форматы инфотейнмента во всем многообразии его субжанров. Инфотейнмент — ответ на вызов действительности, утрату стабильных рекламных бюджетов первоначально в западной телеиндустрии.

Сегодня инфотейнмент вышел за рамки телеиндустрии и активно актуализируется в других сферах, в частности, в политике (политейнмент) и образовании (эдьютейнмент). И первое, и второе в основе имеют принцип, аналогичный инфотейнменту. В обоих случаях это органическое включение эстетического элемента (через развлекательное начало) в различные формы репрезентации политических и образовательных процессов. Наконец, все более очевидным становится проникновение эстетической компоненты во все области дизайнерской деятельности. В наше время особенно динамично этот процесс проявляется в сфере эстетизации бытовой техники и автомобилестроения, индустрии моды, эстетизации интерьеров, организации ландшафтной и городской среды.

Елена Устюгова

Образы историзма в постклассическом искусстве

Образы историзма в постклассическом искусстве

Елена Устюгова — Россия, Санкт-Петербургский государственный университет, Институт философии, кафедраЕ эстетики и философии культуры, профессор.

Аннотация: Новый этап претворения образа истории в культуре (историзм) начался на рубеже XVIII и XIX веков со сменой мировоззренческих парадигм, когда взамен традиционалистской модели «вечного и объективного времени» возникла концепция *модерна* — современности как ценности. Трактовка историзма в культуре новейшего времени связана с образом дискретности истории и обоснованием культурной ценности уникальности, конкретной *жизненности* отдельного исторического явления, общение с которой осуществляется через чувственное сопереживание.

В историзме середины XIX века главной особенностью стилизации стало эклектическое построение формы. Отсутствие содержательной связи стилизованной формы с оригинальным стилем, с одной стороны, и с функцией предмета, с другой стороны, привело к активизации игрового начала, выразившегося в эстетической декоративной разработке формы-прообраза: нео-готика, нео-ренессанс, нео-барокко. В коммуникативной направленности *историзма* этого типа превалировала ориентация на получение эстетического удовольствия, поскольку не предполагалась смысловая интерпретация *нео-формы* в ее сопоставлении с оригиналом. Таким образом, в эклектике в неустойчивом равновесии балансировали стиль и стилизация-симулякр.

С утратой смысла истории как единого процесса историческое время постепенно лишается протяженности и спрессовывается в одновременность настоящего. Наступает кризис самоидентификации, ставший неизбежным при условии, что самоопределение происходит в хаотическом пространстве взаимодействий с бесконечным множеством равнозначных *других*, располагающихся в горизонтальном синхроническом измерении.

Вместе с тем в современной культуре образ истории все же обретает свою инсценированную форму в языке постмодернистской стилизации, так как в ней заложена *коммуникативная программа*, ориентированная на диалог старого и нового смысла, «чужого» и «своего». Реализация этой программы служит выразительной формой диалога субъектов культуры как диалога текстов, участия в творческом приращении культурных смыслов, поскольку стилизация оказывается, во-первых, выражением отношения к уже существующему значению, устойчиво связанному с определенной формой всем предшествующим историческим опытом культуры, а во-вторых, подчеркнутым смещением по отношению к данному смыслу.

Стилизация как «игровая критика» становится эстетическим кодом постмодернистской культуры, а языковые игры в формах стилизаций становятся творческой мотивацией формообразования, смысл которого показать, что все: культура, язык, текст — по сути, является стилевыми играми, что каждый участник этих игр — художник, творчество которого состоит в бесконечной комбинаторике, «смешивании карт» традиционной и современной культуры. Вместе с тем нельзя сказать, что постмодернистские стилизации разрывают связь с историей, с традицией. Напротив, они постоянно указывают на эту связь, хотя и демонстрируют свою оппозицию к ней. Складывается специфический образ историзма по принципу «от противного».

При всех различиях типов стилизации общей характеристикой этой разновидности формообразования остается создание *эстетической видимости* изначального прообраза.Согласно шиллеровскому пониманию эстетического образа как Schein, то есть видимости, стилизация обладает полноценным эстетическим качеством, если она не механически копирует, а «играет» первичным стилем как неким предметом культурной реальности. В этом случае стилизации присущи и творческая активность, и свобода субъективного духа.

Оппозиционно-игровой принцип постмодернистской стилизации

позволяет расценивать ее как эстетическую интерпретацию историзма в современном искусстве.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: историзм, целостность и дискретность истории, эклектика, постмодернизм, стилизация, коммуникативная программа, современность, эстетическая интерпретация историзма, игровая критика.

Images of Historicism in Post-Classical Art

ELENA USTYUGOVA — Russia, St.Petersburg State University, Institute of Philosophy, Department of Aesthetics and Philosophy of Culture, Professor.

ABSTRACT: A new stage of the penetration of history into culture began at the turn of the 19th century with the change of the mindset paradigms when the traditionalist model of the "eternal and objective time" was substituted by the concept of *modernity* — modernity as an asset. The interpretation of historicism in the culture of the new age is connected with the image of discrete history and with the substantiation of the cultural value of uniqueness, specific *viability* of a single historical event, with which we communicate through sensual empathy.

In the 19th-century historicism, the main feature of pastiche was the eclectic structure of the form. The absence of content-related link of the stylized form to the original style, on the one hand, and to the object's function, on the other hand, resulted in the activation of the gaming origin which expressed itself in the aesthetic and decorative elaboration of the proto-form — the revival of Gothic, Renaissance and Baroque styles. The communicative purpose of historicism of this type was dominated by the aesthetic enjoyment because content-related interpretation of the new form compared to its original was not a presupposition. Thus, in the eclectic and unsteady balance, we find the interplay of style and pastiche.

With the loss of sense of history as a single process, historical time is gradually losing its continuity and compressed into a simultaneous present. The inevitable crisis of self-identification comes, its inevitability conditioned by the fact that self-determination occurs in the chaotic space of interactions with the infinite *others*, placed in the horizontal synchronous dimension.

At the same time, the image of history in modern culture discovers its staged form in the language of post-modernist pastiche, for there is a *communicative program* in it directed at the dialogue of the old and new meanings, of the "alien" and "our." The realization of this program is an expressive form of a dialogue of the subjects of culture as a dialogue of texts, of cultural meanings, because pastiche is, first, the expression of the relation with the existing meaning steadily liked to a certain form by the prior historical and cultural experience, and, second, the emphasized shift in relation to the given meaning.

Pastiche as a "gaming criticism," becomes an aesthetic code of the postmodernist culture, while language games in the forms of pastiche become a creative motivation of the formation of form whose meaning is to demonstrate that everything — from culture to language to text — are in their essence — stylistic games, that each participant of the game — the artist whose work is in the endless combination and shuffling cards

of the traditional and modern cultures. At the same time, one cannot say that postmodernist pastiches disrupt the link to history and tradition. On the contrary, they constantly point at this link while demonstrating it opposition to it. We get a specific image of historicism from "the opposite."

With all differences between pastiches, a general feature of this type of the formation of the form is the creation o *aesthetic vision* of the original image.

In accordance with Schiller's vision of the aesthetic vision — Schein — pastiche has a full-fledged aesthetic quality if it does not copy mechanically but "plays" with the original style as if it were some object of cultural reality. In this case pastiche has both creativity and freedom of the subjective spirit.

Oppositional and gaming principle of the postmodernist pastiche allows to perceive it as an aesthetic interpretation of historicism in modern art.

KEY WORDS: historicism, wholeness and discretion, eclecticism, postmodernism, pastiche, communicative program, modernity, aesthetic interpretation of historicism, gaming criticism.

Историзм стал неотъемлемым мировоззренческим принципом и культурной ценностью на рубеже XVIII и XIX веков. Новый этап претворения образа истории в культуре начался со сменой мировоззренческих парадигм, когда взамен традиционалистской модели «вечного и объективного времени» возникла концепция *модерна* — современности как ценности, в соответствии с которой значимыми оказываются не совершенное и ставшее, а совершаемое и становящееся. Складывается новый смысл исторической соотнесенности — не столько искать *себя в истории*, сколько обнаружить *историю в себе*, то есть в современной жизни, вступая в контакт с другими эпохами, чувствуя в первую очередь их разноликость, а не сходство, воспринимая себя участником общего и не завершаемого исторического процесса. Все исторические эпохи перед лицом современности обнаруживают свою уникальную культурную ценность и в этом смысле равнозначность. В контексте такого понимания историзма классика трактуется не как внутреннее основание мышления и языка культуры, а скорей как внешняя форма, с которой сопоставляет себя современность. Начинается своеобразная *игра с классикой* — всевозможные стилизации в форме перенесения классических сюжетов в современные ситуации и, наоборот, театрализованного представления персонажей настоящего в исторических декорациях классики. Вследствие этого с начала девятнадцатого столетия в языке культуры укоренились исторические стилизации, а позднее эклектика под именем «историзма» обрела черты влиятельного стиля.

В осмыслении историзма этого периода намечаются две ведущие тенденции: согласно первой (Гегель и гегельянская школа, марксизм), история — объективный, закономерный, целостный процесс, исходя из чего каждое конкретное явление может быть охарактеризовано и объяснено, а также может быть дедуцирован проект будущего. Вторая тенденция историзма (герменевтика, философия жизни) связана с образом дискретности истории и обоснованием культурной ценности уникальности, неповторимости,

а значит, не выводимости отдельного исторического момента из принципа всеобщности и несопоставимости единичностей. Если в рамках первой тенденции подчеркивался смысл целостности как структурности исторического процесса (будь то история духа или история социально-экономических формаций), то для второй — важней был смысл целостности как органичной и конкретной *жизненности* отдельного исторического явления, общение с которым осуществляется через чувственное сопереживание, а не логическое познание.

В начале XX века историческое сознание обретает свой культурный образ в лице устремленного в будущее художественного авангарда, признававшего ценность прошлого лишь как предысторию, отправную точку футурологических проектов. Язык авангарда не желал впитывать в себя былые культурные образы истории (классицизм, эклектику, исторические стилизации), напротив, он обращается к пра-культурной материи языка, чтобы сформировать собственный образ истории как свободного, не скованного никакими традициями прогресса, очертания которого еще только просматриваются в проекте новой онтологии.

С утратой смысла истории как целостности, общей процессуальности сначала наступает разрыв с прошлым, а затем, вслед за осознанием утопичности авангардных футурологических проектов, возникает разрыв и с историческим вектором в будущее. Историческое время постепенно лишается протяженности и спрессовывается в одновременность настоящего. Затерянный в повседневности субъект культуры теряет ощущение себя как части большого целого, своих исторических корней и проективных жизнестроительных идеалов, а вместе с этим и ответственность перед прошлым и перед будущим. Наступает глубочайший кризис самоидентификации, ставший неизбежным при условии, что самоопределение происходит в хаотическом пространстве взаимодействий с бесконечным множеством равнозначных *других*, располагающихся в горизонтальном синхроническом измерении.

Вместе с тем в современной культуре образ истории все же обретает свою инсценированную форму в языке постмодернистской стилизации. Современный тип стилизации служит важным средством выражения коммуникативной ориентации деятельности и вехой в процессе самоидентификации субъекта культурного творчества.

Искусственность и вторичность стилизации обусловливают специфический тип творчества, хотя, на первый взгляд, вторичность стилизованной формы как будто бы лишает творческий процесс такого важнейшего элемента, как поиск, эвристичность, созидательность, поскольку стилизатор представляет уже ранее существующее значение. Но с другой стороны, в стилизаторстве акцентирован игровой момент творческой деятельности в разработке исходной формы, при ее актуальной трансформации, ориентированной на соответствующий культурный контекст.

В стилизации присутствует также и историческая составляющая, так как в ней заложена *коммуникативная программа*, ориентированная на взаимо-

действие старого и нового смысла, «чужого» и «своего». Реализация этой программы служит выразительной формой связи субъектов культуры как переклички текстов, участия в творческом приращении культурных смыслов, поскольку стилизация оказывается, во-первых, выражением отношения к уже существующему значению, устойчиво связанному с определенной формой всем предшествующим историческим опытом культуры, а во-вторых, подчеркнутым смещением по отношению к данному смыслу.

В целом ряде историко-культурных эпох (ренессанс, барокко, модерн, постмодерн) обращение к стилизации было детерминировано соответствующими духовно-творческими интенциями этих культур и имело свое специфическое обоснование и смысловые особенности. Так, культурное самоопределение итальянских гуманистов осуществлялось в формах творческого диалога с Античностью, интеллектуальной игры в Античность. В культуре *Барокко* интенция стилетворчества предстала в образах диалога природного и культурного, естественного и искусственного, шифром для прочтения которого стала «театральность», игра.

В историзме середины XIX века главной особенностью стилизации стало эклектическое построение формы. Отсутствие содержательной связи стилизованной формы с оригинальным стилем, с одной стороны, и с функциональным предназначением сферы стилевого проявления, что было особенно очевидно в архитектуре, с другой стороны, привело к активизации игрового начала, выразившегося в декоративной разработке формы-прообраза. Прошлое осваивается не как процесс, с которым современность связана преемственно, а скорее как свободное обращение по принципу эстетической вненаходимости к историческим образам, каждый из которых может быть приложим к настоящему через приставку «нео»: нео-готика, нео-ренессанс, нео-барокко. Кроме того, в середине XIX века еще до наступления эпохи техницизма, когда собственный образ современности пока не выкристаллизовался, эклектическое соединение эстетических знаков прошедших культурных эпох стало необходимым этапом освобождения от их довлеющего влияния, но вместе с тем и своей включенности в общий историко-художественный процесс. В коммуникативной направленности *историзма* этого типа превалировала ориентация на декоративизацию внешней формы, поскольку смысловая интерпретация *нео-формы* в ее сопоставлении с оригиналом не предполагалась. Таким образом, в эклектике в неустойчивом равновесии балансировали стиль и стилизация-симулякр.

Во второй половине XX века сложилась новая разновидность стилизации, ставшая одной из важных стилевых характеристик культуры постмодерна. Субъект современной культуры прежде всего отстаивает свое право на «инаковость», на изменение, на метаморфозу, то есть на свободное самоосуществление. Индивидуальное сознание и самосознание оказываются вторичными по отношению к миру межсубъектных взаимодействий. Субъект обретает бытие, возможность самоопределения по мере осуществления опыта соотнесения себя с другими субъектами, обнаруживающими

себя в языковой практике. Он получает возможность опознать себя и мир через акт коммуникации, способствующей осознанию своего места в пространстве культуры. Процесс самоидентификации субъекта культуры предполагает осознание пограничности существования — по словам М. Бахтина, «каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает»[1].

В культуре постмодерна принцип пограничности позиций субъектов выражает внутреннюю дистанцированность различных «я» в «жизненном мире», культивирует ее, делает ее «произведением культуры». «Чужое» — все прошлое и настоящее культуры, уже запечатленное в ее произведениях, за которыми стоят «другие» субъекты — другие миры, соотнесенность с которыми — условие возможного обнаружения «своего» мира, то есть предпосылкой всякого высказывания субъекта становится указание на связь-отличие от «чужого». «Свое» и «чужое» находятся в состоянии взаимного отражения и постоянного движения, смыслы которого настолько изменчивы, что ни один из них не может претендовать на устойчивость.

Стилизация провоцирует ситуацию такого взаимодействия, вызывая из прошлого оригинальные формы культуры, но не интерпретирует их, а пародирует, помещая в несовместимые с ними контексты, тем самым разрушая их изначальные смыслы. В качестве объекта деконструкции выступают стили, сюжеты, жанры, отдельные произведения искусства любых времен и культур. Дискредитируя традицию, к которой принадлежал оригинал, постмодернистская стилизация разоблачает устоявшиеся стереотипы восприятия. В результате оригинал не совпадает сам с собой и с ожидаемым отношением воспринимающих, то есть коммуникативная акция осуществляется как образ встречи и не-совпадения.

Если в предшествующих вариантах стилизации соотношение знака и значения регулировалось позицией стилизатора, устанавливающего содержательную связь между ними в соответствии с ценностной доминантой актуальной культуры, то в постмодернизме это отношение представляется как произвольное, игровое. Стилизация как «игровая критика» становится эстетическим кодом постмодернистской культуры, а языковые игры в формах стилизаций служат творческой мотивацией формообразования, смысл которого показать, что все: культура, язык, тексты — по сути, является стилевыми играми, что каждый участник этих игр — художник, творчество которого состоит в бесконечной комбинаторике, «смешивании карт» традиционной и современной культуры. Вместе с тем нельзя сказать, что постмодернистские стилизации разрывают связь с историей, с традицией. Напротив, они постоянно указывают на эту связь, хотя и демонстрируют свою оппозицию к ней. Складывается специфический образ историзма по принципу «от противного».

---

[1] *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: В 7 Т. М., 2003. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. С. 282.

Описанные исторические стилизации, независимо от их позитивной или оппозиционной направленности, осуществляют межкультурный диалог, творя новые смыслы и значения, то есть способствуют приращению культуры. Исходя из этого, можно усомниться в правомерности распространенного мнения, будто бы любая стилизация, как вторичное, искусственное образование, не обладает собственным смысло-творческим потенциалом, а значит, и самостоятельной культурной ценностью.

При всех различиях типов стилизации общей характеристикой этой разновидности формообразования остается создание *эстетической видимости* изначального прообраза. Понятие «видимость» давно существует в эстетической теории как одно из ключевых в понимании природы эстетической образности. С введением Кантом игрового ракурса рассмотрения эстетического появились новые аспекты трактовки эстетической образности, выявляющие не столько сходство с оригиналом, сколько их сложную игру друг с другом в *видимости* прообраза, в нескрываемой условности воспроизведения, преобразованности оригинала — в этом состоит источник творческого удовлетворения в эстетическом акте и для создателей, и для воспринимающих эстетическую форму. Согласно шиллеровскому пониманию эстетического образа как Schein, то есть видимости, стилизация обладает полноценным эстетическим качеством, если она не механически копирует, а «играет» первичным стилем как неким предметом культурной реальности. В этом случае стилизации присущи и творческая активность, и свобода субъективного духа.

Оппозиционно-игровой принцип постмодернистской стилизации позволяет расценивать ее как специфическую форму эстетической интерпретации историзма в современном искусстве.

Валерий Диденко

Многообразие имагинативных художественных миров как источник творческой избыточности в искусстве
(Опыт прочтения «Имагинативного абсолюта» Я.Э. Голосовкера)

Многообразие имагинативных художественных миров как источник творческой избыточности в искусстве (Опыт прочтения «Имагинативного абсолюта» Я.Э. Голосовкера)

Валерий Диденко — Россия, Москва, Государственный университет управления, профессор.

Аннотация: В статье анализируются сложившиеся к настоящему времени в гуманитарной науке теории воображения, их значимость в осмыслении текущих тенденций в художественной практике и ее теоретических интерпретаций. Особое внимание обращается на необходимость актуализации и исследования значительного эвристического потенциала концепции «имагинативных художественных миров» Я.Э. Голосовкера, разработанной им в книге «Имагинативный абсолют».

В своих трудах, созданных в тридцатых-сороковых годах прошлого века (часть из которых опубликована только в 1987 г. Книгой «Логика мифа», а главное его произведение «Имагинативный абсолют» издано в серии «Академический проект» в 2012 г.), Голосовкер обосновал концепцию имагинативного абсолюта, смысл которой состоит в раскрытии имагинации (воображения. — *В.Д.*) «как высшего органа познания и как центра творческой силы». «Высшим органом познания», по Голосовкеру, имагинация является не только потому, что ею творится культура, что дух в ней находит свое «полнейшее выражение», но и потому, что «… культурное сознание имагинативно по своей природе и реально, т.е. оно есть имагинативная реальность, которая для нас реальнее любой реальности вещной (выделено мной. — *В.Д.*).

Для нас важно в концепции Голосовкера то, что в его учении воображение показано не только как одна из творческих способностей человека, пусть и высшая, а как феномен, охватывающий и способность, и действие, и процесс, и результат. Тем самым чисто гносеологическое и психологическое содержание воображения обнаруживает и свой онтологический статус, когда имагинация предстает и как реальность психическая (внутренне — экзистенциальная), и как реальность воображаемого объекта, самого поведения и поступков субъекта имагинации, и как реальность созданного им мира — мира культуры в ставших, объективированных формах.

Но самое замечательное, на наш взгляд, в концепции Голосовкера — сама идея имагинативного Абсолюта, необходимость рождения которого «была в человеке одновременно голосом культуры и природы, разорванных, враждебных, ненавидящих друг друга, и тем не менее предчувственно томящихся друг в друге, ищущих взаимного соединения вне меня при неразрывности внутри меня».

И граница между бытием природным («вне меня») и бытием духовным («внутри меня»), может быть, и должна быть, говорил Голосовкер, преодолена, чтобы сохранить целостность и смысл бытия. И искусство, художественная имагинация, играет совершенно исключительную роль в этом преодолении.

Ключевые слова: искусство, воображение, имагинация, имманентно-эмпирическое мироотношение, трансцендентно-эйдетическое мироотношение, многообразие (цефализация), интенциональность, имагинативный мир.

Variety of Imaginary Artistic Worlds as a Source of Creative Redundancy in Art. (Experience of Reading “The Imaginary Absolute” by J.E.Golosovker)

VALERIY DIDENKO — Moscow, Russia, The State University of Management, Professor.

ABSTRACT: In the article the author analyzes developed to present time in humanitarian science the theories of imagination, its significance in understanding of modern artistic trends and it theoretical interpretations. There are a special consideration to necessity of actualization and researching the significant heuristic potential of conception the "imaginary artistic worlds" of J.E.Golosovker, developed by him in *"The Imaginary Absolute"*. In his ownworks, created in the 30s -40s of the 20th century (part of it had been published only in 1987 year by book *"The Logic of Myth"*, but the main his *"The Imaginary Absolute"* had been published in a series "The Academic Project" in 2012), Golosovker substantiated a conception of imaginary absolute, meaning of which is to reveal of imagination "as main body of knowledge and center of creative power". *"The Main Body of Knowledge"*, by Golosovker, its imagination, not only because by it the culture are create, and in it the spirit find it own "fullest expression", but because "…cultural conscious are imaginatively in own nature and really", this means that the conscious is a imaginary reality, which more really for us that any really thing. (emp. — V.D.).

It is important for us in conception of Golosovker, that in his knowledge the imagination shown not only as one of creative ability of human, as highest, but as phenomenon, including ability, action, process and result. Thus purely epistemological and psychological content of imagination finds it own ontological status too, when imagination appears as a mental reality (internally-existential) and as reality of imaginary object, behavior and acts the subject of imagination, and as reality of world it created — world of culture in objectified forms.

But the most remarkable, in our opinion, in conception of Golosovker — the idea of the imaginary Absolute, which necessity of birth "was in human simultaneously with a voice of culture and nature, broken, hostile, detesting each other, but premonitionally languishing in each other, searching the interconnection outside of me in continuity inside of me".

And boundary between nature existence ("inside of me") and spiritual existence ("outside of me") can be and should be, said Golosovker, overcome to save the integrity and meaning of life. And art, artistic imagination plays a special role in this overcoming.

KEY WORDS: art, imagination, immanently-empirical attitude, transcendently-eidetic attitude, variety (cephalization), intentionality, imaginary world.

Из всех творческих способностей человека именно воображение, составляющее сущностную основу художественной деятельности, выступает как духовная форма сопряжения в единую реальность имманентного и трансцендентного в человеческой жизни, конечного и бесконечного, земных и космических параметров бытия, ибо в художественном отношении, пронизанном воображением, «сердце… непосредственно соприкасается с безмерным в самых малых вещах»[1].

[1] *Тагор Р.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1957. Т. 8. С. 145.

Прежде чем говорить о механизмах и способах институализации всего многообразия интенций духовной жизни в искусстве через воображение, необходимо уточнить смысл и методологические рамки самого понятия «воображение», в котором оно будет нами интерпретироваться. Из всех многочисленных подходов к воображению, сложившихся исторически и «работающих» в современной гуманитарной науке, наиболее распространены философско-гносеологический, психологический и эстетический подходы. Схематично суть каждого из них можно охарактеризовать следующим образом.

Философско-гносеологические концепции воображения, сложившиеся в основном в учениях Локка, Канта и Гегеля, трактуют воображение главным образом как одну из познавательных способностей субъекта, связывающую чувственное и рациональное знание, эмоциональное и рассудочное в познавательной деятельности. При этом акцент делается на познавательных функциях воображения, его научно-теоретической продуктивности.

Психологические теории воображения (ассоциативная У. Джемса, инновационная Л. Выготского и др.) понимают воображение как одно из особых качеств психики, стимулирующее комбинаторную, эвристическую, образную активность психической жизни человека, связанную с деятельностью памяти, восприятия, представления.

Эстетический подход к воображению, сформировавшийся в значительной мере под влиянием психологического, наследует художественное воображение как специфическую его форму в отличие от научного, религиозного, изобретательского и др., реализующегося в «способности сознания синтезировать и творчески преобразовывать восприятия и представления, создавать образы и модели бытия в соответствии с принципами художественного, духовно-практического освоения мира»[1].

Нисколько не умаляя теоретической ценности названных общефилософского и специально-научных подходов в изучении феномена воображения, мы считаем, что эти аспекты исследования воображения могут быть дополнены его более широким и адекватным истолкованием, раскрывающим место и функции воображения не в рамках какой-либо специальной области духовной деятельности (познавательной, художественной, конструкторско-технической и др.), а в масштабах духовной культуры в целом, ее сущностных основ.

С точки зрения такого подхода (назовем его культурологическим) воображение в онтологическом своем содержании как способ существования духа, самой духовной культуры, ибо только воображение в наибольшей степени синтезирует в себе весь ансамбль творческих потенций субъекта (эмоции, разум, волю), все уровни психической реальности (подсознание, сознание, «сверхсознание») и является наиболее полным выражением всех основных свойств духовного — его творческой природы, устремленности к должному, идеальному, новому бытию, прорыв за пределы рационально-

[1] Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 46.

го и оптимального, к новому уровню свободы. Другими словами, именно через воображение происходит превосхождение человеком самого себя и естественных заданных наличным бытием условий жизни, создание той второй, «очеловеченной» действительности, которая и есть духовная культура, сердцевиной, квинтэссенцией которой является искусство.

Здесь необходимо отметить, что такую широкую культурологическую трактовку воображения как психологического способа духа и духовной культуры мы предлагаем, исходя не из спорадически-интуитивных догадок, или из соображений, диктуемых самой темой нашего доклада, а опираясь на идеи, развитые такими мыслителями, как Ж.-П. Сартр, Н. Бердяев и, в особенности, Я.Э. Голосовкер, творческое наследие которого еще не оценено нами по достоинству.

Только в 2012 году в серии «Академический проект» издано главное произведение всей его жизни «Имагинативный абсолют» (см.: Голосовкер Я.Э. Имагинативный абсолют». М., 2012).

В своих трудах, созданных в тридцатых-сороковых годах прошлого века (часть из них опубликована только в 1987 г. книгой «Логика мифа»), Голосовкер разработал концепцию имагинативного абсолюта, смысл которой состоит в «раскрытии имагинации (воображения. — *В.Д.*) как высшего органа познания и как центра творческой силы»[1].

«Высшим органом познания» по Голосовкеру, имагинация является не только потому, что ею творится культура, что дух в ней находит свое «полнейшее выражение», но и потому, что «…культурное сознание имагинативно по своей природе и реально, т.е. оно есть имагинативная реальность, которая для нас реальнее любой реальности вещной (выделено мной. — *В.Д.*)»[2]. Настаивая на реальности имагинативного мира, т.е. мира культуры, мира сотворенного и преображенного в духе, Голосовкер отграничивает имагинацию от выдуманного и иллюзорного, от зряшной фантазии, чреватой «коварством, прихотью, суевериями и фанатизмом» и показывает, что создаваемое воображением создается на самом деле и утверждает себя как бытие, т.е. как нечто сотворенное навеки.

Для нас важно в концепции Голосовкера наряду с приведенными выше положениями и то, что в его учении воображение показано не только как одна из творческих способностей человека, пусть и высшая, а как феномен, охватывающий и способность, и действие, и процесс, и результат. Тем самым чисто гносеологическое и психологическое содержание воображения обнаруживает и свой онтологический статус, когда имагинация предстает и как реальность психическая (внутренне-экзистенциальная) и как реальность воображаемого бытия, самого поведения и поступков субъекта имагинации и как реальность созданного им мира — мира культуры в ставших, объективированных формах.

---

[1] *Голосовкер Я.* Э. Миф моей жизни // Вопросы философии 1989. № 2. С. 114.
[2] *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 118.

Но самое замечательное, на наш взгляд, в концепции Голосовкера — сама идея имагинативного Абсолюта, необходимость рождения которого «была в человеке одновременно голосом культуры и природы, разорванных, враждебных, ненавидящих друг друга, и тем не менее предчувственно томящихся друг в друге, ищущих взаимного соединения вне меня при неразрывности внутри меня»[1].

И граница между бытием природным («вне меня») и бытием духовным («внутри меня») может быть и должна быть, говорил Голосовкер, преодолена, чтобы сохранялась целостность и смысл бытия. Но как это возможно, если между человеком и природой временная, пространственная и бытийственная пропасть: человек смертен — природа вечна; человек конечен — природа бесконечна; человек — существо земное, а природа — это Вселенная с множеством других миров. Преодоление этой границы, воссоединение бытия человека и бытия природы происходит во времени и пространстве имагинативной реальности, ибо только в воображении человек может быть бессмертным (и мыслить свое бессмертие и создавать бессмертные творения), в воображении он преодолевает (опять же и в представлении и в самом деянии) свое ограниченное земное существование и прорывается к масштабам космической жизни, сливается с нею.

В развитие идей философа следует подчеркнуть, что имагинативная реальность есть, таким образом, абсолютная реальность, которая «реальнее любой реальности вещной», ибо в ней человек обретает абсолютное (вечное и бесконечное) бытие, превозмогая тленность и тщетность эмпирической повседневности, утекающей в небытие, замыкающей, как правило, его жизнь в круге естественных, биологических потребностей. Переходя в имагинативную реальность, человек как бы превосходит сам себя и прикасается к вечности. Не в этом ли смысл идей Вл. Соловьева и Н. Бердяева о богочеловеке и богочеловеческой природе творчества? «Человеческое творчество, — говорит Бердяев, — не только человеческое, оно — богочеловеческое. В этом таинственность творчества. В нем происходит трансцензус, в нем разрывается замкнутость человеческого существования» (выделено мной. — *В.Д.*)[2].

Не об этом ли писал Ницше, обрушиваясь на мещан и «последних» людей, «которые уже и знать не знают, что такое звезда, и презирать себя не могут и приговаривают: «мы счастливы, мы счастливы» — и подмигивают». Интересна в этом контексте интерпретация М. Мамардашвили идей Ницше о «сверхчеловеке». У Ницше «сверхчеловек» не есть некое реальное существо или реальная порода людей, которая была бы выше других, а есть некое предельное для человека состояние, лишь устремляясь к которому человек может стать человеком… он есть то существо, которое может быть человеком, только если оно трансцендирует себя к сверхчело-

---

[1] *Голосовкер Я.* Э. Миф моей жизни // Вопросы философии 1989. № 2. С. 114.

[2] *Бердяев Н.* Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и объективация. С. 157.

веку. Ведь все существующее, как выразился кто-то, должно превосходить себя, чтобы быть самим собой»[1] (выражение Б. Пастернака).

В имагинативной реальности и происходит восхождение человека в состояние «сверхчеловеческое», в котором относительные и ограниченные смыслообразующие факторы его существования расширяются до беспредельных горизонтов бытия абсолютного — бесконечного, вечного, вселенского масштаба. И имагинативный побуд (Я. Голосовкер) вызывает к жизни с необходимостью инстинкта философские теории, художественные образы, религиозные представления, которые, будучи порождением духа, имагинации, становятся реальностью человека культуры, его миром, в котором встречаются и становятся новой реальностью вселенная человека и вселенная природы. Поэтому именно в воображении жизнь человека приобретает как бы удвоенный реально-ирреальный характер, и это двойное бытие и есть собственно человеческая жизнь, простирающаяся от потаеннейших глубин индивидуального «Я» до всей безграничности мироздания. Эта двойственность прекрасно выражена в четверостишии Тютчева:

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия.

И если жизнь человека протекает не в спячке духовной, не в глухой пустоте вещно-предметных границ жизни, вегетативных и прочих естественных отправлений, то человек изначально обречен на «удвоенное», дуальное бытие в форме названных ранее предельных интенциональных оппозиций духа, выражающихся прежде всего и в наиболее полном виде в воображении, поскольку они, а это вытекает из изложенного выше, инвариантны самой природе имагинативной реальности, а художественная деятельность инвариантна в своих наиболее существенных характеристиках деятельности воображения.

И только выявив особенности взаимообусловленности интенциональности духовной жизни субъекта, характера и типа имагинации и ее выражения в искусстве, в различных художественных системах, можно, на наш взгляд, с достаточной степенью адекватности обозначить духовно-онтологические истоки искусства как «совершенно нового бытийственного образования» (Бахтин) во всем многообразии его бытования в культуре. А это позволит, в свою очередь, конкретизировать в онтологическом аспекте положение об искусстве, как о способе разрешения (моделирования) фундаментального противоречия культуры — противоречия между индивидуально-неповторимым и универсально-всеобщим в человеческой жизни. Рассмотрим эту зависимость, начиная с имманентно-трансцендентной

[1] *Бердяев Н.* Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и объективация. С. 157.

оппозиции, составляющей ядро, системообразующее начало в интенциональной структуре духовного бытия.

Имманентная интенциональность духовного мира художника трансформируется в соответствующую имагинативную реальность, содержание которой выражается в образах, идеях, переживаниях, отражающих структуру и интенсивность внутренней жизни художника, реальность его собственного неповторимого душевного мира, ограниченного пределами его индивидуальной, локальной судьбы.

Этот тип имагинативного мира выражает устремленность творческого субъекта в глубину своего «Я», он есть порождение творческой рефлексии, обращенности художника к самому себе, и тем сферам и границам бытия, которые схватываются и актуализируются его уникальным душевным миром. В такой воображаемой реальности, даже в тех случаях, когда художник обращается к внешним процессам и явлениям, основой и центром смысло-образов произведения выступает субъективность творца, пронизывающая объективные внешние явления и подчиняющая их себе. Внешнее здесь раскрывается через внутреннее (напр., имагинативный мир Босха, Клейста, Пруста, Кафки, Дали, Филонова, Платонова).

Поэтому при доминировании в творческом сознании имманентной направленности духа оказываются ослабленными или трансформированными трансцендентная и жизнеутверждающая интенция, метаисторическая и космоцентрическая, а актуализируются и проявляются с наибольшей полнотой жизнеутверждающая, локально-эмпирическая и геоцентрическая интенции. И имагинативный мир, творимый художником, в основе которого лежит эта коррелятивная связь интенций (имманентная — жизнеотрицающая — локально-эмпирическая — геоцентрическая)[1], несет в себе мотивы, темы, сюжеты преходящего, земного повседневного бытия в его неустойчивости и обреченности, в тенденции к смерти, небытию, распаду, ибо в таком сознании ответы на все бытийные вопросы идут из глубин индивидуального «Я» художника, погруженного в трагизм и безысходность отдельной, ничтожно малой в безмерности бытия человеческой жизни.

Здесь поиск ответов на смысложизненные проблемы, осмысление сущности человека и его места в мироздании, ограничен горизонтами индивидуальной, чаще всего трагической, судьбы художника или вообще отдельного, «заброшенного» человеческого существования. И даже тогда, когда такое художественное сознание обращается к трансцендентному бытию (общечеловеческая история, космический универсум, бог, вечность и т.д.), в творимой художественной реальности эти трансцендентные сущности как бы снижаются до земного, локального, подверженного смерти и распаду существования. В произведении, созданном в русле имманентно-

[1] Обозначим эту систему связей интенций термином «имманентно-эмпирическая» интенциональность духовного бытия.

эмпирической направленности духовного бытия[1], сама вечность, космическая гармония, бог подвергаются испытанию преходящестью и трагизмом человеческого существования, обретают ее пространственно-временные и смысловые параметры.

Здесь нет упования на мир иной, на силы и ценности, способные извне осветить и укрепить нить человеческой судьбы, дать ему прикоснуться к вечности. Отсюда и особенности образного строения и духовного содержания такого произведения, выражающиеся в его реально-земном «посюстороннем» наполнении в приметах, фактах и чертах реального течения человеческой жизни от естественно-биологических ее основ до проявлений социальных и духовных потенций личности, но личности такой, которая сама есть часть и звено этого естественного материального процесса.

Причем мир внутренний и внешний, представленный в художестве, основывающемся на имманентно-эмпирической направленности духа, не всегда и необязательно изоморфен своим вещным, предметным признакам по принципу «как в самой жизни». Поэтому, когда мы говорим о реальной, земной укорененности имманентно-эмпирического мироотношения и художественной реальности, им порождаемой, мы не ограничиваем этот тип творчества понятием «реализм» в традиционном и расхожем смысле этого слова.

Напротив, мы исходим из того, что реальный, повседневный слой бытия (как внутреннего, так и внешнего), выражающийся в таком искусстве, может быть представлен как в формах самой жизни (реализм в традиционном понимании этого слова, натурализм, импрессионизм и т.д.), так и в условных формах с элементами фантастического, причудливого, небывалого (например, искусство барокко, сюрреализм, экспрессионизм, магический реализм). Но фантастическое и условное начало в такого рода художестве имеет своим источником повседневность, парадоксальность и алогичность самой человеческой жизни от инфернальных кошмаров сна до инфернальности реального бытия.

Иная имагинативная реальность продуцируется художником, творческая активность которого коренится в трансцендентной направленности его духовного мира, актуализирующей надвременное, беспредельное,

---

[1] У В. Соловьева и П. Флоренского она обозначается, как мы видели, понятием «горизонтальное мироощущение», в отличие от «вертикального». Необходимо также отметить, что в феноменологии Гуссерля и интенциональной методологии Ингардена в близком нашему смысловом контексте используется термин «эмпирическая интенция», в отличие от «эйдетической». Но и Гуссерль и Ингарден, рассматривая искусство как выражение подлинного интенционального бытия (эмпирического и эйдетического), исходили из особой роли интуиции в конструировании связей эмпирической и эйдетической интенций, что обусловило существенные трудности в интерпретации «реального» и «интенционального» типов связей субъекта и объекта, внутреннего и внешнего, поскольку вербальные и рациональные структуры не вписывались в интуитивистский подход к направленности духовной жизни. Нам думается, что предложенный нами способ рассмотрения интенционального бытия через воображение позволяет в какой-то степени избежать этих трудностей, или, во всяком случае, снять то противопоставление интуиции и интеллекта, которое возникло в феноменологии.

космическое существование, не исчерпывающееся сферой земного и реального бытия, а устремленного к внеземному, вечному.

Коррелируя с жизнеутверждающей, метаисторической, космоцентрической интенциями (назовем эту связь интенций трансцендентно-эйдетической), трансцендентная направленность духа утверждает себя в образах и произведениях, взламывающих реально-земное, повседневное бытие индивидуальности и выводящих отдельную и малую человеческую жизнь в контекст универсально-космического, общечеловеческого существования. Внутреннее здесь раскрывается через внешнее (напр., имагинативный мир Дюрера, Эль-Греко, Гете, Чюрлениса, Врубеля, Рериха, Булгакова).

Поэтому и тогда, когда художник трансцендентно-эйдетического мироотношения обращается к собственной судьбе, внутреннему опыту земной и реальной жизни отдельного человека, ее эмпирическому контексту, творимое им произведение поднимает и возносит локально-эмпирическое существование до всеобще космического, преходящее и тленное трансформируется в вечное, обреченность и замкнутость человеческого бытия обретает новый смысл в контексте трансцендентных идеальных сущностей (иной, небесный мир, Бог, космическая гармония, всеобщая любовь, вечная женственность и т.д.).

При этом образный мир творца, несущий в себе предельные уровни художественной условности, идеальное, ирреальное, «потусторонние» смыслы и структуры, не есть полная и абсолютная запредельность по отношению к реалиям самой жизни; они здесь присутствуют, но уже не в своей естественно-телесной, земной форме, а в преображенно-возвышенном, универсальном значении (все религиозное искусство, а русская иконопись в особенности, возрожденческий реализм, романтизм, символизм).

Существенно важно подчеркнуть и то обстоятельство, что различия в интенциональной направленности духа разных художников и их творческих систем могут сохраняться и реализовываться в их творчестве и в относительно одинаковых социальных условиях, идентичных общественных системах. В этом смысле, приведенные выше два ряда персоналий имеют неслучайный характер. И можно было бы высказанные общие положения проиллюстрировать на материале произведений этих художников, но мы обратимся к сравнительному анализу имагинативного мира А. Платонова и М. Булгакова как наиболее репрезентативному сопротивлению по времени и условиям их жизни и деятельности: Россия, Москва, коммуналка; первая половина двадцатого века, рухнул старый мир, строится новый, сокрушена церковь и весь традиционный уклад народной жизни… прошлого уже нет, будущее скрыто за мраком страшного настоящего, в котором затерян человек.

Но как совершенно по-разному представлен этот реальный, непосредственно переживаемый писателями мир, в их имагинативных моделях человеческого бытия. У Платонова все возникает, живет и умирает в пространстве земного, «человеческого вещества». В мире детей — взрослых (мотив детства как тотального состояния человека, с которого все начинается и в кото-

рый все уходит — один из наиболее устойчивых мотивов у Платонова), мыслящих подобно Чепурному только «конкретно», нет ничего невещественного. Все здесь телесно, ощутимо и состоит из вещества — все можно осязать, ко всему можно прикоснуться — даже к ране Христовой, к самой Истине, которая есть одновременно и вещество и конец мира. Ничего нет вне вещества: масло — «зажиточное вещество», ребенок — «вещество создания», время — «это движение горя и такой ощутимый предмет, как любое вещество, хотя бы и негодное в отделку», коммунизм — вещество «между туловищами пролетариев», счастье — «вещество дорогой жизни».

Имманентно-эмпирическая интенциональность мышления Платонова замыкает все явления человеческой жизни в пределы метаболизма земного вещества — здесь даже дождь теряет свое небесное происхождение и пахнет человеческим потом, и через все произведения тянутся мотивы сна, умирания, темноты, плача. В мире Платонова почти нет смеха, а в «Чевенгуре» и «Котловане» он вообще отсутствует. Во всех сюжетах, действиях героев тотально преобладает «горизонтальное» ощущение жизни, здесь «низ» господствует над «верхом». Человек если и обращается к небу, звезде, космосу, то видит их как дно колодезной бездны, т.е. обращает их в свое собственно человеческое вещество. «А все мироздания с виду прочны, а сами на волосках держатся, — размышляет селькор из «Эфирного тракта». — Никто волоски не рвет, они и целы…» Таким же видится небо и персонажу «Котлована»: «Вдалеке, на весу и без спасения, светила не ясная звезда…».

Характерно, что восприятие неба, внеземного, самим Платоновым инвариантно восприятию его героев. Платонов писал о себе: «Я шел по глубокому логу… Если вглядишься в звезду, ужас войдет в душу, можно зарыдать от безнадежности и невыразимой муки — так далека, далека эта звезда. Можно думать о бесконечности — это легко, а тут я вижу, я достаю ее и слышу ее молчание. Мне кажется, что я лечу, и только светится недостижимое дно колодца и стены пропасти не движутся от полета»[1].

В мироотношении Платонова образ перевернутого мира, где верх переходит в низ, трансцендентное в имманентное, нет по существу иной высшей реальности, которая бы предметно или идеально противостояла натурально-вещественному течению жизни. Даже идеи самого высокого порядка — идея, например, коммунизма «овеществлена» отнюдь не только платоническою любовью Дванова к Розе Люксембург, а историческая миссия пролетариата выражается в аллюзии, порождаемой именем коня Дванова — «Пролетарская сила».

И при всей плотности жизненно-телесного, предметного повествования, в художественном мире Платонова есть своя условность, символика, инаковость. Но его символика имеет телесно-вещественный «посюсторонний», эмпирический характер: «мертвые лошади социальной войны» и т.д.

---

[1] *Платонов А.* Возвращение. М., 1989. С. 116.

Принципиально иначе построен и развивается имагинативный мир М. Булгакова. Трансцендентно-эйдетическая направленность его духовной жизни ставит в центр бытия не «вещество жизни», не повседневность, а «непереходящее» вечное. Материально-естественная, повседневная жизнь москвичей, которых «испортил квартирный» вопрос, всегда оказывается в «Мастере и Маргарите» в соприкосновении с иной, высшей реальностью, представленной в образе Иешуа, Воланда и всей его свиты.

И дело не в том, что в реальную жизнь горожан у Булгакова фатально вмешивается ирреальное, «невозможное» с точки зрения обыденной рефлексии, а в том, что действительное начало жизни человека и ее исход находятся у Булгакова не в самом человеке, а в неких внешних по отношению к нему силах. Усомнившийся в этом Берлиоз («какая нелепая постановка вопроса…» — помыслил Берлиоз) тут же вынужден был с роковым запозданием принять под трамваем такую «нелепую» постановку вопроса. В повествовании Булгакова постоянно соседствуют и переходят друг в друга эти два мира — мир реального и идеального, земного и внеземного, смерти и бессмертия.

Причем диалектика их такова, что все вопросы эмпирической жизни людей находят окончательное свое разрешение в мире идеальном, в высшей реальности: именно в реальности Иешуа и Воланда, подчиняющейся своей жесткой, но иной, чем в условиях повседневности, детерминации, происходит обретение героями того, чего они заслуживают своей земной жизнью: Мастер и Маргарита обретают бессмертие, их антиподы исчезают в небытии.

И если герои Платонова, погруженные в собственное «вещество жизни», не находят в нем ни надежды, ни спасения, их жизнь есть бесконечное движение в никуда, то в мире Булгакова остается надежда, вечные и нетленные ценности — Любовь, Истина, Красота, а земное и эмпирическое поднимаются у Булгакова до космического и эйдетического. Вертикаль здесь господствует над горизонталью, обнаруживает в себе потенции «верха», и уже не плач и слезы пронизывают повествование, а смех и ирония в их метафизическом значении. Образ поэта Ивана Бездомного, в котором устремленность к высокому еще не затерлась и не затуркалась бытом и «веществом жизни», из пограничного своего состояния между «низом» и «верхом» мучительно, но неуклонно, ценою психического потрясения, прорывается к высшей реальности мастера. «Скажите мне, а что было дальше с Иешуа и Пилатом…» — просит он мастера в ночном диалоге, — «Умоляю, я хочу знать».

И при всей отвлеченности, идеальности, «потусторонности» образов фантастического ряда, они у Булгакова выступают во вполне земных обличиях — Иешуа более человек, чем Бог, Воланд — иностранец и корифей черной магии, Бегемот — при всей своей сказочности и эфемерности просто Кот со всеми признаками «нормальной кошачести».

Из всего изложенного вытекают два, по меньшей мере, следствия, имевших, как нам представляется, существенное теоретико-методологическое и практическое значение.

Первое. Думается, что с полным основанием можно говорить о закономерном, а не случайном наличии условно-символических структур в эмпирически-реалистическом искусстве, функционирующем в пределах имманентно-эмпирической направленности духа, а напротив, о реалистическом, земном содержании условно-символических начал в трансцендентно-эйдетически ориентированном художестве.

Другими словами, если мы имеем дело с подлинным искусством, выражающим изначальную дуальность и антиномичность духовного бытия, то мы обязаны видеть, что реализм, понятый в его укоренившемся у нас значении, в значении жизнеподобия, отражения жизни в формах самой жизни, не сможет быть методологической и оценочной точкой отсчета в анализе художественного творчества и построении типологии художественных стилей и методов.

Ведь ясно, если исходить из самой художественной практики, а не из внешних по отношению к нему факторов, то реализма в отмеченном выше смысле, т.е. реализма в «чистом виде» просто нет в живой практике подлинного искусства (если не считать, конечно, искусством натуралистическое копирование действительности). А именно такой подход к искусству, основывавшийся на градациях типа «реализм — антиреализм», «реализм последовательный — непоследовательный» и т.д., лежал в основе нашей нормативной официальной эстетики, канонизировавшей реализм как наиболее прогрессивный и действенный способ художественного мышления. И не случайно поэтому само понятие реализма обрастало бесконечными сопровождающими терминами — пояснениями, имеющими, по сути, обратный смысл содержанию понятия «реализм»: психологический реализм, фантастический, магический, апокалиптический и т.д. и т.п., что было в известном смысле неизбежным логико-методологическим ходом, ибо не только отдельные творческие индивидуальности великих художников (Сервантес, Достоевский, Гоголь, Пикассо, Леню, Мандельштам и т.д.) не вписывались «без остатка» в классическую миметическую концепцию реализма, но и целые виды и жанры художественно-эстетической деятельности (музыка, балет, архитектура, декоративно-прикладное искусство).

Второе. Конечно, существовала и существует художественная деятельность, прямо и непосредственно ориентированная на объект отражения, воспроизведение его во всей морфологической конкретности и богатстве эмпирических свойств. Но едва ли такой способ художественного мышления может быть признан достаточным, наиболее эвристичным.

Многообразие имагинативных художественных миров, соединяющих в себе внешнюю действительность и внутреннюю духовную реальность творца, которая всегда не менее реальна, чем внешняя материальная действительность, есть глубинный и закономерный источник многообразия художественных систем, стилей и методов. Их право на существование, их оправдание заключено не во внешних классификациях и оценках, а в самой полифоничности творческих индивидуальностей, в уникальности ду-

ховного мира художника. «Стиль всякого писателя, — говорил Блок, — так тесно связан с содержанием его души, что опытный взгляд может увидеть душу по стилю»[1].

Из нашего сравнительного анализа творчества А. Платонова и М. Булгакова можно видеть, что ни одинаковые условия жизни, ни идентичные социальные системы, ни жесткость политического и идеологического давления не могут унифицировать и привести к общему знаменателю (реалистическому или еще какому-либо) многообразие имагинативных реальностей, создаваемых художниками.

Разумеется, было бы ошибочным выводить особенности той или иной художественной системы непосредственно из особенностей духовной жизни человека, ее интенсионального строения. Но в данном контексте нам важно подчеркнуть пагубность и методологическую некорректность абсолютизации в анализе художественно-эстетической деятельности внехудожественных, и прежде всего социально-политических факторов. Они, безусловно, играют свою роль в творческом процессе, но не в той мере и не в той редукционистской, в какой это представляется подчас в нашей научной литературе.

Социум, политическая и идеологическая атмосфера, в которой творит художник, могут выступать в качестве внешнего регулятива, который интерферирует (накладывается) на художественный мир творца и в этом смысле может усиливать или ослаблять, проявлять или вуалировать существующую и направляющую его собственно художественную деятельность, интенциональность духовной жизни.

Так, скажем, «новая волна» в современной отечественной литературе или так называемая «другая проза», представители которой пишут в ключе имманентно-эмпирической интенциональности, обрушивают на читателя судьбы трагических, падших, разлагающихся героев, безысходность и опустошенность их жизни совсем не потому, что это стало «разрешено» либерализовавшейся политической системой (именно так и объясняется в текущей литературной критике феномен новой прозы), а потому, что само мироотношение художников пронизано трагизмом, не знающим иных, эйдетических сфер бытия.

И наоборот, трансцендентно-эйдетическое мироотношение, направляющее творчество таких художников, как Арсений и Андрей Тарковские, Б. Ахмадулина, Ч. Айматов, Ф. Искандер, А. Шнитке, испытывающих на себе тот же трагизм и выморочность нашей жизни, что и «вся другая проза», но не превратившие его в единственно возможный исход всего сущего (распад, вырождение, тлен и гибель), шла к утверждению высшей идеальной реальности, масштабы которой определяются вечностью и торжеством человеческого духа. В их творчестве звучит пастернаковское:

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав звук весенний,

[1] *Блок А.* Собрание сочинений. М.; Л., 1962. Т. V. С. 315.

Что только-только распогодь,
Смерть можно будет побороть
Усильем воскресенья.

Ф. Искандер говорит: «Настоящий писатель рисует человека на фоне вечности. Сила чувства вечности и есть поэтическая сила таланта. Только на этом фоне нам кажутся убедительными великие, жалкие и смешные страсти человека. В реальном соотношении с вечностью нам раскрывается подлинность человека. Такова коренная особенность искусства. Писатель может сознательно отодвинуть вечность, чтобы показать ужас копошения человека, оторванного от вечности, но он ее не может заменить чем-то другим. В данном случае художественное произведение строится так, что читатель невольно представляет эту вечность, понимает, чего лишились эти люди и почему они так смешны или страшны»[1].

Вообще во всем искусстве XX столетия и, в особенности в авангарде, дихотомия имманентно-эмпирического и трансцендентно-эйдетического мироотношений проявляет себя наиболее отчетливо. Если в раннем (классическом) авангарде 10–20-х годов — экспрессионизме, футуризме, конструктивизме, супрематизме преобладают жизнеутверждающая, метаисторическая, космоцентрическая интенции сознания (А. Белый, В. Хлебников, В. Кандинский, К. Малевич и др.), то в поставангарде 60–70-х годов — поп-арте, соцарте, концептуализме и других течениях превалируют интенции имманентно-эмпирического мироотношения. И динамика взаимодействий этих различных интенциональных систем в духовной жизни двадцатого и начала двадцать первого столетий во многом обуславливает особенности и направленность развития художественно-эстетических поисков современного искусства.

Поэтому бесконечность и неисчерпаемость вечности в ее соотношении с бесконечно многообразным духовным космосом художественного сознания, неповторимостью и уникальностью творческой экзистенции художника есть изначальное онтологическое основание многообразия художественных систем, их полифонического и равноправного существования, а цефализация (развитие через многообразие) является фундаментальной закономерностью функционирования художественно-эстетической деятельности.

[1] *Искандер Ф.* Человек идеологизированный // Огонек. 1990. № 11. С. 10.

Арнольд Оганов

Искусство как информационная система

Искусство как информационная система

Арнольд Оганов — Россия, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики, профессор, ikh@yandex.ru.

Аннотация: статья посвящена искусству как информационной системе, в которой определяются понятия семантической, эстетической и художественной информации, рассматриваются вопросы специфики художественной информации, особо подчеркивает значение формы в ней, специально анализируются каналы и средства передачи художественной информации, основные положения статьи иллюстрируются примерами художественных интерпретаций и переводами смыслов на различные виды искусства, обосновывается плодотворность информационного подхода в выявлении специфической природы искусства.

Ключевые слова: искусство, информация, виды информации (семантическая, эстетическая, художественная), каналы и средства передачи информации.

Art as an Informational System

Arnold Oganov — Russia, Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Professor, ikh @yandex.ru.

Abstract: article is devoted to the art as an information system that identifies semantic , aesthetic and artistic information concepts, addresses the specifics of artistic information , emphasizes the value of the form it analyzes specifically the channels and means of transmitting the art information , the main statement of articles with examples of artistic interpretations and interpretation of the meaning of the various art forms, proves the productivity of the informational approach in eduction of specific art nature.

Keywords: art, information, types of information (semantic, aesthetic, inner art), channels and means of information transmission.

Современная теория искусства заметно обогатилась результатами информационного подхода к художественной практике. Определить специфику художественной информации — значит выявить сущностные характеристики искусства. Конечно, и вне рамок теории информации гуманитарные науки небезуспешно решали этот вопрос. Однако было бы неразумно ограничиться традиционными подходами и пренебречь методом и инструментарием общей теории информации, опыт обращения к которой дал определенные положительные результаты. Сомневающихся на этот счет становится все меньше, по мере осознания механизма реализации коммуникативной функции искусства, представляющего собой классическую информационную систему, в структуру которой входят источник информации (произведение),

канал информации (изобразительно-выразительные средства) и приемник (субъект восприятия).

Прежде чем непосредственно перейти к исследованию вопроса о специфике художественной информации, следует уточнить содержание понятий семантического и эстетического видов (форм) информации, поскольку их толкования в научной литературе часто заметно расходятся.

Семантическая информация — сообщение, смысловые элементы которого непосредственно соотносимы с символами, знаковыми образованиями. Оно логично, прагматично, конвенционально, воспроизводимо и достаточно адекватно переводимо на любой канал передачи информации. Возможные искажения сообщения вследствие «помех» знаково-языкового перевода минимальны. Адресат такой информации представляет собой некий инвариант восприятия с усредненными психофизиологическими характеристиками. Индивидуализация сообщения единичным субъектом восприятия существенно не влияет на его содержание, отличающееся достаточной определенностью и однозначностью.

Эстетическая информация — чувственно-эмоциональное сообщение, вызывающее преимущественно бессознательную и бескорыстную реакцию удовольствия. Ее источником является чувственно-созерцаемая форма, данная как объективно (явление природы), так и субъективно (продукт творчества). Это близко к кантовскому толкованию «чистой красоты» и лосевскому — «выразительной формы». Эстетическая ценность формы в ее выразительности.

Эстетическая информация в значительной мере обусловлена каналом ее передачи и индивидуальными особенностями и установками субъекта в момент восприятия им этой информации. В силу предельной индивидуализированности эстетической информации, она всегда многозначна. По причине прямой связи с каналом передачи и субъективным приемником эта информация изоморфно не переводима и не воспроизводима. Информационная емкость эстетического сообщения прямо пропорциональна оригинальности формы.

Художественная информация представляет собой единство эстетической и семантической информации, где приоритетной является эстетическая информация. Это заметно совпадает с введенным Кантом понятием «привнесенной красоты». В зависимости от школ, направлений, индивидуальных стилей варьируется степень выраженности эстетической и семантической информации, характер их сопряженности.

Собственно эстетическая информация в чистом виде идеально и абсолютно представлена в беспредметном творчестве. Противоположный полюс — нечто декларирующее искусство (нравственные, идеологические, политические идеи). Художественная информация дистанцируется от прагматически-ценной информации, как и от практически значимых рекомендаций, способных побуждать к соответствующим действиям. Часто художественное сообщение строится по принципу антитезы логическому, привычному, обычному, «здравому смыслу».

Художественная информация самоцельна, самодостаточна, самоценна. Она адресована внутреннему миру субъекта и замкнута на нем; вместе с завершением акта восприятия произведения искусства улетучивается и эстетическое чувство. Остается лишь слабое воспоминание о нем.

В искусстве сообщение, знак, символ, как правило, не отсылают к внешнему предмету. Все значения сопряжены между собой в рамках сотворенной художественной реальности, вымышленной воображением. К воображению же они и апеллируют. С.М. Эйзенштейн одним из первых заметил, что столкновение нейтральных в смысловом отношении кинокадров порождает у воспринимающего новые образы и представления. Отсюда их субъективность и оригинальность.

Критерий ценности художественных знаков и значений — в их способности влиять на психофизиологический аппарат приемника и актуализировать внутреннюю жизнь субъекта. Именно поэтому некорректно говорить об истинности или ложности художественной информации произведения искусства в целом. В литературе обиходны такие вот несочетаемости: «жар холодных чисел» (Блок), «пышное природы увяданье» (Пушкин), «мама, ваш сын прекрасно болен» (Маяковский). Или: «Глухонемые владения смерти» (Бродский), «есть чужая подводная лодка с ее ненавистью к любимой моей» (Аполлинер). Ничто здесь не отсылает к сколько-нибудь определенному внешнему объекту. Непосредственным адресатом является внутренний мир, личные представления реципиента. Поэтому допустимо говорить об истинности чувств и переживаний — глубоко субъективных. Но никак не об адекватности внешним реалиям. Такой критерий истинности не имеет ничего общего с качеством художественности.

Особо следует сказать о знаках и символах как носителях художественной информации. В отличие от других сфер человеческой деятельности в искусстве они не конвенциональны. Распознание языка и стилистики художника происходит на протяжении всего процесса восприятия произведения. В эйзенштейновском «Иване Грозном» зритель постепенно осознает, что красный цвет в кадре — это цвет крови и мести, желтый — наживы, голубой — поэтический, черный — трагический. Весьма примечателен с точки зрения сказанного изобразительный «алфавит» *«8½»* Феллини и «Красной пустыни» Антониони.

Если изобразительные характеристики знака в науке отличаются предельной экономичностью и его функционально-инструментальными свойствами полностью исчерпывается его ценность, то в искусстве изобразительность знака, как правило, избыточна.

В науке знак предельно обобщен и однозначен, что согласуется с требованиями объективности научного знания. Поэтому здесь изобразительная избыточность ведет, наоборот, к ограничению информационной емкости. В искусстве же реализуется гегелевское: «Богаче всего самое конкретное и субъективное». Заметим, что в семиотике отношение к собственно знаку индифферентно.

С позиции классической теории информации оригинальным является новое, непредсказуемое содержание сообщения. В искусстве оригинальность связана, главным образом, с формообразующими характеристиками. Содержание может быть тривиальным, но форма, способ его выражения должны отличаться неповторимым своеобразием, чем и обеспечивается оригинальность художественного сообщения. Не случайно знание или угадывание последующего развития сюжета, событийного ряда вовсе не является препятствием для получения эстетического удовольствия. Также не случайна неисчерпаемость художественной информации при неоднократном обращении к одному и тому же произведению.

В искусстве содержание переходит в форму. (Вспомним Л.С. Выготского: «Искусство — это преодоление материала действительности художественной формой».) Форма как бы поверх непосредственного значения слов, изображений наслаивает новые, подчас противоположные смыслы по принципу антитезы («театр абсурда»). Способов семантической трансформации сообщения посредством формы — неограниченное множество.

Следует заметить, что неверно полагать, будто так называемая реалистическая форма художественного письма более информативна, чем, скажем, беспредметное живописное полотно. Все дело в силе художественного воздействия произведения, выразительности формы, побуждающей субъекта восприятия к активной встречной реакции. В конечном счете, от этой сопряженности зависит мера интенсивности художественной информации.

Поскольку на художественную информацию оказывают влияние все основные структурные элементы информационной системы (передатчик — канал — приемник), то анализ специфики соответствующего сообщения предполагает сосредоточение внимания на каждом из этих элементов. Ограничимся здесь специфичным рассмотрением канала передачи информации ввиду его особых формообразующих качеств. В сфере художественного творчества под информационным каналом подразумевается исторически формирующийся изобразительно-выразительный язык искусства. В более узком смысле — это материальный первоэлемент языка: в литературе — вербальный текст, в живописи — цветовая гамма, в театре — актер и т.д.

В научной литературе известна классификация видов искусства на одноканальные и многоканальные (так называемые синтетические искусства). В последних часто имеет место метод контрапунктического использования каналов, порождающий неожиданный художественный эффект. В кинематографе, например, — изобразительный ряд и музыкальная фонограмма. Эти изначальные, объективно данные языковые различия являются первопричиной «предпочтительного» выбора каждым из видов искусств «своего» предмета изображения. Иными словами, речь идет о больших или меньших возможностях различных видов искусства художественно интерпретировать тот или иной предмет изображения.

Рассмотрим варианты интерпретации одного и того же произведения средствами различных видов искусства. Здесь имеет смысл остановиться

на повести советского писателя Б. Васильева «А зори здесь тихие...», судьба которой в интересующем нас отношении весьма показательна.

Эта повесть легла в основу одноименного театрального спектакля на сцене Театра на Таганке (режиссер Ю. Любимов), двухсерийного фильма С. Ростоцкого, оперы К. Молчанова. «А зори здесь тихие» — современная оптимистическая трагедия. У повести, спектакля, фильма, оперы — одна общая основа, общий духовный контекст — Великая Отечественная война в сегодняшней памяти народа. Но как по-разному расставлены акценты…

Первым «переводчиком-интерпретатором» отдельных эпизодов повести Б. Васильева был художник М. Лисогорский, сделавший иллюстрации для ее журнального варианта в «Юности». Лисогорский, максимально используя возможности рисунка, создал зрительно наглядные образы девушек, наделил их поэтическими чертами современниц. При всей индивидуальности портретов в целом перед нами обобщенный образ поколения, исполненный лаконичным языком графики.

Спектакль-инсценировка Ю. Любимова — это возвышенная классическая трагедия, решенная в символическом ключе. Действие как будто вырвано из потока реальной жизни и погружено в бездонно-пустую, черно-белую атмосферу сцены. Весь спектакль подчеркнуто условен, его действие полно экспрессии. Образы девушек воспринимаются как нечто единое, монолитное и в то же время очень живое и близкое нам.

Спектакль, несмотря на свою ярко выраженную театральность, решен кинематографически. Он динамичен в развитии изобразительного ряда, идет на едином дыхании, без антрактов, при огромном эмоционально-психологическом напряжении на сцене и в зрительном зале. Быстрая смена коротких эпизодов, кинематографическое использование шумовой фонограммы, музыкального решения и светового оформления — все это делает спектакль предельно условным и одновременно эмоционально действенным. Он воспринимается как реквием, как трагический символ военных лет.

Но если повесть предельно спрессовала события во времени, а спектакль — во времени и пространстве, тем самым максимально сжав пружину драматического действия, то фильм камерную по своей природе повесть превратил в двухсерийное полотно, развернуто изображающее картину войны. Если повесть решена скупыми красками военного времени, а спектакль погружен в атмосферу сдержанного черно-белого колорита, то в фильме широко используются возможности цветового изображения. Обращение к цвету преследует цель создать контраст между жизнью и смертью, усилить трагедийный мотив. Однако благие намерения авторов не реализовались в конечном итоге. Увлекшись данной кинематографом возможностью достичь предельно правдоподобного и детального описания событий, они невольно приземлили характеры, войдя тем самым в противоречие с жанром.

Анализ повести, спектакля, кинофильма подводит к парадоксальному выводу, что кинематографичность как таковая, заложенная уже в динамизме повести, оригинально раскрыта в спектакле, но заметно «олитера-

турена» в фильме, где доминирует традиционно повествовательное отношение к материалу.

Что касается оперы, то этот вариант сценической интерпретации акцентировал духовно-романтический мотив оригинала, связанный с изначальной сущностью женской души, несмотря на войну, где женщина-солдат воспринимается противоестественно, потому что у войны не может быть женского лица.

Толчком к созданию оперы послужила работа К. Молчанова над музыкой к одноименному фильму. Повесть произвела на композитора настолько сильное впечатление, что замысел оперы возник как бы сам собой. Ее партитура была создана на основе киномузыки, вернее, ее основной темы — темы войны. Музыкальный язык оперы современен, его отличает ясность, напевность, эмоционально-драматическая насыщенность. В музыкальной драматургии ощутимо влияние кинематографа: кадровая драматургия, монтажность, использование в адаптированной форме чисто кинематографических средств выразительности. Влияние кинематографа столь сильно, что композитор в партитуру оперы вводит с помощью фонограммы пение соловья как реальный внемузыкальный элемент, напоминающий о тихих зорях.

Судя по всему, верно определен жанр оперной постановки, творчески плодотворно решена его музыкальная партитура, чего нельзя сказать о сценографии, мизансценах и действии в целом. Натуралистично разыгрываемые на сцене эпизоды военных сражений вызывают чувство отторжения в силу своей искусственности, неорганичности для оперного искусства. Предлагаемый авторами зрительный ряд явно вступает в противоречие с исключительной условностью языка оперы. Не удивительно поэтому, что, несмотря на незаурядные артистические силы Большого театра, опера просуществовала всего лишь один театральный сезон.

Рассмотренные примеры художественной интерпретации свидетельствуют о том, что различие каналов передачи информации, проявляющееся в видовом разнообразии искусства, существенно влияет, а подчас кардинальным образом сказывается на качестве художественной информации. Понятно поэтому, насколько важно в творческом процессе осуществить адекватный художественным целям выбор и использование изобразительного языка искусства.

Анализ особой роли информационных каналов имеет множество аспектов. Примечательно, в частности, что некоторые характеристики канала передачи художественной информации тесно связаны с психофизическими возможностями восприятия произведения искусства. Известно, что скорость передачи информации бывает заданной, независимой от субъекта восприятия (музыка, театр, кинематограф) и, наоборот, субъектом определяемой (литература, живопись, скульптура). В первом случае скорость воспринимаемой, осваиваемой информации может быть ниже скорости ее передачи (поступления). Вследствие этого восприятие оказывается неполным, частичным, ущербным. Напротив, замедление скорости передачи

информации часто затормаживает интерес к ней. Как правило, в искусстве имеет место чередование темпов сообщения с целью достижения определенных эффектов. Убыстренная смена кадров в фильме нередко становится средством достижения комического эффекта, а стоп-кадр способствует акцентированию, сосредоточению какой-то мысли.

Таковы некоторые основополагающие аспекты рассматриваемой проблемы. Обращение к ним обусловлено стремлением обосновать, проиллюстрировать правомерность вычленения собственно категории художественной информации, существенно отличающейся как от семантической, так и эстетической форм ее воплощения.

Обе эти категории в разных соотношениях синтезируются художественной информацией в зависимости от школ, направлений, стилей, индивидуальных творческих манер.

Ввиду того, что искусство является неотъемлемой составной частью культуры и наиболее полно выражает основные ее константы, осуществленный здесь информационный подход в равной мере научно плодотворен по отношению к культуре в целом.

Высказанные идеи и выводы вполне могут быть экстраполированы на универсальные ценностные характеристики культуры, представляющей собой развернутую информационную систему. Осознание и осмысление ее в этом качестве весьма актуально на современном этапе исторического развития общества, именуемого информационным.

Леонид Меньшиков

О ранних манифестах флюксуса

О ранних манифестах флюксуса

Леонид Меньшиков — Россия, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова, доцент

Аннотация: Статья посвящена одной из важных составляющих художественной практики флюксуса как одного из течений в искусстве второй половины XX века.

Все художественные проекты флюксуса восходят к трем его ранним манифестам, которые были составлены Джорджем Мачунасом в начале 1960-х годов. Эти манифесты не были манифестами в общепризнанном смысле этого слова — не были заявлениями о начале нового художественного течения, но только частными высказываниями Мачунаса, имевшими форму художественных текстов. В них

Мачунас рассказал о том, каким ему представляется будущее искусства, которое может дальше существовать только в форме флюксуса. Манифесты отвечают на все основные эстетические вопросы нового искусства — о сущности искусства, о природе творчества, об эстетических идеалах, о системе выразительных средств. В результате их прочтения складывается целостная картина нового искусства как антиискусства. Это делает манифесты флюксуса существенным явлением в понимании художественно-эстетических процессов второй половины XX века.

Ключевые слова: флюксус, антиискусство, неодада, ирония, постмодерн, авангард, художественные манифесты.

On Early Fluxus Manifestos

Leonid Menshikov — Russia,Saint-Petersburg State Conservatory named after N.A.Rimsky-Korsakov, Associate Professor.

Abstract: The article is devoted to one of important art practices in fluxus as one of the art directions in the second half of the XX century. All fluxus art projects go back to its three early manifestos which were made by George Maciunas in the early sixties. These manifestos weren`t manifestos in the conventional sense of this word, they weren`t statements for the beginning of a new art direction, but they were only Maciunas`s private statements which had a form of art works. Maciunas told in these manifestos about the future of art which will exist only as fluxus further. Manifestos answer for all main aesthetic questions of new art, among them are the essence of art, the nature of creativity, the aesthetic ideals, the system of the expression means. As a result there is a complete picture of new art as antiart. It turns fluxus manifestos for the important phenomenon in understanding of art and aesthetic processes of the second half of the XX century.

Key words: Ffuxus, anti-art, neo-dada, irony, postmodernity, avant-garde, art manifestos.

В ранний период своей истории флюксус замышлялся не как направление в искусстве и не как художественная группировка, а как новый журнал экспериментальной эстетики и искусства. Но планы основоположников изменились, и ставший почти единоличным его главой Джордж Мачунас превратил флюксус в программу фестивалей антиискусства. Ранний флюксус очень походит на дадаизм, его считают популярным, постмодернистским отражением и продолжением авангардного дадаизма. Общее у них — стремление быть сумасшедшим, ополчаться против предрассудков, глобальная негативная тенденция, отвергающая все исторические формы искусства. Но флюксус в версии Мачунаса никогда не воспринимал себя ни как дадаизм, ни как его исторического наследника. Дадаизм был лишь предметом обсуждения во время Первого фестиваля в Висбадене 1962 года, когда Мачунас в разговорах с другими участниками пытался определить, что могло бы стать теоретической основой рождающегося искусства. Из этих разговоров родился «Манифест флюксуса». Он не стал общим

манифестом движения, многие не хотели принимать его, боясь лишиться творческой свободы, которую им могла бы предоставить эстетика флюксуса. Дик Хиггинс даже заявлял впоследствии: «Тот манифест — манифест Мачунаса, а не манифест флюксуса»[1]. Этот ранний манифест в полной мере продемонстрировал радикализм художественных идей флюксуса и раскрыл их происхождение в авангардных теориях дада, сюрреализма и ситуационизма. Этот манифест датирован 2–3 марта 1963 года и содержит основные теоретические положения, перемежающиеся вырезками из толкового словаря, которые разъясняют смысл и происхождение названия группировки. Манифест излагает задачи искусства, сформулированные в форме приказов-указаний следующим ему художникам. Написанная лично Мачунасом часть манифеста содержит следующие призывы: «Очищай мир от буржуазной болезни, интеллектуальной, профессиональной и коммерческой культуры, очищай мир от мертвого искусства, подражательного, поддельного искусства, абстрактного искусства, иллюзионистского искусства, математического искусства, — очищай мир от европеизма… Продвигай революционный поток и потоп в искусство. Продвигай живое искусство, антиискусство, продвигай нехудожественную реальность, которая должна быть понята всеми людьми, а не только критиками, дилетантами и профессионалами… Объединяй культурных, общественных и политических революционеров в единый фронт и движение»[2]. Выделяются три основные темы манифеста. Первая — борьба со всеми европейскими традициями в искусстве, со всеми основополагающими концептами европейской классической эстетики, которая трактуется вполне в духе революционных движений 1960-х годов как проявление деспотизма классической — буржуазной — культуры Нового времени. Эта культура больна, признаки болезни называются вполне общепризнанные: ее рационализм (антирационализм, логомахия — общее место постструктуралистской эстетики), абстрактность и математичность (проявления той же рациональности), профессионализм (одна из любимых тем авангарда — стремление освободить творчество от профессионализации, от обучения искусству), коммерциализированность (как символ торгово-капиталистической цивилизации, исповедующей культ наживы), миметичность и иллюзионизм (принципы классического искусства, воспроизводящего мир природы и создающего вторую — иллюзорную — реальность искусства). Здесь осуждаются все возможные тенденции европейского искусства, которые проявились в нем до середины XX века, во всем их многообразии и противоречивости, от всех от них художник должен *очищать* искусство. Это негативная программа флюксуса, тот подвиг Геракла — очистка Авгиевых конюшен европейского искусства, — который должны осуществить при

[1] *Higgins D.* Fluxus: Theory and Reception // The fluxus reader / Ed. by K. Friedman. Chichester: Academy editions, 1998. P. 219.

[2] Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism. L., 2004. P. 463.

помощи своего «потока» его участники. Вторая тема — позитивная программа, она определяется через термин «продвигай» — термин маркетинговой теории, что говорит о своеобразной и глубокой экономической подоплеке художественной концепции флюксуса, в значительной степени сближающей его с поп-артом. Идеалом являются «поток и потоп», составляющие сущность искусства. Потоп — потому, что он смывает на своем пути все предшествующие свершения истории искусств (в этом явная авангардная направленность флюксуса), поток — потому, что неосуществимы претензии на создание в искусстве вечного, неизменного, переживающего свое время, а ценным является лишь процесс творчества, бесконечный и неостановимый. Поток делает искусство живым, поскольку жизнь — изменение, но он же превращает искусство в антиискусство, поскольку лишает его завершенности и замкнутости в произведении. Такое искусство — это жизнь, любое проявление деятельности человека, такое искусство принципиально нехудожественно и понятно любому, не требует интерпретации, поскольку составляет часть жизненного опыта каждого и входит в него абсолютно органично. Третья тема — разъяснение способа, благодаря которому можно осуществить такую художественную деятельность. Способ этот один — борьба, которой предшествует объединение борцов в общую организацию. Искусство становится борьбой и организацией революции, поскольку борьба и революционная деятельность также представляют собой движение, то есть поток, уничтожающий на своем пути то, что составляет предмет нового искусства. Итак, в основании манифеста находятся два важнейших источника — боевой и разрушительный настрой футуризма и авангарда в целом и антииллюзионизм дада. Но дают они принципиально новый художественный результат.

Второй манифест Мачунаса называется «Текучесть». Он, в отличие от первого, не содержит непосредственных рекомендаций относительно способа творчества, он описывает место флюксуса в истории искусств. Вопросы отношения искусства к изменяющемуся капиталистическому обществу, повседневности и желанию составляют основное содержание манифеста. Он представляет собой по целевой направленности рекламную листовку, предназначенную для раздачи зрителям, по форме исполнения — коллаж (множество светлых букв, полностью заполняющих темный фон). Такая форма призвана оказывать внушающее воздействие на читателя. Первый манифест из-за простоты и грубости исполнения, из-за откровенно левой риторики был в штыки воспринят художественной общественностью, в том числе американскими участниками флюксуса, поэтому Мачунасу потребовалось выразить свои идеи в более привлекательно-декоративной манере. Новый манифест отвергает авангардное искусство, обвиняя его в том, что оно превратилось в фетиш и инструмент буржуазного общества, но вместе с тем призывает его самоуничтожиться, чтобы ликвидировать капитализм. Это можно сделать, внеся экономические законы обмена в оборот авангардного искусства, в творческий процесс, ко-

торый должен соединять художественные мечты о вечном с потребительскими идолами.

Манифест начинается с почтового адреса флюксуса в Нью-Йорке, тем самым прикрепляя новое искусство к локальному местоположению, затем перечисляются города, связанные с его деятельностью, что позволяет преодолеть локальность направления, обосновать его как всемирное явление — объявляется о перспективах флюксфестивалей и флюксмагазинов в Нью-Йорке, Амстердаме, Ницце, Риме, Монреале, Токио, флюксус начинает претендовать на глобальность, охватывая культовые города современного искусства. Обоснованное в нем искусство — это искусство, которое пересекает все географические границы, и вместе с тем — входит в каждый дом.

Дальше выстраивается реальность, которая пронизана флюксусом, — реальность, которая составляет повседневную жизнь каждого человека и которая должна превратиться в искусство. В хаотически-юмористическом списке четко выделяются три группы терминов, которые характеризуют эстетическую программу флюксуса. Во-первых, это термины, связанные с музыкальными претензиями, со стремлением освободить музыку от профессионализма и узурпировать ее художественные средства, подчинив их целям разрушения тоталитарных практик в искусстве и обществе. Музыка как средство наибольшего суггестивного воздействия на человека и общество должна быть первой захвачена флюксусом, с тем чтобы, сопоставив ее с повседневной реальностью, освободить сознание человека от непосильной для него ноши серьезности, которую навязывает ему буржуазная культура. Вторая группа терминов связана с игровой и юмористической составляющей природы флюксуса. Все сферы культуры и искусства, которые причастны к смеховой стихии, должны стать частью флюксуса, поскольку лучшее средство борьбы с буржуазностью — ее осмеяние, выставление в парадоксально-абсурдной ситуации. Такова знаковая природа флюксуса: он есть пародирующий серьезность знак. Эта природа станет обязательной творческой стратегией флюксуса — чувство юмора должно быть единственным чувством, в котором сосредотачивается эстетическая реакция человека на реальность. Любое восприятие искусства должно быть юмористически окрашено. Задача флюксуса — формировать в людях способность парадоксального ответа на любое событие или предмет. Третья группа терминов описывает реальность, составляющую материальную опору флюксуса, — реальность повседневности и быта. Предметы, входящие в нее, станут элементами, обязательно входящими в программы представлений флюксуса, своеобразными знаками, которые открывают нам мир обыденности. Они будут присутствовать во многих сценках, созданных художниками, и отсылать к теоретическим построениям Мачунаса. В этом мире важны две группы предметов — отображающие заполонивший жизнь человека быт и отображающие механистичность индустриальной жизни, то есть предметы, связанные с каждодневными поступками человека, которые повторяются с ужасающей и вместе с тем комичной назойливостью изо дня

в день, и связанные со все нарастающей машинизацией, дегуманизацией и автоматизацией жизни. Эти две темы будут пародироваться и раскрываться в своей неподлинности в акциях флюксуса.

За перечислением составляющих флюксуса следует третья часть манифеста — перечисление имен участников движения — и четвертая — собственно теоретическая часть, в которой представлено последовательное изложение эстетических установок нового искусства. Здесь сформулированы основы отношения к искусству, которое свойственно флюксусу как типу художественного творчества. Во-первых, флюксус, окончательно связавшись в сознании своих создателей с идеей потока, объединяет в этом потоке искусство и неискусство, границы между которыми становятся неразличимыми, они поставлены в манифесте рядом, пишутся через тире, как взаимозаменяемые формы. Сутью любого искусства, равно как и неискусства, объявляется развлечение. Деятельность флюксусистов должна развлекать, внося в повседневность чувство парадоксальности и напряженности — флюксус как развлечение становится причиной, источником жизненного потока, который направляется из искусства в неискусство и растворяет первое в последнем. В манифесте широкими мазками формируется новый образ художника, его статус, его отношения с культурой и обществом. Основой нововведений становится то, что творческие способности художника лишаются основных своих характеристик, выявленных классической эстетикой. Во-первых, художник более не является незаменимым, его деятельность может быть освоена кем угодно, она более не воспринимается как элитарная и не требует особой подготовки (ведь развлекать можно чем угодно). Во-вторых, художник более не обладает исключительными качествами, нет ничего, что отличает его от других людей — все, что должен делать художник, обыденно и не отделяется ни в количественном, ни в качественном отношениях от того, что обычно делают обычные люди, для творчества не требуется ни особенных, не используемых в быту, умений, ни вдохновения. В-третьих, для занятий флюксусом не нужно обладать индивидуальностью; основанием творчества является лишь то, что составляет общепринятые взгляды и общераспространенные предметы, индивидуальность в таком случае лишь вредит и не позволяет художнику относиться к своей деятельности как к моменту в потоке действительности, лишенному отличий от других моментов. Поэтому, в-четвертых, художник, занятый искусством, теряет малейшую амбициозность, поскольку его деятельность — лишь фрагмент бытовой жизни. Соответственно изменению образа художника меняется и содержание произведения искусства. Содержание и предназначение его подвергаются радикальному пересмотру. Произведение не может ничего значить, коль скоро оно — лишь момент в потоке жизни, то глупо пытаться передать посредством него какие-то всеобщие значения и смыслы. Произведению не свойственна редкость — оно многократно повторяется в деятельности зрителей, которые могут воспроизвести то, что создается художником. От-

сюда следует, что сложность, глубина, величие искусству не нужны, поскольку оно не должно ничего выражать, а должно лишь служить высказыванием, жестом, фрагментом, воспроизводящим действительность. Поэтому чем проще, тем лучше, чем менее глубокомысленно, тем лучше. Результатом изменения творческих установок становится вывод, что искусство должно перестать быть товаром, оно не может иметь ни культурной, ни, как следствие, экономической ценности, не может продаваться и покупаться. Ценности нет в творческой энергии, которая заложена в момент создания. Ценность не обретается и в процессе обращения, такое искусство при восприятии не обрастает новыми смыслами, не приобретает дополнительных значений и ценностей. Так флюксус приходит к идеальной форме произведения искусства. Оно должно быть одномерным — в противовес глубокомысленной многослойности художественного текста, выходящей в XX веке из символистской и модернистской эстетики. Образ должен быть лишен сложного спектра выразительных средств, которые свойственны театру как наиболее многосоставному искусству и театральности как качеству, приходящему из театра в другие виды искусства — ничего показного не должно быть во флюксусе, все просто, естественно, природно. Морфологически одномерность является противоположностью театру, поэтому театр должен быть изгнан из флюксуса. Исторически одномерности противостоит барокко, поэтому флюксус нападает на вычурность, причудливость, витиеватость художественного текста — с ними также нужно бороться. Возникает простой рецепт «приготовления» такого произведения искусства, которое строится по принципу игры (основному постмодернистскому творческому принципу) как пазл (соединение бесформенных кусков реальности), как гэг (очевидная нелепость в поведении). Эти принципы свойственны природным объектам и обнаруживаются в них творцами флюксуса. Составляющие рецепта флюксуса не случайны: это джазист Спайк Джонс (учившийся игре на ударных на кухне, где его инструментами были столовые приборы и кухонные принадлежности, а затем экспериментировавший в оркестре со звуковыми эффектами, эксцентрикой и элементами конкретных звучаний; про него говорили, что он мог извлекать музыку из любых бытовых предметов), это Кейдж (бывший непосредственным предшественником и в чем-то участником флюксуса, его звуковые эксперименты активно использовались другими участниками группировки), это Дюшан (от которого флюксус заимствовал идею редимейда — использования бытовых предметов как готовых произведений искусства). Эти три элемента составили, с одной стороны, естественно-бытовую, а с другой — комически-юмористическую структуру произведений флюксуса (по сути — водевиля постиндустриальной эпохи).

Еще один манифест, своеобразное «официальное заявление» о развитии флюксуса, Мачунас опубликовал в 1965 году. Называется он «Флюксус как художественное развлечение». Этот манифест имел характер революционного заявления, которое должно было завершить процесс депрофессио-

нализации и выхода произведения искусства в область природных и бытовых процессов. Здесь Мачунас обобщает принципиальные расхождения классического искусства и своего представления об искусстве как развлечении. Этот манифест, как и первый, не был подписан участниками движения и многими из них трактовался исключительно как художественное высказывание Мачунаса, не имеющее права претендовать на роль манифеста. Споры по поводу этого манифеста были наиболее ожесточенными. В нем, как и во всех предыдущих, но с еще большей силой и четкостью, в качестве действующего средства искусства выдвигается смех. Осмеяние в самых разных, зачастую наиболее радикальных и эпатажных формах, служит для разрушения власти тоталитарного дискурса и освобождения человека от тенденциозных и излишне торжественных форм искусства, возникавших как в классическую эпоху, так и в авангардную — особенно сразу после войны. Мачунас видел средство против этого в гэгах и водевилях, содержанием которых должны стать все возможные проявления жизни. Здесь зафиксирована еще одна очень важная черта флюксуса: шутка, вызывающая смех, должна быть краткой, точной и резкой, иначе ее эффект будет смазанным. Об этом позднее будет вспоминать Д. Хиггинс, один из наиболее последовательных критиков Мачунаса: «В конце концов, говорит Мачунас, у Вас не может быть шести шутников, стоящих и говорящих Вам шутки одновременно. Это просто не работало бы. Должна быть одна шутка за один раз»[1]. Мачунас был, по-видимому, уверен в правильности своих идей и поэтому со вполне диктаторской последовательностью воплощал их в манифестах и заявлениях.

В третьем манифесте Мачунас повторяет ряд своих идей, сформулированных ранее, дополняя их новыми и помещая в иной контекст, что расширяет и уточняет программу флюксуса. Специфична задача манифеста, выраженная в заголовке. Мачунас вводит сопоставление флюксуса и некоего художественного развлечения, развлечения искусством, искусства-развлечения. Для него теперь искусство и сводится исключительно к развлечению, это его основная и, пожалуй, единственная функция в условиях суровости и катастрофичности современной общественной жизни — больше сегодняшнему человеку от искусства не нужно ничего, все остальное лишь вредит и угнетает. И манифест посвящается тому, как сделать из искусства развлечение. Здесь хоть и сохраняется прежняя логика Мачунаса, но аргументация становится более стройной и последовательной, за ней видна четкая и однозначная позиция. Чтобы искусство развлекало, художник должен быть непрофессионалом, иначе оно становится либо работой (для художника-профессионала), либо обманом и фальшью (для зрителя-непрофессионала). В последнем манифесте дается законченная картина флюксуса как постмодернистского искусства, суть которого —

---

[1] *Doris D.T.* Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus // The fluxus reader / Ed. by K.Friedman. Chichester, 1998. P. 119.

заимствование, пародирование, превращение неискусства в искусство, а искусства в неискусство.

После выхода манифестов флюксус становится культурной реальностью. А Мачунас между 1962-м и началом 1970-х годов превратился в центральную фигуру течения и организатора большого числа фестивалей, на которых представлялось художественное наследие флюксуса. И в 1970-е годы уже другие художники стали выходить на первый план в движении благодаря своим более привлекательным и концептуальным акциям, а поэтому контроль со стороны Мачунаса стал мешать развитию движения. Мачунас хотел оставить флюксус в прежних границах, но это было невозможно. В результате первый флюксус закончился и наступил второй — более многообразный и навсегда оторвавшийся от ранних манифестов. На протяжении всей своей творческой деятельности Мачунас боролся против институциализации флюксуса. Для этого и создавались манифесты — они навязчиво и назойливо говорили об опасности этого. Но время не пощадило флюксус, он поддался общей тенденции постмодернизации, свойственной искусству второй половины XX века: «Одна из насмешек нашего времени — то, что одноразовое искусство становится сберегаемым, предметом коллекционирования, дорогой вещью… институционально соблазнительной»[1]. Это случилось уже после случившейся 9 мая 1978 года смерти Мачунаса, который всей жизнью стремился обеспечивать действенность своих манифестов. После него флюксус, который был хаотическим предприятием, несовместимым с основными принципами классического, авангардного и модернистского искусства, пришел к переосмыслению своего статуса. И проект флюксуса, формально продолжающий существовать до сих пор, умер вместе со своим основателем, уйдя в историю вместе с его манифестами, которые остались фактами того времени, во многом предвосхитившими картину художественного многообразия второй половины XX века, но не пережившими свое время и своего автора.

[1] *Higgins H.* Fluxus Fortuna // The fluxus reader / Ed. by K.Friedman. Chichester, 1998. P. 41.

Мария Козьякова

Искусство как утилитарность — античный дискурс

Искусство как утилитарность — античный дискурс

Мария Козьякова — Россия, Москва, Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина, профессор.

Аннотация: Классическая эстетика, зародившаяся в рамках философии модерна и потому генетически связанная с рационализмом эпохи Просвещения, не в силах объяснить важнейшие тенденции развития искусства не только современности, но и в целом XX века. Современное искусство порывает с классикой и активно обращается к традициям отдаленных эпох, что дезавуирует концепцию линейного типа развития. Постулатом классической эстетики является положение о неутилитарности искусства. Оно, однако, имеет ограниченную сферу действия и не может быть отнесено ко всем историческим эпохам, что устанавливает автор, обращаясь к античному материалу.

Ключевые слова: искусство, парадигма, произведения искусства, утилитарность, утилитарный, модерн, античность, рабство, досуг, музы, музыка, пластика, архитектура, скульптура, сакральность, боги, праздники.

Art as Utility — Antique Discourse

Maria Kozyakova — Russia, Moscow, The High Theatre School (Institute) named after M.S.Schepkin, Professor.

Abstract: Classical aesthetic paradigm was founded in the Age of Enlightenment under influence of modernity, and now that philosophy can't give an explanation of the most important trends of art in the 20th and the 21th century. Modern art demonstrates adoptive trends towards traditions of ancient times. The important postulate of classical aesthetic asserts non- utility of art. The author consider that postulate, analyzed the antique and ascertain, the nations of antiquity regarded art as utility. That's why the idea non- utility of art isn't universal, it's action has limited field and can't be spread to all historic periods.

Key words: art, paradigm, works of art, utility, utilitarian, modern, antiquity, slavery, leisure, muses, music, plastic art, architecture, sculpture, sacral, sacramental, gods, solemnities.

Как некий неопознанный объект, искусство всегда манило и притягивало внимание исследователей. Они подвергали его всестороннему анализу, идя проторенным путем многовековой эстетической традиции, хотя, конечно же, эстетика как наука конституировалась в своих эксплицитных формах достаточно поздно. Этот загадочный сфинкс, архаически древний и одновременно молодой, вечно обновляющийся феномен, меняет свои формы и содержание, актуализируется самым неожиданным образом, ставя в тупик своих преданных адептов — тех исследователей, кто присталь-

но изучает его — философов, эстетиков, искусствоведов. А может быть, они пытаются отрефлектировать нерефлектируемое и объяснить необъяснимое, вторгаясь с логико-когнитивным инструментарием в особую сферу сакральной интенциональности, сферу, подвластную лишь божественному прозрению? Рационализм и секулярность, присутствующие здесь, весьма условны. Знаменательно в этой связи высказывание Платона, сравнившего поэтов с прорицателями: «…говорят много прекрасного, но не ведают ничего того, о чем говорят»[1].

Возможно, та достаточно жесткая, логически выверенная эстетическая парадигма, чье основание фундировано именами А. Баумгартена, И. Канта, Г.В.Ф. Гегеля, уже утратила свое эпистемологическую монополию? Трехсотлетний этап культуры Нового времени, получивший название модерна, завершающийся, но все еще «незавершенный проект» (Ю. Хабермас), все-таки приближается к своему концу. Пересмотр классических оснований, совершаемый с целью сохранить концептуальное единство, сама линейность классической парадигмы не помогает, а только мешает исследованиям. Модерн внутренне ориентирован на новое, новшества, инновации, модернизацию всего и вся. Беспрерывное совершенствование, истинное или мнимое, определяет сущностную характеристику парадигмы, его инновационный вектор имеет четко выраженный линейный характер. Разрыв с прошлым, с устоявшимися, освященными временем традициями, пересмотр и ревизия классического наследия входят в контент его субстанционального ядра.

Искусство XX века, однако, уже не движется целиком и полностью по модернистскому фарватеру, но демонстрирует исключительную непредсказуемость собственных метаморфоз: оно многообразно, эклектично, контрастно. Теряется стилистическое единство, генерализованный вектор распадается на множество отдельных, не зависимых друг от друга течений, имеющих зачастую весьма причудливую траекторию движения. Новейшие тренды противоречат друг другу: радикальный отказ от прошлого соседствует с восприятием художественного наследия давно ушедших эпох — античности, средневековья, традиционных и первобытных культур. Искусство одновременно и сверхсовременно и архаично: нарушая логику преемственности, последовательность поступательного движения, оно обращается вспять, реанимируя эстетику, чуждую духу Нового времени.

Все эти тенденции не вмещаются в концепты линейного типа развития, требуя иного методологического подхода. И потому более востребованными в подобной ситуации оказываются теории, относимые к пост- или к неклассическим вариантам: чуждые унификационного императива, имеющие более мягкие, толерантные, а то и просто аморфные дефиниции; дистанцирующиеся от функционально-ригористичных критериев ортодоксального модерна. В ходе трансформаций меняются декорации арт-

[1] *Платон.* Апология Сократа. 1923. С. 57.

процесса, символика эстетической манифестации, затухает мажор прогрессистской экспансии — в данном контексте репрезентативными представляются лабильные основания, темпоральная диффузия, инициированная «тоской по истории», отчетливо проявившейся на рубеже веков.

Не случайно происходящее в настоящее время обращение к эстетическому наследию М. Бахтина, к А. Лосеву, реконструировавшему античную эстетику, актуализация внимания к античному и средневековому периодам[1]. Более продуктивными в методологическом плане становятся концепции циклического или спиралеобразного развития, формализующие периодические колебания, возвраты и повторения некоторых исторически зафиксированных трендов. К подобным алгоритмам обращались О. Шпенглер, Э. Кассирер, В. Дильтей, П. Сорокин, их актуализируют современные отечественные специалисты[2].

Историческая ретроспектива формирует еще один тренд современной эстетики. Реставрационные тенденции рубежа веков, поиски утраченных корней провоцируют поворот к этническим, национальным истокам. В эстетическом комплексе оживают, получают признание, активно используются национальные художественные формы, повышенное внимание обращается на свой язык, религию, традиции. Идеи «ретро», воздействуя на умонастроения широких масс, обусловливают интерес к реалиям давно ушедших эпох с их бытом и нравами, попытки их воссоздания. Ремейки и копии, парафразы и интерпретация становятся привычным элементом обихода. В этом контексте классика обретает особую ценность в качестве исходного материала для постмодернистского конструирования, будь то литературные произведения, классическая музыка или картины старых мастеров. Обращение к отдельным историческим периодам, актуализация многих моментов, присущих отдаленным эпохам, свидетельствует не только об исчерпании «проекта» модерна, но и процессе перехода, в котором происходит возрождение, восстановление, реставрация многих характерных признаков, особенностей прошлого.

В этом плане весьма перспективным представляется критический анализ, верификация и возможная ревизия отдельных положений, интерпретируемых в качестве ключевых в рамках классической эстетики. Так, одним из базовых предикатов в классической теории, аксиомой, в известной степени определявшей специфику искусства, являлось положение о его неутилитарности. Аналогично эстетика могла дефинироваться как «наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности…»[3]. Может ли данный концепт рассматриваться как абсолютный, или же он рождается в эпоху модерна, когда искусство начинает восприниматься в качестве самостоятельной и самодостаточной сферы,

---

[1] В частности, работа *У. Эко*. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003.

[2] Такой подход содержится в коллективной работе. Эстетика и теория искусства XX века / Отв. ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2005.

[3] Новая философская энциклопедия, 2003. Эстетика // www.terme.ru:80/dictionary/879/word/yestetika.

а эстетика обретает крылья философской рефлексии, выходя из кокона имплицитного существования?

Как считал Й. Хейзинга, решительное размежевание воззрений на прекрасное происходило между Ренессансом и Новым временем, «…где искусство и жизнь начинают отходить друг от друга, где искусством начинают наслаждаться уже не непосредственно в ходе самой жизни… но в отрыве от жизни, когда к искусству относятся как к чему-то достойному высшего поклонения…»[1]. Это размежевание закрепляется диверсификацией философского знания, выделением эстетики, этики, логики в качестве отдельных дисциплин. Конституируя эстетику как самостоятельную философскую науку со своим собственным научным аппаратом, объектом исследования и другими атрибутами, философия модерна одновременно интериоризировала элитарный статус искусства. Резко разводя по разным полюсам художественные и утилитарные практики, элитарный труд художника и повседневный общественно-полезный труд, модерн репрезентирует творческую стихию гения, закрепленную и обоснованную И. Кантом.

Традиционное для классицизма ранжирование отдает приоритет художественным «неутилитарным» практикам перед «профанной», «рутинной» деятельностью; творчество получает аксиологическую привязку к социальным (сословным) параметрам, неизменно локализуясь на верхних ступенях иерархической лестницы. Из этих посылок исходят классические эстетические концепты, определяя искусство как стоящее «вне», точнее, «над» утилитарностью. Распространение подобных взглядов, однако, подрывает корни и иссушает источник, питающий творческий потенциал: жизненная эмпирика, интенции, потребности окружающего мира создают предпосылки для творческой переработки и сублимации онтологической стихии. И напротив, отказ, удаление от нее способствует оскудению почвы, сужает нарратив, заставляя более всего концентрироваться на внутреннем «Я» художника.

«Внеутилитарность» художественной деятельности, полагаемая в качестве необходимого условия свободы самовыражения, в конечном счете ведет к тупикам крайнего индивидуализма. Логика «чистого искусства», абсолютизация личностного начала обедняет или даже просто аннигилирует художественную форму. Она растворяется и исчезает в самоинтерпретации и саморефлексии, как исчезают признаки жизни в замкнутом пространстве черного или белого квадрата, наглядным образом символизирующих кризис модернистского сознания.

Именно эта ситуация характеризует период новоевропейской истории, в том числе XX и начало XXI века, период, когда искусства выходят за пределы классической традиции и перестают быть «изящными», когда происходит бурная агрессия маргинальных форм (Ю. Лотман). С другой стороны, сам «центр», отвечающий принципам неутилитарности, все более

[1] *Хейзинга Й.* Осень средневековья. М., 1988. С. 42.

истощается и размывается парадоксами акционизма, концептуализма, перформанса и т. п. Естественно, что искусство в данном контексте уже не может в полной мере служить генератором эстетических ценностей, тем более оно не является сферой, «где достигают высшего совершенства результаты освоения мира по законам красоты»[1].

Многие проявления современных арт-практик можно лишь условно подвести под дефиницию искусства (актуальное искусство), так как они не только лишены признаков эстетической либо художественной ценности, но и обладают антиэстетическим потенциалом. К ним в первую очередь относятся произведения, оскорбляющие публику внешним видом, шокирующие ненормативной лексикой, что соответствует целям, преследуемым авторами. В рамках «чистого искусства» именно желание потрясти зрителей, произвести шокирующий эффект, выделиться неординарностью собственной манифестации определяет сущность этих инверсий.

С другой стороны, разнообразные художественные практики, покинув центр, дрейфуют в направлении периферии, инициируя возвращение в творческую лабораторию прагматических характеристик. В своей прикладной версии искусство получает широкие возможности для выхода в новые, еще неосвоенные области, в том числе производственные, бытовые, социальные, политические. Так, поистине необозримыми перспективами для художественного творчества обладает дизайн — дизайн промышленный, предметов потребления, жилища, ландшафтный дизайн, оформление городской среды. Явственно обозначается утилитарность в моде, в модельном бизнесе, в средствах массовых коммуникаций, в рекламе, в так называемых гуманитарных технологиях, вроде PR-технологий. Но главная сфера приложения утилитарных художественных практик — современное производство. Именно здесь находит свое наиболее концентрированное выражение прагматизм эстетического формообразования, создание рукотворной среды, отвечающей эстетическим взглядам современности, прагматизм, опровергающий представления классической теории.

Рефлектируемая как отдельная, самостоятельная, неутилитарная сфера, художественная деятельность принадлежит эпохе модерна, хотя неоспоримо существование архаического, античного, средневекового, ренессансного искусства. Находит ли там подтверждение постулат о его неутилитарности? В этой связи представляется интересным рассмотреть европейскую ретроспективу: не бьется ли там некий исторический пульс, не чередуются ли периоды, когда утилитарная интенция приобретает открытую или скрытую форму, периоды ее эксплицитного или имплицитного существования? Для ответа на эти вопросы необходимо прежде всего обратиться к эстетическому опыту античности, прародине европейского искусства.

В Древней Греции искусство не репрезентируется как отдельный, самобытный, самостоятельно функционирующий феномен; не рефлектируется

[1] Энциклопедический фонд. Эстетика // www.russika.ru/ef.php?s=2729.

его онтологическая специфика как семантически выделенной сферы, а в греческом языке не оформляются дефиниции для верификации данного референтного поля. Искусство растворяется в повседневной жизни античного универсума, соединяясь с ремеслом и с производством, обретая тем самым утилитарный, функциональный характер. А. Лосев говорит в этой связи об обычной для греков трактовке эстетической области, «которая сразу и одновременно характеризуется и как жизненно-заинтересованная, и как предмет чистого и незаинтересованного созерцания, как предмет самодовлеющего удовольствия»[1]. Последнее имеет особые характеристики.

Рабство в известной мере позволяло исключить тяжелый физический труд и минимизировать труд людей, зарабатывающих на жизнь. Греческие и римские граждане тем самым освобождались для иных, более «высоких» занятий: искусством, спортом, политикой, интеллектуальной деятельностью. Вообще самоценная и самодостаточная сфера жизни — высокий Досуг приобретает большое значение, он рассматривается Аристотелем как конечная цель существования благородных греков — «людей свободнорожденных и культурных»: досуг заключает в самом себе и наслаждение, и блаженство, и счастливую жизнь и предназначен незанятым людям, тем, кто может им пользоваться[2]. Высокий Досуг заполнялся разнообразными занятиями: литературой, философией, искусствами, спортом, политикой, дружеским общением на симпосионах. Здесь само по себе развлечение, удовольствие, отдых неизменно имеет приоритет. И прекрасное, рождающееся по божественному наитию, призвано реабилитировать и возвысить это «благородное аристократическое безделье», не зря ведь критерием истинного искусства выдающиеся умы античности провозгласили «удовольствие, которое испытывают хорошие люди» (Платон о музыке).

В греческом мире, тем не менее, выделенным оказывается ряд искусств, находившихся под покровительством Аполлона Мусагета, водителя муз — так называемые мусические искусства: музыка и пение, танец. Музыка, являясь сложным понятием, включала в себя также другие виды художественного и интеллектуального творчества: поэзию, эпос, трагедию, историю. Они обладали более высоким статусом, чем пластические и механические искусства, непосредственно идентифицировавшиеся с ремеслом.

Как мусические, так и пластические, механические искусства оформляют те или иные аспекты, ракурсы, разновидности жизненных практик, опосредуя повседневный нарратив в качестве семантических доминант. Так, с триединой хореей — пением, музыкой (игрой на музыкальных инструментах), танцем связаны практически все греческие праздники. Сакральность праздников требовала определенного торжественного оформления, и потому традиционным становится мусический репертуар Дионисий и Панафиней, Элевсинских мистерий и Гимнопедий, Дельфи-

---

[1] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 265.
[2] *Аристотель.* Политика // *Аристотель*. Сочинения: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 630.

нарий и Кроний, Пифийских или Истмийских игр. Это дифирамбы, прославляющие Диониса, пеаны и гипорхемы, посвященные Аполлону, эпиникии, славящие победителей игр, симпосионные сколии, звучащие на пирах, гименеи и эпиталамы, приуроченные к свадьбам, эпиталамы и иалены, сопровождающие окончание жизненного пути. Как писал Плутарх, у греков музыка «была всецело приурочена к почитанию богов и воспитанию юношества»[1].

Музыкальное сопровождение задает единый темп и ритм, консолидирует действия людей и тем самым облегчает трудовой процесс, делая его более эффективным: под звуки музыки работали веслами гребцы и выступало войско, месили тесто и давили виноград, мололи зерно и ковали металл. О присутствии мусических искусств в повседневном обиходе свидетельствовали Ксенофонт в «Домострое», Афиней в «Пире мудрецов», Авл Геллий в «Аттических ночах» и др.

Пластические и механические искусства котировались гораздо ниже. Художники, архитекторы, скульпторы не только не имели приоритета как носители творческого начала, сублимирующие свой эмоциональный, духовный, творческий потенциал в художественные творения, но и занимали низшие ступени социальной таксономии. По мнению Платона, искусство аналогично techne, оно «пришло в мир как мастерство», как средство удовлетворить насущные потребности, подразумевая в этой связи образ Пифагора, «своего рода Прометея». Именно в этом контексте — искусство как человеческая деятельность, как ремесло, данный концепт был впервые актуализирован софистами в отношении риторики: они моделируют структуру, композицию, лексику вербального контента. По иронии истории, именно высокохудожественное «ремесло» дало классические образцы греческой простоты и ясности форм, искусства в его высоком смысле. В шедеврах греческой пластики материализуются идеи гимнофилии, восхищение прекрасным человеческим телом, идеал калокагатии.

Высокой эстетической ценностью отличалась продукция многих отраслей ремесла — оружия, ювелирных украшений, мебели, одежды; по сути, они являлись предметами декоративно-прикладного искусства. Так, наглядный образец дает керамика — статуэтки (статуи), разнообразная бытовая посуда, посвятительные и погребальные сосуды: вазопись (чернофигурная, краснофигурная) наделяла их художественной ценностью.

Важнейший вектор интенциональности искусства связан с религиозным дискурсом. В политеистических религиозных комплексах Греции и Рима боги, репрезентирующие элементы природного универсума, обладали антропоморфными характеристиками: автохтонными греческими, заимствованными римскими. Специфика античности заключена была как в их облике, так и в поведенческом антропоморфизме: они любили и ревновали, ненавидели и мстили, интриговали и сражались. Мир богов соседст-

[1] *Плутарх.* О музыке. Пг., 1922.

вует с миром людей — именно эти представления нашли отражение в греческой мифологии, в пластике, в архитектуре. Боги присутствуют в мире людей как интеллигибельно, в эмоционально-мистическом опыте, так и в объективированной художественной интерпретации: их мраморные ипостаси поражают своим жизнеподобием — статуи выглядят «как живые», — а также количеством: в Афинах, например, кажется, что статуй больше, чем людей (Платон). Прекрасные храмы — земные жилища небожителей, достойные своих хозяев. Их архитектоника также подчинена потребностям культовой практики: темное и тесное внутреннее пространство храма не было рассчитано на пребывание в нем большой массы людей, но на отправление ритуала вблизи святилища.

Традиция «утилитаризации» искусства продолжится в римской античности. Рим использует творческий потенциал в соответствии со своими цивилизационными доминантами, с собственной ценностной иерархией и ментальностью. Особенность римского мира — творческий труд онтологизируется в качество рабского: рабы для искусства занимают свое место на рынке «одушевленной собственности». Покоренная Греция стала платить дань Риму своими интеллектуалами, мастерами и художниками: как и любое «тело», можно было просто купить раба-архитектора и раба-скульптора. Певцы, музыканты, актеры, как правило, тоже являлись рабами. Богатые семьи содержали целые оркестры или актерские труппы, которые могли сдаваться напрокат. Римская литература у своих истоков также питалась вдохновением «рабского» творчества — первый известный римский поэт Ливий Андроник был рабом, впоследствии отпущенным на свободу.

В отличие от Греции, где праздники представляли собой одну из форм религиозного культа, в Риме они утрачивают свою сакральную сущность и превращаются, в значительной степени, в развлекательное мероприятие. Это же характеризует и феномен театра: по мнению римских обывателей, трагедия была «слишком идеальна» и потому не пользовалась успехом. Снисходительнее относились к комедии, но главное место среди сценических представлений занимал мим со своим бытовым сюжетом, танцем и жестом, свободной импровизацией актеров. Отдельной частью зрелищной индустрии, любимым развлечением являлось отнюдь не художественное действо — бои гладиаторов, звериные травли, морские сражения — навмахии.

Для римской античности характерен высокий уровень развития архитектуры и строительства, позволявших «материализовывать» претензии официальной идеологии, увековечивая их в монументальной художественной форме. В идее Вечного города Риму была уготована роль властелина и вечное величие: завоевывая новые государства, Рим перенимает и соединяет воедино традиции греческой, малоазийской архитектуры, вырабатывает собственную систему. Римские зодчие конструктивно обогащают архитектуру, широко используя в своих объемных сооружениях арку, формы крестовых и купольных сводов, создают особую схему внешнего оформления монументальных зданий, последовательно чередуя различные типы грече-

ских ордеров. Грандиозность и масштабность становятся характерной чертой римского мира — мира циклопических архитектурных форм: выдающимися творениями архитектуры и инженерного искусства были Колизей, Пантеон, «Золотой дом» Нерона. О величии империи свидетельствуют помпезные городские сооружения: триумфальные арки, колонны, торжественные алтари и статуи императоров, термы и амфитеатры.

Высокое качество исполнения, сложные технологии, применение разнообразного строительного материала характерно также для технических объектов — мостов, водопроводов, туннелей, прокладки дорог. Эти сооружения демонстрируют синтез технологии и искусства. Так, гармоничные пропорции акведуков, ритм их арочных рядов создают эстетическую завершенность, делают гидротехнические сооружения архитектурными шедеврами. Претенциозная монументальность характерна и для частного сектора: по мере накопления колоссальных богатств за счет грабежа завоеванных земель строятся все более роскошные виллы и дворцы. В оформлении широкое распространение получили мозаика и мрамор, настенная живопись. Разнообразие сюжетов и техники, частая смена господствующих тенденций и вкусов публики привели к появлению оригинальных систем стенной росписи, о чем свидетельствуют помпейские «стили». Впервые в Древнем мире применяется осознанная стилизация.

Римское искусство связано также с водой — важным компонентом культуры, определившим многие традиции, стереотипы поведения, тенденции творческого процесса. Культ воды[1], сакральное отношение к ней выражалось в художественном оформлении уличных колодцев, фонтанов, природных источников, в строительстве роскошных терм, поскольку изобилие воды создавало определенные привычки и купание становилось ритуалом, любимым времяпрепровождением. Внутреннее оформление бань представляло немалую художественную ценность: мозаичные полы, стенные росписи, скульптура. Статуя Аполлона Бельведерского украшала некогда термы Каракаллы, а скульптурная группа Лаокоона — термы Траяна. Термы — пример не только римского искусства, но и наличия огромных богатств, которые стекались в Рим в результате победоносных войн, эксплуатации провинций, порождая безвкусную роскошь и расточительство. Именно об этом писал Сенека: «Мы до того дошли в расточительстве, что не желаем ступать иначе как по самоцветам»[2]. Вычурность и помпезность становятся нормой римской архитектуры.

Социентарный статус, потребности, специфика жизнедеятельности формируют коллективные предпочтения в выборе эстетических практик, репрезентирующих культурный архетип. Архетипическая модальность сублимируются и визуализируются искусством. Репрезентативной иллюстрацией к динамике развертывания художественной морфологии может

---

[1] Этот культ подробно рассматривался у Г.С. Кнабе, М.Е. Сергеенко.

[2] *Луций Анней Сенека.* Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 117. (86. 7).

служить античная пластика, а именно скульптурный портрет. Идеал греческой калокагатии не предполагал портретной достоверности, скульптурные образы носили обобщенный, идеальный характер. Естественно, элиминируемый иными условиями, иными ментальными установками, он не реализуется на римской почве. Рационализм, дисциплина, организованность, закрепленные в социокультурном комплексе римской цивитас, ее архетипические характеристики, связанные с патриархальностью, почитанием рода, культивированием межгенерационных связей, находят свое выражение в искусстве скульптурного портрета. Здесь Рим достигает художественных высот, имеющих непреходящее культурно-историческое значение. Когда традиционные ритуалы, ценности, в том числе культ почитания предков, уходят в небытие вместе с атрофией социальных структур, с реформированием цивилизационных основ античности, психологически отточенное искусство портрета также вырождается. Оно мертвеет и исчезает, о чем свидетельствует скульптура последних веков существования Рима — портрет императора Константина, скульптурная композиция императоров-тетрархов и др. Художники как будто разучились ваять — нет надобности, эмпирика жизненной стихии провозглашает иные потребности, диктует иные правила, редуцируя и подчиняя творческий процесс утилитаристской детерминации.

Представляется, что «утилитарность» искусства имеет отчетливо выраженные исторические характеристики. Она далеко не однородна, различна как по своим проявлениям, так и по сущности. Так, в средние века она являлась по преимуществу конфессиональной: культуру христианской цивилизации формировала религиозная традиция. Церковь была заинтересована в развитии архитектуры и искусства для строительства храмов, их украшения, для создания соответствующего художественного оформления христианских ритуалов и праздников. Именно в таком контексте интериоризируется средневековое изобразительное, музыкальное, театральное искусство. Приоритет интересов церкви отчетливо проявляется в искусстве Византии, в романском и в готическом стилях, в искусстве средневековой Руси: в данном ключе развивается архитектура, скульптура, живопись, многие декоративно-прикладные виды искусства. С христианским дискурсом связаны литература и театральные действа — церковные мистерии и миракли, культовое песнопение, становление одноголосия и полифонии.

Теологическая доктрина христианства признает прекрасным только атрибуты божественного творения, при этом телесная красота, как известно, почиталась греховной. И снова в теолого-эстетической рефлексии звучит лейтмотив утилитарности — прекрасное отождествляется с полезным, имеет функциональное предназначение, привносится во всякую деятельность, в том числе в художественное творчество.

Ренессанс возрождает эстетику античности, понимая под прекрасным красоту природных форм, ставя в центр вселенной человека, его достоинство, его могущество как демиурга и творца. Этот период ознаменован рас-

цветом искусства, ярко раскрывающим гуманистический идеал прекрасного, гармоничного человека. Художественное творчество, тем не менее, интерпретируется в логике христианской теодицеи, и лишь позднее культурно-эволюционные тренды ослабят конфессиональный детерминизм.

Совсем иной по своему содержанию окажется утилитарность Нового времени, формируемая под влиянием рынка и других факторов, что, естественно, потребует дополнительного подробного анализа. Исследование «утилитарности» искусства как локальной проблемной области, рассмотренное в историческом плане, представляется весьма перспективным для прояснения многих вопросов, связанных с общей проблематикой современного искусства.

Наталья Говар

Музыкальная миниатюра в коммуникативном пространстве эстетики постмодерна

Музыкальная миниатюра в коммуникативном пространстве эстетики постмодерна

Наталья Говар — Россия, Москва, Российская академия музыки имени Гнесиных, доцент.

Аннотация: Статья посвящена анализу перспектив жанра музыкальной миниатюры (на примере миниатюры литературно-музыкальной) в коммуникативном пространстве эстетики постмодерна. Выделены стилистические особенности данного жанра, подробно рассмотрены его формальные и содержательные аспекты с точки зрения их воспитательного и просветительского воздействия на современную аудиторию.

Ключевые слова: эстетика постмодерна, интеллектуализм, минимализм, жанр музыкальной миниатюры, литературно-музыкальная миниатюра, воспитание и просвещение слушательской аудитории.

Musical Miniature in the Communicative Space of Postmodern Aesthetics

Natalia Govar — Russia, Moscow, Russian Gnesin Academy of Music, Associate Professor.

Abstruct: The article is devoted to the analysis of musical miniature genre (on the example of literary and musical miniature) in communicative space of postmodern aesthetics. The stylistic peculiarities of the given genre are defined; its formal and content aspects are considered in detail from the point of view of their educational and enlightening impact on contemporary audience.

KEY WORDS: postmodern aesthetics, intellectualism, minimalism, musical miniature genre, literary and musical miniature, educating and enlightening of audienc.

«Многоцентренность и мозаичность» (А. Соколов) современной музыкальной культуры выдвигает множество понятий, связанных с новой эстетикой музыкальной формы, — «новая эклектика», «новая простота», «новая эстетика числа», концептуализм и т.д. Среди жанров новейшей музыки — китч, смыкающийся по ряду позиций с перформансом, где преобладают театрализованные эффекты. Новые содержательные аспекты музыкального творчества формируются на основе переосмысления «феномена тишины» (концепция тишины как попытка «обособления художественного пространства» — В. Тарнопольский).

Стилевой плюрализм искусства XX — начала XXI вв., связанный с радикальном обновлением музыкальных текстов и их семантики, обусловливает появление проблемы понимания (в духе А. Потебни), фокусирующейся в сфере социально-культурной коммуникации. Ее сущность заключается в неспособности широкой слушательской аудитории к восприятию «новейшей» музыки. Соответственно, одной из ключевых культуролого-эстетических задач в области современного музыкального искусства становится эстетическое воспитание и музыкальное просвещение потенциального слушателя. На наш взгляд, в реализации этого проекта может сыграть важную роль такой музыкальный жанр, как миниатюра.

В чем же заключаются специфические особенности этой малой формы, обладающей столь большими возможностями? Чтобы прояснить суть вопроса, обратимся к рассмотрению ее доминантных качеств.

Генеральный принцип музыкальной миниатюры получает претворение в афористичной формуле Е. Назайкинского — «большое в малом». Емкость и глубина ее содержательной сферы, сопряженная с лаконизмом формы, ассоциируются с объединенной концепцией макрокосма и микрокосма как «игры повторяемых сходств» (М. Фуко). По мнению философа, «каждая вещь найдет при более широком охвате свое зеркало и свое макроскопическое подтверждение; …расстояние от микрокосмоса до макрокосмоса, сколь оно ни велико, не бесконечно…». И далее: «Природа как система знаков и сходств замыкается на себе согласно удвоенной фигуре космоса»[1].

Смысловая насыщенность жанра обусловливает его особый художественный строй — обладая многослойным семантическим полем, миниатюра эллиптична и метафорична по своей сути. Именно эти качества рождают характерную для нее смысловую напряженность интонирования и способствуют интенсификации драматургических процессов, происходящих внутри музыкальной формы.

Дуализм формы и содержания во многом определяет и композиционные особенности миниатюры, в которой музыкальная идея получает концентри-

[1] *Фуко М.* Слова и вещи. М., 1977. С. 77–78.

рованное и сжатое выражение. Творческий посыл, заключенный в кратком музыкальном высказывании, аккумулирует в себе мощный заряд энергии.

Также неотъемлемое свойство данного жанра — явное или скрытое тяготение к программности. В этом проявляет себя его генетическое начало, обнаруживающее множественные связи с изобразительным искусством и литературой.

Еще одна черта миниатюры — ее амбивалентность, проявляющаяся в одновременной автономности и тяготению к контексту. Рожденная сиюминутным поэтическим вдохновением, миниатюра репрезентирует лишь единичный фрагмент действительности, отражая то или иное мимолетное настроение. Подобная фрагментарность становится естественной предпосылкой для циклизации пьес. Одновременно спонтанность зарождения замысла, связанная с интуитивно-подсознательной сферой, может вызвать появление подлинно новаторских идей. Это качество позволяет отнести миниатюру к жанрам художественно-экспериментальным, играющим особую, знаковую роль в творческом процессе композитора. В этом смысле данный жанр можно рассматривать как своего рода творческую лабораторию, в которой формируются стили, жанры, авторские подходы, интерпретационные установки, а также сфера особой музыкальной выразительности, основанная на деталях, нюансах и полутонах.

Жанр миниатюры многогранно раскрывает себя в работе композитора, являясь своего рода катализатором его творческого процесса. О зарождении музыкальной идеи, в котором присутствует иррационально-мистическое начало, пишут многие композиторы. В частности, по мнению *Альфреда Шнитке*, интуиция играет значительную роль в процессе музыкального творчества, так как главное в деятельности композитора — «это не составление технических инструкций и их реализация, а как бы вслушивание в то, что уже есть»[1].

Музыкальная идея как некий феномен, появляющийся в результате творческого озарения, или, напротив, в процессе самоуглубленного размышления, становится предметом рассуждений композитора *Дмитрия Смирнова*, посвятившего данной теме обстоятельное эссе[2]. Обратившись к творчеству различных композиторов, от Палестрины до современных авторов, — А. Шнитке, А. Пярта, С. Губайдулиной, — Смирнов делает закономерный вывод о том, что вся концепция музыкального искусства основана на представлении о некой первоначальной творческой идее. Зарождаясь в воображении творца, эта идея «гранится, меняется, вьется, осмысляется и утверждается, повторяется и варьируется, разрастается и разрабатывается в деталях, постепенно преображаясь, обогащаясь новыми идеями, сливаясь в ними в некое гармоническое единство или конфликтуя с ними, и затем, исчерпав свои ресурсы, она приходит к своему итогу, вы-

---

[1] Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., пред. А. Ивашкина. М., 2005. С. 120.

[2] *Смирнов Д.* Музыкальная идея // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 39–48.

воду, логическому заключению и завершается вместе с последними звуками произведения»[1].

Подобной точки зрения на творческий процесс придерживается также другой крупнейший композитор современности — *Валентин Сильвестров.* Не случайно его последняя книга называется «Дождаться музыки», а одна из ее глав — «Чтобы музыка была не придумана, а услышана». Как полагает автор, рождение музыки, которая существует прежде текста, происходит из молчания, из тьмы, из небытия.

Именно Сильвестрову, в чьем творчестве миниатюра играет определяющую роль, принадлежит ее определение как «ядра творческого процесса». Особое, знаковое отношение к сочинениям малой формы, вмещающее в себя глубокий художественный и философский подтекст, ярко иллюстрирует следующее высказывание композитора: «Нет незначительных жанров. Сущность часто может таиться в пустяках… Когда из музыки исчезает багатель — жди беды. Именно потому, что уходит незаданность, незафрахтованность творческого процесса, свобода и от высокого, и от низкого. Такая свобода может дать ощущение вечности, высокий дух в микроразмерах»[2]. И далее поясняет: «багательность в музыке… есть возвышенная незначительность»[3].

Автор рассматривает багатели как «музыкальные мгновения», рождающиеся, подобно лирическим стихотворениям, спонтанно, в приливе творческого вдохновения. Внезапное интуитивное озарение приводит к возникновению музыкальных сочинений, которые «аккумулируют в себе мгновение, …прорыв от «ничто к что»[4].

Ценность данного жанра для автора неоспорима — так, например, сам композитор говорит, что в 2006 году его багатели «плавно перешли в литургическую музыку»[5], и заключается не только в его мобильности, гибкости, мощном творческом потенциале, но также в способности к аккумулированию и кристаллизации интонационной основы, отражающей сущностные свойства музыкального искусства. Показательны в этом отношении авторские сравнения музыкального и звукового искусства («Klangkunst»). По мнению композитора, в послевеберновском периоде

---

[1] *Смирнов Д.* Музыкальная идея // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 39.

[2] *Сильвестров В.* Дождаться музыки. Лекции-беседы / По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев, 2010. С. 124.

[3] *Сильвестров В.* Дождаться музыки. Лекции-беседы / По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев, 2010. С. 152.

[4] *Сильвестров В.* Музыка — это пение мира о самом себе. Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. С. 263.

[5] *Сильвестров В.* Музыка — это пение мира о самом себе. Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. С. 265.

музыкальный момент как некий феномен музыкального искусства стал исчезать, уступая место «различным типам игры со звуком»[1].

Об особом значении миниатюры пишет и *А. Пярт*. Так, создание фортепианной пьесы «Для Алины» послужило стимулом к обретению им иного, прежде не существовавшего стиля и явилось «первым камнем в «строительстве» нового плато в музыкальном мире»[2]. Жанр миниатюры стал для композитора своеобразной творческой лабораторией, в которой шлифовались художественные приемы новой, самобытной техники: «Именно здесь я обнаружил ряд триады, который сделал своим простым «направляющим» правилом»[3]. Фортепианная миниатюра Пярта представляет собой, по словам исследователя его творчества Г. Конена, само «происхождение стиля, его, возможно, самую чистую форму»[4].

Еще одна способность миниатюры заключается в емкой концентрации авторского начала, в способности генерировать в себе главные творческие принципы композиторской поэтики. Так, например, цикл фортепианных миниатюр Б. Тищенко «Эгосюита» — средоточие индивидуально-личностного, интимно-сокровенного — удивительным образом иллюстрирует основную идею всего творчества автора, о которой пишет, в частности, О. Гладкова: «Музыка Тищенко — именно автопортрет, каким бы ни был заголовок сочинения»[5].

Таким образом, жанр миниатюры ярко выявляет свою уникальную способность к стимулированию процессов композиторского творчества и поиску наиболее плодотворных идей для его развития. Представляя собой концентрат музыкального смыслообразования, он становится мощным художественным средством кристаллизации авторского стиля.

Не меньшую ценность представляет и коммуникативный потенциал жанра — миниатюра с успехом может служить надежным связующим звеном в триаде композитор — исполнитель — слушатель, помогая современному музыкальному искусству преодолеть сложный коммуникативный «барьер», связанный с интеллектуализмом «новой эстетики». Особенно интересно в данной связи создание литературно-музыкальных композиций, в которых музыкальную часть составляют разнообразные в стилевых отношениях ансамблевые и сольные миниатюры.

В основе жанра литературно-музыкальной композиции — глубоко продуманная, осмысленная, пережитая концепция, созданная автором программы, в которой взаимодействие искусств заключает в себе естественность и органичность соединения различных сфер прекрасного. Однов-

---

[1] *Сильвестров В.* Музыка — это пение мира о самом себе. Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. С. 265.

[2] Alina и Spiegel im Spiegel // www.pyart.ru/alina.html.

[3] Alina и Spiegel im Spiegel // www.pyart.ru/alina.html.

[4] Alina и Spiegel im Spiegel // www.pyart.ru/alina.html.

[5] *Гладкова О.* XXI век. Начало. Музыка: Силуэты петербургских музыкантов. СПб., 2007. С. 103.

ременно, в сравнении с другими формами концертной работы, этот жанр обладает наибольшей гибкостью и вариабельностью, что также обусловливает его широкое использование в просветительских мероприятиях.

Напомним, что история становления жанра литературно-музыкальной композиции связана с музыкальным бытом русского дворянства XVIII века. Уместно упомянуть деятельность кружка просвещенных любителей музыки и профессионалов в доме Н.А. Львова, домашние концерты в дворянских семьях, создание «живых» картин на сюжет знаменитых живописных полотен. Развитие литературы той эпохи в духе сентиментализма сказалось и в новом понимании музыки, а тесный синтез искусств станет характерным и для последующих литературных течений, достигнув своего апогея в развитии символизма.

Эпоха XX века в свою очередь вызывает к жизни мистерии — своего рода реставрации средневекового театра, нашедшие отражение в творчестве А. Белого, В. Брюсова, В. Маяковского, А. Блока и др. Идеи символизма в полной мере выражают слова одного из композиторов того времени — А. Лурье: «Начало синтеза, взаимоотношения и взаимодействия слова и звука, звука и цвета, звука и жеста, и наконец, органическое взаимодействие искусств (не механическое их соединение), естественный и непринужденный переход с чистого языка одного искусства на язык другого — все эти задачи преимущественно нашего времени, проходящего под знаком XX века»[1]. Замысел грандиозной скрябинской «Мистерии» включал в себя невиданное по размаху действо, в котором все искусства подчинены развитию человеческого духа и его слиянию с Божественным. Весьма показательным для этого периода русской истории является обращение композиторов к области мелодекламации, к чтению стихов под музыку.

К мелодекламации в своем творчестве обращались А. Аренский, В. Ребиков, Е. Вильбушевич, М. Гнесин и многие другие. Интересно, что М. Гнесин в своих «музыкальных чтениях» ориентировался на изменение относительной звуковысотности, в отличие, например, от В. Ребикова, который использовал фиксированную речевую ритмику. А. Блок в своем эссе «Вечера искусств — 1908» пишет о «литературно-музыкально-вокальной эпидемии, буквально захватившей в те годы литературные салоны»[2].

В советский период возникновение народных консерваторий и потребность в популяризации классической музыки повлекли за собой рождение новых форм концертной деятельности (лекции-концерты, тематические композиции). При этом идеологические перекосы нередко приводили к некоторой вульгаризации просветительских мероприятий. В этой связи вспоминаются слова, сказанные Ю. Лотманом в одном из своих интервью: «Популяризация — трудный жанр… Очень сложно упростить тип разговора, не упрощая содержания…»

---

[1] *Лурье А.* Культура и музыка. СПб., 1922. С. 163.
[2] *Блок А.* Собрание сочинений. М., 1962. Т. 5. С. 304.

Литературно-музыкальные композиции существуют и в наше время. Нельзя сказать, что это доминирующая форма современной просветительской работы. Однако потенциал для развития этой сферы весьма значителен. Среди современных модификаций жанра — монографические, исторические, синтетические, музыкально-поэтические композиции, программы, построенные по калейдоскопическому, мозаичному принципу. В создании литературно-музыкальных композиций большое значение приобретает тщательно выверенный баланс слова и музыки, — только в их паритете концепция программы обретает стройность и гармоничность. На выбор той или иной формы подачи материала большое влияние оказывает тема композиции, а выбор темы, в свою очередь, определяется вкусом, фантазией, личными пристрастиями создателей. Заметим, что особенно значимую роль в современной ситуации могут играть программы, освещающие те или иные стилевые тенденции в музыкальном искусстве XX — начала XXI вв. Не менее актуальны и композиции, представляющие комплексный взгляд на современную эпоху. Миниатюры — и ансамблевые, и сольные, — дают в этом отношении возможность соприкоснуться с богатым музыкальным материалом, ярко отражающим многоликую панораму современного искусства.

Итак, слово и музыка в своем тесном взаимодействии способны, на наш взгляд, повлиять на создание положительного импульса в динамике продуктивного коммуникативного взаимодействия триады «композитор — исполнитель — слушатель» в контексте постмодернистских социокультурных сдвигов. Не последнюю роль в этом сложном деле отводится миниатюре — маленький, скромный, отнюдь не «парадный» жанр не только аккумулирует в себе музыкальный смысл, но является в метафорическом плане «нитью Ариадны», двигаясь по которой академическая музыка получает шанс установить потерянную связь со слушателем XXI века.

Валерия Коленова

Философско-эстетические основания театральной концепции А.А. Васильева

Философско-эстетические основания театральной концепции А.А. Васильева

Валерия Коленова — Россия, Владимирский государственный Университет, аспирантка; Владимирский областной драматический театр, актриса.

Аннотация: Согласно современным эстетическим представлениям, эстетическими основаниями любой творческой деятельности являются внутреннее философско-эстетическое мировоззрение художника и его воплощение, т.е. конкретная художественно-эстетическая форма. Эстетические основания или позиции в творчестве А.А. Васильева нам предстоит обосновать и сформулировать в данном докладе.

Ключевые слова: театральная эстетика, философия искусства, психологический театр, игровой театр, основные тенденции развития современного театрального искусства.

Philosophical and Aesthetic Foundations of A.A.Vasilyev's Theater Conception

Valeriya Kolenova — Russia, Vladimir State University, postgraduate student; Vladimir Regional Dramatic Theatre, actress.

Abstract: According to the modern aesthetic views, aesthetic bases of any creative activity is internal philosophical and aesthetic vision of an artist and his incarnation, i.e. specific artistic — aesthetic form. Aesthetic grounds or position in the works of A.A.Vasiliev we have to justify and to formulate in this article.

Key words: theatrical aesthetics, philosophy of art, psychological theatre, gaming theatre, the main trends of the modern theatrical art.

По словам эстетика Н. Крюковского, связь творчества и искусства, опосредованная эстетическими критериями и категориями эстетики, носит характер эстетического отношения к произведениям искусства. Эстетическое отношение к произведениям искусства и эстетическое отношение к миру отличаются, порой — радикально. С. Франк подчеркивает, что онтологическое эстетическое отношение к жизни уходит корнями вглубь, через соединение мира внешнего и внутреннего, за онтологические горизонты бытия к Абсолюту (С. Франк). «За эстетическим отношением следует и творческое отношение к жизни», — продолжает Н. Бердяев. Но «творческое преобразование действительности» художникам известно намного больше, чем онтологическое творческое отношение и самопреобразование.

В психологии последних десятилетий изучение творчества связано, прежде всего, с изучением творческого мышления — совокупности нестандартных путей мышления обычных людей, процесса мышления так называемых одаренных личностей или гениев, а также процессов получения инновационных решений в науке. Суженное до мышления, творчество теряет свой глубинный смысл и свою целостность. Теряется возможность создания целостного теоретического представления о творчестве.

Само творчество, как считает А.А. Васильев, немыслимо без исследования философско-эстетических аспектов творчества «как производного творения» (об этом писал и С. Франк: «творец творцов», пробуждая эстетическое сознание в форме эстетики подобия, вызывает экзистенциальное стремление к осуществлению «творческого задания»).

Философское понимание творчества в целом имеет характер феноменологический. Свободное творческое восприятие находится за рамками конфессиональных ограничений, обнаруживая мистичность творения и в событиях; «творчества Вселенной самой себя». Эта мистичность описана в непохожих понятиях и в разных хронотопах как античными философами, так и философами нашего времени.

Мы, проанализировав театральную концепцию А.А. Васильева, сделали попытку выявления ее философско-эстетических оснований.

Статья «Новая реальность пространства» рассказывает о начальном этапе творчества ближайшего друга и соратника Васильева Игоря Попова в театре им. Станиславского. Она была написана режиссером совместно с Полиной Богдановой, где последняя выступала в роли театрального критика. Васильев выступал как режиссер-теоретик, обосновывающий свои принципы организации и использования пространства. Поэтому статья «Новая реальность пространства» имеет подзаголовок: «Заметки режиссера и комментарии критика». Это означает, что она написана с двух точек зрения. С точки зрения режиссера-практика, объясняющего внутренние основания работы в сценографии, поиск законов движения и мизансцен. И с точки зрения философа как стороннего наблюдателя, описывающего свое восприятие пространства, созданного режиссером и художником.

Все рассуждения Васильева в этой статье очень ярко демонстрируют его художественный, образный подход к рисунку и мизансценам. «Ибо реалистическое пространство «обживается» актерами и режиссером, исходя из принципов достоверности и жизненной правды»[1]. Таким образом, первым эстетическим основанием художественного метода А.А. Васильева является соединение конкретной художественно-эстетической формы с бытовой реалистической правдивостью.

Разговор о творческом методе А.А. Васильева будет не полным, если мы не укажем на прочные знания художника в области философии творчества. Это очевидно, так как, работая в Европе, он связывает свой собственный метод с философией творчества по следующим интеллектуальным задачам:

1) различия в понимании творчества как вида человеческой активности и как субъектного творческого самоизменения, приоритет форм и продуктов творчества не позволяют сформулировать обобщенное представление о творчестве;

2) эстетические критерии творчества в культуре, в том числе — в искусстве, берущие начало в античности, ориентированы на творческую работу с веществом мира. При переходе к творчеству, как производному творения, восприятие мира онтологизируется. Эстетическое отношение к миру «изнутри» преобразуется в метаэстетическое. Понятие творчества наполняется малоисследованным содержанием;

---

[1] *Буткевич М.М.* К игровому театру. М.: ГИТИС, 2002. С. 8.

3) межкультурное понимание творчества как универсального факта жизни обнаруживает под собой общую основу. Но основа эта понимается только интуитивно, и требует прояснения, стремясь к «выведению в наличие»;

4) пиковое творческое переживание «озарения», «инсайта», «постижения» является фактором, упорядочивающим внутренний мир и восприятие внешнего мира субъекта творчества. Но завершенное целое творчества неизвестно до его полного осуществления.

Таким образом, синтезируя в своей театральной концепции экзистациональные, нравственные, психологические и синергетические эстетические категории с игровыми техниками (пластикой, «вербальной» интонацией, жестом), А.А. Васильев, в собственном творчестве, выходит на иной уровень мировоззренческой сущности вещей, высшим достижением которого является «театр идей». Генеральной идеей такого театра является то, что режиссер А.А. Васильев предлагает нам театральные подмостки в качестве экспериментального объекта. Почему? Возможно, это результат испытываемого им влияния эпохи постмодернизма, интеллектуальное ядро которой образует философия постструктурализма, направленная на преодоление ограниченности структуралистского анализа текста, языка, смыслообразования, на вскрытие «неструктурных» моментов структуры (Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Бодрийар). Нередко философия постструктурализма смыкается с литературной критикой (Р. Барт, Ф. Джеймисон, «Йельская школа») и политическими течениями.

Е. Бабушкин в своей статье «Театральный постмодернизм. Массовая культура», рассуждая об уникальности и феноменальности данного стиля, называет его, прежде всего, иррационализмом, где мир ощущается как хаос, конгломерат, лишенный причинно-следственных связей. Мир фрагментарен и не упорядочен, а значит, не может быть постигнут естественными науками или традиционным формализованным аппаратом логики системной философии. Действительно, постмодернистский субъект «децентрирован» (термин Лакана) — то есть изначально разорван, смятен и лишен целостности. Человек духовно и социально зависим, мышление его подчинено идеологиям, суммам представлений, создающим мистифицированную картину мира.

Говоря конкретно об искусстве постмодернизма, Ихаб Хассан делает акцент на его имманентности. «Искусство как имманентная система характеризуется мистериальностью, эзотеричностью, ритуальностью, — имперсональностью, индифферентностью»[1]. Все это дает Хассану право определить постмодернистскую эстетику как эстетику равнодушия, «безразличия». Можно ли с этим согласиться?

Черты посмодернистского мышления проявились, прежде всего, в философско-эстетическом ракурсе творчества А.А. Васильева. Например, в спектакле «Первый вариант «Вассы Железновой»« в соответствии с по-

[1] *Васильев А., Богданова П.* Новая реальность пространства. М., 1990. С. 71.

стмодернистскими установками режиссер подверг радикальному пересмотру традиционный для русской и советской сцены реализм. А во «Взрослой дочери молодого человека» и «Серсо» уже вступила в полную силу постмодернистская игра стилями: оба спектакля представляли собой жанрово-стилевые коллажи. И сам идеал игрового театра, к которому Васильев шел постепенно, тоже выражает философию постмодернизма, которую можно определить как «театр идей»[1]. Несколько позже художник стал называть данный процесс «театральной поэтикой».

Как следствие, поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, становится зыбкой и случайной в самых основах своих. Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой. Может быть, поэтому А.А. Васильев пытается найти свой собственный художественно-творческий метод формирования философского театра. Так, он начинает заниматься с актерами философией искусства. Такие занятия возможны только в условиях театральной лаборатории. Опираясь на идеи лабораторного театра Ежи Гротовского, Анатолий Васильев создает собственную театральную концепцию, которую формулирует как «школа-лаборатория-театр». Развивая ее, художник приходит к собственному выводу о том, что спектакль — это некий код с зашифрованной в нем философией. Его отношение к жизни, его художественная идеология — все это должно быть претворено в структуре. И человека он пытался понять, разгадать в структурном разрезе. Идея «структурной философии» активно развивалась и изучалась Васильевым в его театре. Многие тренинги и каждодневный этюдный процесс интуитивно направлялись художником на ее развитие и становление.

Синтезируя данную идею с приближением к игровому полю театра, где абсолютное отсутствие психологизма заменяется философским размышлением о проблеме, конфликте, ситуации, режиссер А.А. Васильев рождает особую философию спектакля, которая проявляется через все элементы эстетической деятельности (объект — ситуация, субъект — зритель, актер, режиссер, мотив — потребность в духовном поиске и размышлении, цели и задачи — связаны с философским рассуждением). Получается, что художник, занимаясь философией искусства в рамках театральной лаборатории, интуитивно выстроил весь театрально-сценический процесс на уровне самого высокого вида деятельности: философско-эстетической.

В арсенале современного артиста есть огромный запас актерских техник, приспособлений и инструментариев: сдвиг от слова к жесту (Ж. Деррида, А. Арто), принцип «ансамбливости коллективных тел» (Ханс-Тис Леман), ритуальный театр (В. Тернер, Е. Гротовский), натурализм (Э. Золя), маргинальность (Э. Бояков), «официоз и праздник» (К. Серебренников), performance (Д. Брусникин), техника представления («Эпический театр» Б. Брехта), метод действенного анализа (Л. Додин, П. Фоменко, Ю. Любимов,

---

[1] *Богданова П.Б.* Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007. С. 33.

В. Кузнецов, С. Морозов). Актер может выбирать то, что ему близко и понятно, то, что ему наиболее привычно и ясно (естественно, обсуждая это с режиссером). Нельзя отрицать и существующую моду на театр философский. Васильевская театральная лаборатория занимает в этом процессе свою собственную нишу. Результат его исследований можно применять, можно отрицать и критиковать, но факт того, что он, сознательно занимаясь философией искусства, пытается раскрыть эстетику новой театральной концепции, в которой очевиден процесс слияния школ представления и переживания, синтез существующего многообразия технической стороны современного театрального искусства, налицо.

Литература:

1. *Богданова П.Б.* Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007.

2. Буткевич М.М. К игровому театру. М., 2002.

3. *Васильев А., Богданова П.* Новая реальность пространства // М.,1990.

4. *Никитина И.П.* Философия искусства. М., 2010. 559 с.

5. *Игнатова С.* Всероссийский театральный форум — фестиваль фестивалей «У Золотых ворот» // Владимир, 2012. 4 сентября.

6. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. М., 2000.

Дмитрий Круглых

Искусство как феномен языкового построения в бинарной системе символ — симулякр

Искусство как феномен языкового построения в бинарной системе символ — симулякр

Дмитрий Круглых — Россия, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, философский факультет, студент, dimaigig@yandex.ru.

Аннотация: В современной эстетике на данный момент возникает множество проблем в связи с кардинальным изменением мышления и, соответственно, иное воздействие на искусство в частности и культуру в целом. Поэтому сами традиционные понятия нужно рассмотреть в ином ключе, для обозначения и помощи в синтезе традиционных категорий и нового способа мышления. В связи с

этим в данной работе предлагается пересмотреть искусство и его соотношения с символом и симулякром.

Ключевые слова: искусство, эстетика, мимесис, символ, симулякр, автор, текст, язык, субъект искусства, объект искусства, интерпретатор.

Art as Phenomenon of Linguistic Construction in the Binary System "Symbol — Simulacrum".

Dmitriy Kruglykh — Russia, Moscow State University named after M.V.Lomonosov, Faculty of Philosophy, student.

Abstract: Mimesis is a critical and philosophical term that carries a wide range of meanings, which include imitation, representation, mimicry, imitatio, receptivity, nonsensuous similarity, the act of resembling, the act of expression, and the presentation of the self. In ancient Greece, mimesis was an idea that governed the creation of works of art, in particular, with correspondence to the physical world understood as a model for beauty, truth, and the good. And a symbol is an object that represents, stands for, or suggests an idea, visual image, belief, action, or material entity. Symbols allow the human brain continuously to create meaning using sensory input and decode symbols through both denotation and connotation. We have two types of simulacrum. First — Plato, second is postmodern. Simulacrum synthesis and symbol gives a paradigm of art as a language.

Key words: art, aesthetics, mimesis, symbol, simulacrum, the author, the text, the language, the subject of art, art object, interpreter.

В настоящее время искусство во всем его разнообразии невозможно идентифицировать в классической системе эстетического категориального аппарата. Сами категории образовались как возможная языковая интерпретация субъект-объектного восприятия. Категории сами по себе достаточно субъективны. Подтверждение в таком подходе можно найти у М.С. Кагана, когда он определяет, что «Эстетика — философская наука, изучающая два взаимосвязанных круга явлений: сферу эстетического как специфическое проявление ценностного отношения человека к миру и сферу художественной деятельности людей»[1]. В этом понимании действительно рождается парадигма субъективного отношения к попытке отображения действительности. И тогда само искусство и эстетику можно рассматривать как некий подотдел, то есть то, что включено в аксиологическую систематику. Но это понимание искусства и эстетики может породить такой фактор, как «ценностный ориентир». А один из главных вызовов современности — вызов субъекта к объективации предмета искусства и, соответственно, уход от ценностных ориентиров. Современное искусство призывает к созданию новой аксиологии через ее отрицание. Но вопрос об объективировании в эстетической мысли сам по себе не нов. Ведь еще Аристотель трактовал искусство как объективное отображение реального

[1] Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

мира вещей. И в этом его понимании невозможно не говорить о мимесисе. Но мимесис не просто как копирование объективной реальности, но скорее в контексте понимания этого слова у Демокрита — как инструмента, который мы заимствуем из реального мира.

И естественно, что если существует подражание как некий процесс, то есть и результат этого действия, который выражается в искусстве. И теория мимесиса приводит нас к становлению в искусстве двух систем копий: символа и симулякра. На мой взгляд, эти понятия не противоречат друг другу, но образуют систему координат, с помощью которой будет взаимодействовать категориальный аппарат и отвечать вызовам новым эстетическим проблемам, которые образовались в информационном обществе.

Но прежде чем перейти к взаимодействию символа и симулякра между собой, нужно раскрыть сам факт становления этих понятий в процессе мимесиса. Символ определяется и часто приравнивается к знаку[1], но часто обособляется как отдельная эстетическая категория: «В искусстве — универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями художественного образа, с одной стороны, знака к аллегории, — с другой»[2]. И в таком определении не появляется идея единственной денотации в символе, при возможной полисемии. Но сохраняется явная утвержденность коннотативных значений, которые могут появляться в символе как системе совокупности отображения реальных предметов или явлений. То есть сам символ есть шифровка и заключение в него как реально существующих предметов, так и тех предметов, явлений, аллегорий, которые мы хотим, чтобы интерпретатор смог их прочесть и увидеть. Таким образом, в идее становления символа актуализируется идея Аристотеля о мимесисе, как о творческом воспроизведении. И здесь стоит отметить, что оно стоит в творческом акте созидания, так как при создании моделируются с помощью фантазии или воображения. Поэтому под самим понятием символа я понимаю знак-копию, которая репрезентирует не только систему реальных факторов объективной действительности, но и отражает насыщенность коннотациями.

Вопрос о соотношении симулякра и мимесиса гораздо сложнее, ведь симулякр представляет либо пустое значение, либо то значение, которое сложно детерминировать. Можно рассматривать симулякр в двух традициях: в платонической и в постмодернистской. Возможно предположить, что оба эти подвида симулякра не исключают друг друга, а наоборот, самораскрываются и дополняют друг друга. В платоническом смысле симулякр — знак, репрезентирующий то, чего в реальной жизни быть не может, некие «фантасмические» иллюзии, которые могут привести не к тому истинному ответу, к которому идет философ, а к ложному. В постмодернистском понимании проблемы симулякров уже доступны и новые технологии, и в соответствии с этим — новое искусство. Поэтому дух того вре-

---

[1] Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Под ред. В.С. Степина. М., 2001.
[2] Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

мени сам задавал необходимость в переосмыслении всей философии и философии искусства в частности. В этом плане симулякр стал зафиксированным моментом таких онтологических категорий, как пространство и время, но и в то же время находит способы взаимодействовать эстетически.

Становление бинарной системы этих понятий порождает искусство как языковую гармонию, которая во всем своем разнообразии развивалась, исторически неизбежно меняясь, но при этом сохраняя в себе способность общаться с людьми посредством искусства. Юрий Лотман писал: «Искусство — одно из средств коммуникации. Оно, бесспорно, осуществляет связь между передающим и принимающим (то, что в известных случаях оба они могут совместиться в одном лице, не меняет дела, подобно тому как человек, разговаривающий сам с собой, соединяет в себе говорящего и слушающего)»[1]. Естественно, что искусство потеряет всякий статус, если потеряет хотя бы одно из своих оснований автора или интерпретатора. Причем отсутствие автора не есть его смерть, а скорее отсутствие акта сотворения. И в отсутствие интерпретатора, к объекту искусства, оно теряет свое смысловое и статусное значение. При этом роль интерпретатора может быть не только в прочтении заложенных в то или иное произведении искусства смыслов, но в отсутствии возможности правильно прочитать их, заполняется иными смыслами и оживает. В самом искусстве всегда есть подлинная грамматика. Но принимая во внимание то, что и язык, и искусство сами по себе есть в первую очередь системы динамические, то и их манифестация изменяется. И не всегда интерпретатор (зритель) может дать правильную оценку в системе постоянно изменяющейся грамматики, учитывая тот факт, что он (интерпретатор) находится в личной оболочке собственного эстетического опыта. И искусство становится не целью, но именно неосознаваемым актом деятельности, который иногда совершается по инерции в той системе координат, которая задана социумом. Таким образом, можно прийти к выводу о том, что само искусство как совокупность знаков, и как знак частности, не может обойтись без автора и интерпретатора. Они есть необходимое условие существования самого этого знака.

И искусство задается при помощи понятий символ и симулякр. Несмотря на то, что есть иллюзия, что эти понятия кардинально противоположны, их сосуществование дало поразительный эффект. Ведь достаточно часто известны случаи, когда символ становился симулякром и когда симулякр становится символом. Особенно такие перетекания можно заметить в соотношении элитарной и массовой культуры, когда некий символ становится достоянием общественности, он теряет свою сакральность и переходит в статус симулякра. Актуальность же симулякра приобретается в соотношении онтологических категорий пространства и времени. Предопределенность перехода симулякра в символ можно попробовать объяснить через понятия Барта: пунктум и студиум, которые он обозначил в

[1] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998.

своей книге «Светлая камера», где пунктум в самых общих чертах — момент зафиксированный, это общее и даже случайное, то что может не осознаваться разумом, а студиум — та деталь, которая может нас зацепить на уровне сознательном и при этом вызвать нас на эмоцию. Эта дихотомия может породить переход симулякра в символ, тем самым развивая искусство, давая смотреть на вещи в иной реальности.

На мой взгляд, даже те многочисленные способы существования симулякра по Ж. Бодрийяру, то есть симулякры первого, второго, и третьего порядка позволяют вывести нас за пределы данной реальности или по-иному на нее посмотреть, тогда как символ четко фиксирует реальный факт, давая некую определенную точку для последующего развития искусства.

Таким образом, можно прийти к пониманию искусства как еще одного языка, сложного, необычного, который невозможно выучить, но можно попытаться понять. Понять не только рационально, но скорее чувственно. Эмоция — то, что может оказаться как главным методом познания обьекта искусства, так и его целью. И искусство в этом выбрасывает нас из реальности сквозь призму нашей чувственности, перенося в систему символов и симулякров как единого семантического поля, сбрасывая с Человека оковы физического бытия.

Литература:

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. — СПб.: «Искусство — СПБ», 1998.

Новая философская энциклопедия: В 4 т. М.: Мысль. Под редакцией В.С. Степина. 2001.

Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. М., 1983.

Платон. Собр. Соч. в 4 т. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. М., 1990–1994.

Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965.

Бодрийяр Ж. Войны в Заливе не было (La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu). — 1991.

Барт Р. Camera lucida. М., 1997.

Философская энциклопедия. В 5 т. / Под редакцией Ф. В. Константинова. М., 1960–1970.

Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.

Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. I. Н. Гоголь. Ф. Достоевский. М., 2006.

Татаркевич В. История шести понятий / Пер. с польского Бориса Домбровского. М., 2003.

Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.

Соломоник А. Философия знаковых систем и язык. Мн., 2002.

Светлана Суздальцева

Creative World как актуальная институция современного искусства

Creative World как актуальная институция современного искусства

Светлана Суздальцева — Россия, Владимирская область, г. Покров, Покровский филиал Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова, кафедра дизайна и информационных технологий, доцент, sveta-suzdalceva@yandex.ru.

Аннотация: в статье рассматривается значение художественно-промышленных выставок как части институциональной системы арт-мира, в частности, Creative World (Франкфурт-на-Майне). Выделяются основные тенденции в репрезентации актуальных техник, их эстетико-художественные основания.

Ключевые слова: институциональная система, современная институция, арт-рынок, масляная живопись, акриловая живопись, микс-медиа.

Creative World as a Relevant Institution of Contemporary Art

Svetlana Suzdaltseva — Russia, Vladimir Region, Pokrov town, Pokrov Division of Moscow State University named after M.A.Sholokhov, Department of Design and Informational Technologies, Associate Professor, sveta-suzdalceva@yandex.ru.

Abstract : Currently, international artistic and industrial exhibitions are actual platforms through which you can learn the basic trends in the field of art, artistic techniques and technologies. Being a part of the art market general structure, they represent an important cluster of the institutional chain. Creative World is an exhibition presenting the world's leading manufacturers of fine arts products in Europe. Analysis of the overall range of the presented materials promoted identification of the most essential branches of fine art goods production including goods for children, hobby, and professional destinations. Traditionally, oil and acrylic paints are the most important fine art materials of professional destination. They are presented in a wide variety by many art goods manufacturers, and historically determine the basic painting techniques applied. Both the art technique as used in a fine art painting and its technical and/or technological characteristics historically correlate with the aesthetic constants of this artwork. It is the author’s opinion that, despite their various technical characteristics and temporal differences, the aesthetic potentialities of oil and acrylic painting don’t compete for supremacy on an artist's palette. This peaceful coexistence is supported by the leading technical trend of the Fair, namely using the mixed-media technique. In global terms, this does not alter the basic trends in the contemporary fine arts development, while with respect to the overall pursuit of broadening the fine arts technical capabilities, the actualized mixed-media technique is a kind of renaissance, a positive tendency of searching some new opportunities to give aesthetic grounds to technical innovations.

KEY WORDS: institutional system, modern institution, art market, oil painting, acrylic painting, mixed-media.

Современное искусство сегодня — это сложный конгломерат различных направлений, движений, художественных практик и всевозможных техник. Попытка его интерпретировать представляет собой дискурсивное поле для философско-эстетических исследований, социальных, политических и экономических дискуссий. Сложная структура взаимоотношений внутри самого искусства и взаимодействие с общественными процессами предопределили важный феномен второй половины XX века — институциональную систему современного искусства. Современная институция принимает на себя множество ролей: помимо традиционного собирателя и хранителя культурных ценностей, является «законодателем» эстетических норм и принципов[1].

Основатель институционной системы современного искусства Лоуренс Эллоуэй определяет основных участников институционной цепи: это историки искусства, кураторы, коллекционеры, дилеры и критики. На сегодняшний день это открытый процесс, он имеет свои расширения, многие явления в современном искусстве имеют на него непосредственное влияние и включаются в данный процесс как полноправные участники. Ни один участник этой «цепи» не действует обособленно, все они фактически работают сообща во имя общей цели: продвижения искусства, но, продвигая, выдвигаются и сами — иной раз настолько, что затмевают собой искусство[2]. Сегодня полноправными участниками институциональной системы являются: музеи и галереи искусства, крупные выставки, ярмарки и аукционы. Традиция европейских ярмарок и выставок в сфере искусства сегодня развивается и в России[3].

К участию во всемирных выставках в разные времена привлекались талантливые поэты, художники, скульпторы. Вагнер, Штраус, Верди пишут для выставок специальные музыкальные произведения. В 1867 г. Мане делает зарисовки Всемирной выставки в Париже, в 1939 г. Дали оформляет павильон сюрреализма в Нью-Йорке, а в 1937 г. Пикассо выставляет «Гернику», ставшую символом XX века, на выставке в Париже. Парижская выставка 1937 г. становится триумфом современного искусства: Рауль Дюфи представляет панно «Фея электричества», а Роббер Делоне оформляет авиационный павильон[4]. Всемирные выставки сегодня — это уникальное

---

[1] *Пыркина Д.А.* Искусство Запада второй половины XX века. Учебно-методическое пособие. М., 2012. С. 156.

[2] *Пыркина Д.А.* Искусство Запада второй половины XX века. Учебно-методическое пособие. М., 2012. С. 158.

[3] В 1928 г. в Париже для регулирования выставочной деятельности было образовано Международное бюро выставок (МВБ). На сегодняшний день это одна из самых давних и представительных международных структур (в ее состав входит 166 стран). Места проведения всемирных выставок и их темы определялись с учетом политического, экономического, географического и культурного контекста.

[4] История всемирных выставок // www.expo2017astana.com/page/historyofexpo.

событие, возможность представить инновации и достижения во всех областях знаний[1].

В настоящее время проводится множество разного рода выставок, спецификой которых становится сфера искусства как такового. Они являются одним из кластеров в крупной структуре институциональной системы — арт-рынке. Арт-рынок — это огромный инвестиционный мир, с десятками тысяч публичных и частных сделок, имеющий сложную инфраструктуру и включающий в себя десятки сегментов и секторов. Мы не имеем в качестве цели рассмотреть сложную структуру арт-рынка и экономических отношений в нем. Предметом нашего рассмотрения сегодня является одно звено институциональной цепи — художественно-промышленные выставки. Это место встречи профессионалов, продавцов и покупателей, они проводятся в интересах развития и стимуляции арт-рынка, зачастую превращаясь в крупное культурное событие, привлекающие интерес массового зрителя. Одна из таких выставок, представляющая ведущих мировых производителей художественных товаров в Европе, — Creative World. Она проводится ежегодно в конце января во Франкфурте-на-Майне и представляет собой генератор творческих идей и художественных материалов, привлекая посетителей и профессиональных участников со всего мира, в том числе из России. Посещение выставки — это самый прогрессивный способ узнать новинки художественных товаров от производителей, инновации цифровых и интерактивных технологий в области искусства, повысить квалификацию, поделиться опытом. Многие известные в России европейские, американские, английские, китайские, корейские и японские производители художественных товаров представляли свои новинки на Creative World 2014, которые предопределяют основные направления стратегии продвижения художественных товаров от производителей к потенциальным потребителям в предстоящем году. Участие в ярмарке — стратегически важное, имиджевое мероприятие. На выставке встречаются производители художественных товаров, дилеры, продавцы, художники и все интересующиеся новинками в творческом процессе.

В целом выставка представляет большой интерес, поскольку сегодняшние тенденции художественного творчества и образования предполагают освоение и использования новых художественных материалов и техник, адаптированных для различных возрастных категорий. Основная тенденция франкфуртской Creative World — это соединение производителей и покупателей на одной площадке, это перекрещивание многих информационных потоков в арт-маркетинге. Определенно, в выставке заложен ос-

---

[1] Промышленные выставки послужили отправной точкой регулярным международным выставкам и фестивалям художественных достижений. Они приняли форму биеннале, триеннале, квадриннале и т.д., соответственно, проводимые раз в два, три, четыре года. Венецианская художественная биеннале (1895) — одна из самых известных и старейших форумов мирового искусства, международная выставка, проходящая раз в два года с участием международного жюри.

новной экономический контент, однако автору публикации, представляется весьма интересным следующий ракурс увиденного: на выставке представлены основные мировые производители художественных товаров, ассортимент которых представлен на российском рынке. Анализируя общий ассортимент любого производителя, можно выделить следующие линии распределения материалов с учетом потенциальных потребителей: детская линия, линия хобби и профессиональная линия. Основные живописные материалы профессиональной линии — масляные и акриловые краски, они представлены в широком спектре у многих известных производителей и исторически определяют основные живописные техники.

Техника — это овладение материалом, термин, заимствованный из античного словоупотребления. По мнению Т. Адорно, порогом между ремеслом и техникой искусства, в отличие от материального производства, не является жесткое квантифицирование… На фоне содержания технический аспект является лишь одним из прочих; ни одно произведение искусств не является только воплощением своих технических моментов[1]. Несомненно, что физическое существование живописного произведения представляет его только как физический объект, эстетическое существование возможно в процессе эстетического опыта. Однако эстетическое существование начинается и длится столько времени, пока произведение действительно воспринимаемо[2]. Таким образом, красочная поверхность, характер мазка, светоотражаемость или светопоглощаемость и другие физические и технические характеристики красочного материала в эстетическом существовании произведения играют не последнюю роль. Следовательно, техника исполнения живописного произведения, технические и технологические свойства исторически взаимосвязаны с эстетическими свойствами живописного произведения.

Сегодня современные красочные материалы являются результатом долгого эволюционного пути эстетико-художественного, с одной стороны, и химико-технологического — с другой. Методы работы красками на протяжении многовекового существования станковой и настенной живописи существенно менялись. Каждая большая историческая эпоха стремилась найти технические средства выражения в живописи, которые наиболее полно позволяли бы решать стоящие перед искусством задачи. Коренные изменения в работе красками были, прежде всего, обусловлены заменой связующего. Со временем старые приемы, обусловленные характером красок, и прежде всего свойствами связующих веществ, начинали сковывать возможности мастеров, становились тормозом в развитии искусства. Тогда они постепенно отмирали, или видоизменялись, или резко отбрасывались наиболее яркими творческими индивидуальностями, становящи-

---

[1] *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М., 2001. С. 308.

[2] *Жильсон Э.* Живопись и реальность / Пер. С.А. Дзикевича // Современная западноевропейская и американская эстетика. М., 2002. С. 164.

мися родоначальниками новых технических традиций. Так в свое время византийские греки отказались от античной традиции письма восковыми красками, заменив их более простой в обращении темперой, которую мастера Возрождения заменили масляной живописью, претерпевшей в последующие столетия значительные изменения.

Широкое применение акриловых красок в живописи второй половины XX столетия ярко свидетельствует об огромных возможностях этого нового художественного средства. Пройдя короткий путь от изобретения и экспериментальных опытов до повсеместного использования в наши дни, акриловые краски стали признанным средством живописи. Они были разработаны в начале 50-х годов в США и с тех пор постоянно совершенствуются. Наиболее важный аспект акриловых красок заключается в их разнообразии, использовании для создания бледных заливок и лессировок, а также в густой пастозной технике со множеством фактурных эффектов. Современные акриловые эмульсии не подвержены постепенным химическим изменениям, которые свойственны пленке масляных красок. В работе акриловыми красками для наложения слоев не требуется специальных техник — высохшая пленка будет оставаться прочной, не будет образовывать трещин.

Таким образом, техники масляной и акриловой живописи — это исторически сложившиеся техники, причем имеющие различные хронологические рамки. Масляная живопись насчитывает века своего существования, а акриловая — всего десятилетия. Такая длительная популярность среди художников масляной краски как ведущего материала для творческих работ обусловлена, конечно, физико-химическими свойствами красок и их художественно-эстетическими возможностями, которые проанализированы многими исследователями. Масляная живопись прошла «эволюционный путь развития» в русле больших стилей. Особенно показателен период искусства авангарда, когда технические инновации, создающие совокупность самой техники исполнения художником, его художественного приема, так и особенность творческого материала, создающие специфику и оригинальность авторской работы как конечного произведения[1]. В живописи авангарда живописные средства стали цениться сами по себе и могли превратиться в цель живописи. Показательный пример — история мазка[2]. В академическом искусстве мазков не было видно. Впервые рельеф на поверхности масляной живописи предъявили импрессионисты, чем шокировали публику. В продолжение можно представить пуантилизм Ж. Сера, рельефную экспрессию мазков Ван Гога, Дж. Поллока, Б. Ньюмена[3].

---

[1] *Данилочкина А.Н.* Изучение выразительных возможностей некоторых технических инноваций в отечественном изобразительном искусстве XX века // III Овсянниковская международная эстетическая конференция. М., 2008. С. 296.

[2] *Сартан М.Н.* Трудности восприятия и понимания живописи авангарда // Искусство. 2011. № 5–6.

[3] Рой Лихтенштейн создал целую серию работ, репрезентирующих живописные мазки. В XX веке живописный мазок уже не техника, а предмет живописи.

Следовательно, производители художественных красок в качестве эффективного маркетинга сегодня должны представлять потенциальным потребителям не только уже известные, сложившиеся свойства материалов, но и акцентировать расширение свойств живописных материалов, вероятные технические инновации. Характер современного искусства нацелен всегда на постоянный эксперимент не только с натурой, но и с материалом. Тенденция производителей масляных красок на ярмарке Creative World определялась такими референциями, как историческая традиция, умноженная на качество. Длительная история существования масляной живописи, культурное и эстетическое наследие в данной области сегодня эффективно поддерживается персоналиями, как гарантами надежности и качества живописной продукции. Например, основатель фирмы «C. Kreul» является художник немецкого бидермейера Карль Кройль; известной итальянской фирмы-производителя художественных товаров «Maimeri» — Джузеппе Маймери. Негласный слоган: «Краски для художников от художников» — является устойчивым стимулом для их конкурентоспособности на европейском рынке.

Акриловые краски за несколько десятилетий набрали огромную популярность среди художников по многим причинам. Они прочные и эластичные, прозрачные, непрозрачные, могут применяться в комбинированных техниках: можно выскребать, давить, распылять, смешивать с наполнителем. Работать кистью, мастихином, выдавливать прямо из специального тюбика с узким горлом, смешивать с различными разбавителями для придания блеска или матовости. Пройдя короткий путь от изобретения и экспериментальных опытов до повсеместного использования в наши дни, акриловые краски стали признанным средством живописи.

Несмотря на различные свойства, периоды развития, эстетические возможности, масляная и акриловая живопись, по мнению автора публикации, не являются конкурентами за право первенства на палитре художника. Это мирное сосуществование подтверждается и ведущей технической тенденцией, представленной на выставке. Одним из актуальных художественных приемов на сегодняшний день многие производители позиционируют технику микс-медиа (mixed-media). Микс-медиа — это, в первую очередь, смешение медиумов (материалов) для создания арт-обьекта. Этими медиумами могут быть эмульсии, грунтовки, покрытия, воск, ткань, металл, глина и т.д. Техника микс-медиа на франкфуртской ярмарке — это смешение различных материалов (акриловые и масляные краски, витражные краски и краски по керамике, элементы коллажирования). Смешанная техника работы, коллаж известны со времен авангардной живописи. Многие художники абстрактного экспрессионизма соединяли различные материалы в одной живописной работе[1]. Производители выстраивают маркетинговую линию по принципу «работы в смешанной технике». Это

[1] *Поллок Дж.* «Кафедральный собор»; *Герц К.О.* «Картина 8 февраля 1953»; *Тапиес А.* «Большая серая картина» и др.,

демонстрируют работающие на выставке художники: на холсте они создавали микс из акрила, масляных красок, прозрачных витражных красок, структурных паст. В целом, представляя витражные или краски по керамике в новом отношении, экспериментируя с текучестью красочного вещества, взаимодействием различных текстур, предлагается своеобразный эксперимент с элементами неожиданности: как себя поведет тот или иной материал в различных сочетаниях, перед началом работы остается загадкой. Некоторые производители разработали краски, которые изначально назвали «интеллектуальными красками» — растекаясь по поверхности, они сами взаимодействуют друг с другом, заранее результат трудно предугадать. Спонтанность, эксперимент, неожиданный результат — все отсылает нас к поискам абстрактного импрессионизма. Абстрактный экспрессионизм до сих пор является полем для размышлений историков-искусствоведов, эстетиков, художников. Это направление в действительности было «слишком удачным», чтобы закончиться[1].

Техника является определимой фигурой загадки, существующей в произведениях искусства, одновременно рациональных и беспонятийных. Она позволяет выносить оценки в зоне неоценочного. По всей вероятности, технические возможности произведений искусств усложняются бесконечно и их невозможно решить в одной фразе[2]. Таким образом, европейская ярмарка Creative World является важным звеном в институциональной системе артрынка. Репрезентация актуальных техник направляет официальных дистрибьюторов выстраивать рекламный вектор в позиционировании художественных товаров для целевой аудитории, проводить мастер-классы, поддерживать современных художников, работающих в актуальных тенденциях на данный момент, проводить креативный маркетинг в точках продаж. В глобальном смысле, это не меняет основных тенденций в современном искусстве, но в общем стремлении расширения технических возможностей искусства, актуализированная техника микс-медиа является своеобразным ренессансом, позитивной тенденцией поиска новых возможностей придать техническим инновациям эстетические основания.

[1] *Гесс Б.* Абстрактный экспрессионизм. М., 2005. С. 25.
[2] *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М., 2001. С. 309.

Александр Саленков

Искусство и иносказание

Искусство и иносказание

Александр Саленков — Россия, Московский государственный художественный институт имени В.И.Сурикова, студент.

Аннотация: В данной статье рассматривается фундаментальная проблема взаимодействия изобразительного искусства и иносказания на примере монументального искусства и станковой картины И.Л. Лубенникова, а также поднимается актуальная проблема условий развития и сферы бытования «личной мифологии» художника, работающего в рамках «традиционных» видов изобразительного искусства.

Ключевые слова: иносказание, личная мифология, внутренняя свобода, художественное время.

Art and Circumlocution

Alexander Salenkov — Russia, Moscow State Academic Artistic Institute named after V.I.Surikov, student.

Abstract: This article considers the fundamental problem of the interaction of fine art and circumlocution on the example of I. L. Lubennikov's monumental art and easel painting and also rises urgent problem for the development and existence of the scope of "personal mythology" of the artist working within the "traditional" kinds of art.

Key words: circumlocution, personal mythology, inner freedom, artistic time.

О позитивной и негативной сторонах иносказания

Иносказание — это фундаментальная особенность искусства производить впечатление[1]. Выступая в качестве действующей силы художественного образа, иносказание распространяет содержание произведения в иные, независимые области смысла, дополняемые интерпретацией восприимчивого и способного к оценке зрителя, а иногда и самого художника. Другими словами, иносказание всегда тождественно понятию о внутреннем содержании образа. Но возможно ли доверять сложившемуся впечатлению и в условиях современной переоценки ценностей и задач изобразительного искусства рассматривать образ как исток художественного творения?

[1] В широком смысле иносказание понимается как фундаментальная особенность искусства и, в частности, художественной речи: «Так поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено. Таким образом, поэзия есть всегда иносказание, □λληγορία в обширном смысле слова». См.: *Потебня А.А.* Из лекций по теории словесности // Эстетика и поэтика / Сост., вступит. ст. и прим. И.В. Иваньо и А.И. Колодной. М., 1976. С. 341.

Эта нравственная наивность, вера в культурную, жизненную стойкость искусства утрачена современной художественной критикой. Ситуация, которая складывается в последнее время, лишний раз показывает, что художественная критика, описывая живопись, скульптуру, графику в их традиционном, историческом разделении, забывает об изначальном соответствии визуальной характеристики образа и технологии материала, возникающем в процессе работы художника. Допущение смысла, воздействие иносказания на «вещь искусства» происходит только тогда, когда поставленная задача, руководимая законом преломления изобразительности в материале, оказывается в пространстве культуры.

Современный художественный критик, пытающийся предложить своевременный и актуальный текст, мыслит иначе. Точкой отсчета суждения становится не предварительное утверждение существования профессионального темпа работы, находящегося вне культурного ареала художественной среды, например, в мастерской, а признание стратегии поведения, имиджа художника или ангажированного, вовлеченного образа как доминанты дальнейшей эстетической оценки. Таким образом, пишущий об искусстве переносит художественный метод «искусства действия» (перформанс, акция, хеппенинг и инсталляция) в область формально-стилистического описания картины, скульптуры, графического листа, давая себе большую фору в поиске логики смысла[1]. В отличие от традиционного соответствия структуры образа и технологии материала в изобразительном искусстве, искусство действия опирается на принцип «абсолютной несводимости» последних, открывая для смысла сферу концептуальной выразительности[2]. Полагаясь на созданный художником образ персонажа, критик анализирует только область иносказания, выстроенного на основе «личной мифологии» авторского жеста[3]. Обаяние «нового искусства» захватывает все внимание профессионально-ориентированного зрителя, устраняя из зоны его исследовательского интереса исходные понятия о «сделанности», «мастерстве», «культурной значимости» или «китче», «пошлости», «компиляции». В результате зарождается рафинированная и зависимая как методологически,

---

[1] Понятие, сформулированное в диссертации: *Каткова М.В.* Искусство действия: Перформанс — художественное явление второй половины XX века. М., 2000.

[2] «Абсолютная несводимость» — православное, богословское понятие, определяющее человека как доминанту существования. См.: *Лосский В*. Богословие и Боговидение. М., 2000.

[3] Понятие «личной мифологии» уже как полвека успешно фигурирует в рамках методологического аппарата западноевропейского искусствознания, направленного на освоение феномена художественного жеста и поведения художника в разных жанрах и видах «актуализированного» искусства (перформанс, акция, хеппенинг, инсталляция и т.д). Художественный жест в поле изначально обозначенного пространства начинает мыслиться как стратегия, имидж поведения, как персонаж в фабуле созданного квазиуподобления. Таким образом, этот жест оказывается запертым и размытым в границах между утверждением факта предлагаемой темы и ее дальнейшей трансформацией в форме вымысла, фантазии. В области анализа «традиционных» видов изобразительного искусства это понятие редко применяется или, как правило, нивелируется, хотя опыт исследования русского искусства последних тридцати лет все более и более проясняет ситуацию, в которой проблема личного мифа художника становится если не центральной, то, по меньшей мере, значимой и весьма актуальной.

так и лексически от побочного смысла произведения искусства художественная критика, развивающаяся не в среде профессиональной компетентности, а как будто в области информационных сдвигов интернет-ресурсов с их постоянной сменой ссылки на источник. Художественная критика сегодня не способна оградить искусство от неминуемого вмешательства экономического, политизированного и рыночного представления о практической деятельности художника. Связь с произведением искусства устанавливается не напрямую, а опосредованно, при помощи провокации взгляда зрителя, имеющего свойство акцентировать внимание там, где задается угол обзора. В данных условиях возникает культурная невменяемость, которая заслоняет истинную природу иносказания и личного мифа художника и заставляет мыслить догматически, рассуждая об изображении и сопровождающем его контексте как о чем-то само собой разумеющемся.

Можно ли назвать подобное положение кризисом современности, оскудением профессионального умения или утратой основ культуры? Избегая предвзятого ответа, можно сказать, что современное изобразительное искусство выходит из зоны культуры и уже приобретает некоторые ясные очертания в пространстве информации. Мы живем в эпоху, когда художник создает произведение искусства, предполагая, что его дальнейшая судьба будет определена исключительно особенностями художественной среды. Тем не менее, результат практической деятельности моделируется уже по законам информационных процессов, разрушающих фундамент еще недавно незыблемых границ культуры. Одним из таких востребованных художников является Иван Леонидович Лубенников.

Будучи художником масштабных проектов и сложных задач, Лубенников работает в сфере монументальной живописи, архитектурного проектирования, станковой картины и скульптуры. Подобная профессиональная активность, безусловно, получает отклик в печати, что в свою очередь, позволяет говорить о художнике без описания творческой биографии. Стоит также отметить, что процесс становления и развития собственной деятельности собран в автобиографическом, двухтомном издании «Иван Лубенников. Работы в архитектуре. Живопись» и «Книга для чтения» 2011 года. Затем последовал первый опыт публикации художественной прозы — сборник рассказов «Розовая скатерть», вышедший меньше года назад[1]. Смещение в сторону словесного и к тому же публичного самоотчета и обращение к формату художественной прозы — весомый аргумент в пользу проблемы «личной мифологии»[2] в творчестве современного художника.

---

[1] Иван Лубенников: В 2 кн. М., 2011.

Лубенников И.Л. Розовая скатерть. СПб., 2013.

[2] В применении к изобразительному искусству термин впервые был введен куратором Харальдом Зееманом в связи с выставками «Documenta IV» (1964) и «Documenta V» (1972).

Личный миф Лубенникова, как и фактически любая форма мифологического повествования, начинается с публичного высказывания. Несмотря на ясность и очевидность происхождения личной мифологии в изобразительном искусстве, вопрос об аргументации источника остается открытым: «Можно ли высказывание художника о собственной деятельности считать историческим источником, а следовательно, уместным и проверенным основанием для искусствоведческого вывода?» Для ответа на поставленный вопрос представляется возможным, обратиться к постпозитивистской критике научного знания, в рамках которой и возникла первичная интерпретация личной мифологии современного человека.

В 1960–1970-е годы в западноевропейской философии науки появляется критика эпистемологии неопозитивизма, основанного на допущении, что объективное знание можно получить из опыта. Критический анализ постпозитивизма и плюралистической философии науки локализовал научное знание в области его конкретного применения к объекту исследования, выдвинув при этом, методологическое утверждение, согласно которому, существует внутренняя, историко-культурная и социальная общность научных идей независимая от эмпирических фактов. Представители этого направления (Т. Кун, И. Лакатос, П. Фейерабенд, Дж. Холтон, К. Хюбнер, К. Поппер и др.) развивали разные концепции, полемизируя между собой. Но их объединяло убеждение, что философия науки должна опираться на историко-научные исследования, учитывать исторические изменения науки и воздействие на ее развитие социальных и психологических факторов, верифицируя, тем самым, наличествующее содержание теории.

В соответствии с постановкой вопроса, обратимся к концепции Курта Хюбнера, поскольку предложенные исследователем тезисы являются первым научным обоснованием проблемы присутствия мифа в повседневной и культурной жизни современного человека.

Основная мысль книги «Критика научного разума» 1978 года состоит в том, что фундаментальные идеи научных теорий не возникают в результате простого обобщения фактов, а содержат априорный компонент, который, однако, не следует рассматривать как абсолютный. В этом пункте Хюбнер видит преемственность своих идей с кантовским априоризмом, но подчеркивает, что в отличие от Канта априорные допущения, выступающие условием и предпосылкой научного познания, следует рассматривать как исторически изменчивые. С этих позиций в книге обсуждается проблема взаимодействия теории и опыта. Альберт Эйнштейн писал, что важнейшим уроком физики XX века является понимание особенности формирования теорий, которые не могут быть выведены из опыта, а надстраиваются по отношению к опыту. Принципы теории проясняются при помощи опыта, но не становятся индуктивным обобщением эмпири-

ческих фактов[1]. Соглашаясь с Эйнштейном, Хюбнер пишет о том, что, хотя теория строится сверху по отношению к факту опыта, но после эмпирического обоснования гипотезы предстает в качестве обобщения опыта. Таким образом, исследователь заключает, что основания науки не только направляют теоритическое и эмпирическое исследование, но и развиваются под воздействием их результатов[2].

В 1985 году выходит книга «Истина мифа», в которой Хюбнер «реабилитирует» рациональность мифологического сознания перед демифологизированным представлением научного знания, создавая последовательный анализ онтологии мифа. Логика повествования книги соответствует уже изложенным принципам плюралистического осмысления исторической действиительности. Подобно научному знанию, миф предстает в ракурсе независимой культурной парадигмы, имеющей преемственность развития, но приобретающей локальное, индивидуальное назначение в связи с определенным контекстом. Важно упомянуть, что в предисловии к книге Хюбнер выражает опасения по поводу все большего «расколдовывания мира». Рационализм науки постепенно уничтожает рациональность мифа, порождая тоску, гнетущее ощущение пустоты и недостаток присутствия явленного мифа. Иррациональная природа мифа — предрассудок современной эпохи, заставляющий человека впадать, например, в мифоподобные эрзац-религии или политические доктрины, от которых он ждет освобождения[3]. Эта идея возвращает мифу статус неотъемлемой части повседневной и культурной жизни и констатирует появление феномена личной мифологии — платформы для искусственно воссозданного мифа, спровоцированной стремлением художника избежать бессмысленности собственного существования и деятельности в попытке их сознательно-субъективной «реконструкции».

В отношении художественной практики, личная мифология переставила акценты своего единственного инструмента воздействия — личного высказывания. Применение мифологических содержаний в отдельных и независимых областях культуры поставило под вопрос истинность сказанного слова, определив сомнение в качестве отправной точки вербального выражения. «Репрезентативные»[4] виды визуального искусства сформировались в услови-

---

[1] *Эйнштейн А*. Собрание научных трудов: В 4 т. М., 1965–1967. Т. 4. С. 367.

[2] См. *Хюбнер К*. Критика научного разума. М., 1994. С. 156–178.

Необходимо отметить, что в отечественных исследованиях, посвященных проблемам методологии науки, примерно в то же время, интенсивно анализировалась организация научного знания как сложной, исторически развивающейся системы. Историография по данному вопросу приводится В.С. Степиным в предисловии к книге Хюбнера.

[3] См.: *Хюбнер К.* Истина мифа. М., 1996. С. 2–4.

[4] Под «репрезентативным видом» понимается «актуальное искусство», наилучшим образом, представляющее современную эпоху, например, перформанс. Выбор иной формулировки обусловлен тем, что данный термин наиболее полно показывает исторические трансляции и выражает культурно-историческую перспективу, в отличие от определения «актуальный вид», которое связано исключительно с социальными условиями конкретной среды. См.: Научные публикации в рубрике «Историческая динамика видов искусства» // www.cuber-art.ru.

ях так называемой «ситуации постмодернизма»[1], но подпадает ли под эту категорию современное изобразительное искусство?

Как уже было сказано, личная мифология в искусстве действия оказывается совместима с художественным жестом автора. Затянутое в игровой процесс, персональное и, как правило, манифестированное высказывание художника становится полноправной частью произведения. Таким образом, доказать достоверность суждения возможно, при условии, что соблюдается последовательный переход от концепции к теории. Этот переход допустим, если заявленные в концепции цели художника соответствуют механизму области ее реализации (публикация в виде манифеста, выступление на телевидении, высказывание в пространстве самого действия и так далее). Итак, искусство действия, частью которого является личное высказывание, постулирует личную мифологию как прецедент собственной истории. Оставляя только реликт, зафиксированный средствами технической воспроизводимости[2], перформанс, например, приобретает свою «историчность»[3] при помощи личного мифа художника. Подобно

---

[1] Термин Ж.-Ф. Лиотара. См.: *Лиотар Ж.-Ф.* Заметки о смысле «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 59. В своей статье «К ситуации постмодернизма» В. Курицын замечает: «Постмодернизм, по Лиотару, начинается там, где пропадает доверие к тотальным способам высказывания, и тогда, когда человечество осознает невозможность универсального языка». См. *Курицын В.* К ситуации постмодернизма // НЛО. 1995. № 11. С. 202–203.

[2] Идея Вальтера Беньямина, выдвинутая в качестве основного тезиса эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» 1936 года, о том, что произведения искусства как физические объекты в контексте развития технологий создания культурных явлений утрачивают свою исходную суть «оригинала» и становятся побочными «копиями», тиражируемой продукцией определенных индустрий — едва ли не центральное положение методологических исследований, связанных с перформансом, начиная с периода его возникновения в шестидесятые годы XX века. В задачи реферата не входит описание историографического развития идеи Беньямина. Стоит только отметить, что художественная критика, оценивая перформанс как «новый» вид изобразительного искусства, переосмыслила революционные выводы исследователя. Утрата «оригинала» в перформансе наступает тогда, когда заканчивается действие и впоследствии остаются реликты — остаточные явления в виде культурной памяти зрителя, фотографий, видеозаписей и «реквизита», то есть всего того, что подлежит воспроизведению. Более поздние научные исследования, избегая оценочного суждения, обозначили это условие работы художника как ключевую особенность морфологии перформанса. См.: *Carr C.* On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century. Wesleyan, 1993; *Carlson M.* Performance: A Critical Introduction. L.; N.Y., 1996; *Schimmel P.* Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979. Library of the Congress, 1998; *Goldberg R.* Performance: Live Art Since 1960. NY, 2001.

[3] «Историчность — понятие, введенное в немецкоязычный оборот В. Дильтеем и получившее широкое хождение в 1920-е годы после публикации переписки Дильтея с графом Йорком (фон Вартенбургом). М. Хайдеггер усмотрел в историчности определенность человеческой экзистенции: то, что человек имеет историю, не есть случайное обстоятельство, но представляет собой способ человеческого бытия. Историю, заключенную в понятии «историчность», следует мыслить не как (завершенное) прошлое, а как (незавершенное) движение, в котором мы сами находимся. Рефлексия должна поэтому способствовать преодолению исторического релятивизма, опасность которого несет в себе историзм. Человек существует исторически в той мере, в какой он не просто «предоставлен» своим историческим условиям, а в той, в какой он определенным образом относится к ним. Тем самым он относится к своим собственным возможностям. Это отношение к исторически определенному миру как пространству возможностей развертывается в понимании. Понимание как отношение к возможностям, в свою очередь, исторично, ибо всегда связано с

«историчности человека» Хайдеггера, искусство действие имеет детерминированную форму исторической действительности, в которой проявляются не размыкающиеся артефакты истории — вещи искусства как в случае со станковыми произведениями, а историчность как данность на момент действия. Движение художественного типа поведения, которое воссоздано в действии, является условием того, что перформанс в определенной исторической перспективе получит статус произведения искусства, обретет свое собственное бытие. Таким образом, находящийся внутри обозначенного формата движения, художник обязан рефлексировать, чтобы перформанс не растерял художественную цельность в реликтах. Перформанс существует исторически в той мере, в какой не просто представлен зрителю, а в той, в какой он определен отношением автора. Тем самым, художник осмысляет стратегию собственных возможностей поведения. Это отношение к исторически заданному действию как пространству возможностей развертывается в понимании. Понимание как отношение к возможностям, в свою очередь, исторично, поскольку всегда связано с ситуацией. Историчность перформанса — это единство связанности с конкретной ситуацией. Выход за пределы установленной ситуации делает возможным понимание другой исторической ситуации. В ходе рефлексии отношения к другой ситуации обретается понимание собственной мотивации поведения, построенной на основе личной мифологии.

Описать степень адаптации личного высказывания для изобразительного искусства намного сложнее, если не сказать о том, что этот процесс вообще трудноопределим. И основным препятствием на пути разрешения поставленной задачи является уже отмеченная совместимость структуры художественного образа и технологии материала. Воплощенная в произведении искусства соразмерность становится, с одной стороны, эстетическим критерием, позволяющим определить качество работы художника, а с другой стороны, она обеспечивает барьер, который еще раз напоминает, что история искусства — это, прежде всего, история самих вещей и только потом произведенных смыслов, описаний и высказываний. Однако не стоит забывать, что «всему нужно время, даже свету дня нужно время»[1]. Соразмерность проявляется тогда, когда возникает качество, обусловленное приобретенным ремеслом и серьезностью замысла. Именно умение и замысел художника определяют, в какой точке или ракурсе соприкоснутся изображение и восприятие зрителя. В этом отношении, личное высказывание художника может выступать как введение, предлагая присоединиться к проверенному на опыте суждению, или как вывод, рассмат-

---

ситуацией. Историчность — это единство связанности с определенной ситуацией и трансцендирующего характера человеческой экзистенции. Трансцендирование (выход за пределы) собственной ситуации делает возможным понимание другой исторической ситуации. В ходе установления отношения к другой ситуации обретается понимание собственной, то есть самопонимание». См.: Философия: энциклопедический словарь. М., 2004. Представляется возможным экстраполировать «историчность человека» М. Хайдеггера, так как перформанс формируется, прежде всего, благодаря художественному поведению автора на момент согласованного действия.

[1] *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993.

риваемый уже как одна из многочисленных вариаций на тему. Как бы то ни было, располагаясь в области иносказания, слово художника-станковиста — это всегда косвенная причинность вещи искусства, расширение смысла произведения и обдуманный потенциал его воздействия, но не выводимый из художественной практики. Поэтому историческая ценность личной мифологии в изобразительном искусстве объясняется не тем, что имел в виду художник, выдвигая то или иное определение собственного труда, а тем, *как*, *когда* и *при каких обстоятельствах* суждение приобрело статус публичного высказывания.

Одним из таких знаковых и важных определений для Лубенникова является понятие «внутренней свободы». На протяжении многих лет художник прямо или опосредованно затрагивает данную тему, причем не важно дает ли он интервью для искусствоведческой публикации или метафорически выстраивает акценты смысла в автобиографическом или художественном повествовании, предлагает ли студентам Суриковского института в рамках скрупулезного академического образования научиться решать для себя еще не сформулированные, но уже обозначенные формы индивидуальной свободы или создает ее прецеденты в изобразительности собственных произведений. Внутренняя свобода — тот иносказательный лейтмотив, который появляется на подступе к практике художника. Юбилейная выставка под названием «Цена свободы» 2011 года, проходившая в ЦДХ, ознаменовала новую направленность высказывания, ставшего с тех пор не только отстраненным описанием общих задач художественного выбора, но и ключевым наименованием выставочного проекта — примером того, как личный миф художника развивается в обыденных условиях создания экспозиции. Впоследствии, отвечая на вопрос о названии выставки в авторской программе Дмитрия Несветова «Слово и молчание» на радио «Финам FM», художник резюмирует:

«*Вообще я рассматриваю свободу как довольно разные явления. Она локальна по своим значениям и масштабам. На самом деле, художнику важна ведь внутренняя свобода. Она все определяет... В принципе нас никто не неволит этим делом заниматься. И в общем, наша свобода состоит в том, что мы выбрали себе это дело. В этом она уже проявилась, и это ее глобальное значение, что мы пришли в это ремесло, в эту жизнь, в эту стихию. А дальше начинаются несвободы от той же жизни, от того же контекста, который мы себе построили, и от тех же задач, которые мы себе выставляем. Свобода вообще?! — я думаю, что это правда химера... Поэтому все эти переживания — внутренние. Конечно, у нас есть привязанности — это те замечательные несвободы, из которых состоит наша жизнь и в конечном итоге наше искусство, потому что миру, обществу, людям и ближним мы интересны не собственной свободой, а своими привязанностями, поскольку именно они наполняют наши произведения и делают их человеческими*»[1].

Несмотря на то, что понятие «внутренней свободы» получает общественный статус в экспозиционном пространстве выставки, принцип про-

[1] Эфир от 15 марта 2012 года.

фессиональной несвободы берет свое начало в монументальных проектах художника. Помимо формальных запретов, продиктованных особенностями архитектурного пространства, работа в архитектуре, прежде всего, связана с внешней несвободой. Предпочтения заказчика, функционирование бюрократических институций, ограниченное финансирование лишь сужают область возможного развития художественного замысла. Поставленный в жесткие условия сложившихся обстоятельств и руководимый приобретенным умением, художник действует согласно серьезности и масштабности реализуемой задачи. Стадиальный переход от художественного замысла к реализуемой задаче является той ценой, которую платит художник. Внутренняя свобода замысла соединяется с материальной и социальной несвободой. В результате появляется крепкий «узел», прецедент трудоспособности, возникающий в отдельных работах, но под знаком художественного менталитета. Обобщающая преемственность порождает «общественно-монументальный проект Лубенникова», основанный на отточенном знании архитектурной эргономики.

Роспись стен актового зала Трехгорной мануфактуры (1982) — первое звено в цепи разнообразного художественного поиска необходимого для человека пространства. Именно в этой работе художник формирует те явления «мерцающей» внутренней свободы, которые становятся изобразительно важными и достоверными только в условиях композиционного, содержательного и исторического запрета предложенного архитектурным пространством. Понимая синтетическую природу монументальной живописи и ее непосредственную сопричастность функциональным и индивидуальным свойствам архитектуры, Лубенников создает то, что можно назвать «топонимикой архитектурного пространства». Установление прямой связи художественного образа с историей места, почти исследовательская точность в использовании возможности монументальной живописи сводить в границах одного пространства области жизни и искусства — это нравственная и культурная ответственность перед современником, пролог творческого замысла. Строго профессиональная позиция художника определяет всю последующую деятельность. Выбор темы, материала, композиционного решения полностью зависит от заранее осмысленного, социального закона архитектуры, постулирующего взаимодействие архитектурной формы с актом мотивированного присутствия человека в пространстве.

Само собой разумеется, что в каждой отдельной работе этот закон воплощается в соответствии с общественным назначением архитектуры. В росписи актового зала Трехгорной мануфактуры усложнение композиционных связей живописно-пластической структуры и вовлечение архитектурного пространства в сферу композиционного решения изображения провоцирует выразительные свойства и степень информационного воздействия выбранной темы. События революции 1905 года предстают в культурно-символическом «ландшафте», размещенном по четырем стенам зала обособленными фигуративными сценами. Необходимо отметить, что здание

Трехгорной мануфактуры находилось в эпицентре первой фазы революционной истории России. В ожидании намеченной программы мероприятий зритель сталкивался с феноменом культурной памяти, проявляющемся в сознании эффектом дежавю. Памятливость ведет зрителя к открытию образности и символических перекличек истории. Но ее психологическая насыщенность, осознанное присутствие находится тут же, не где-то еще.

В оформлении советского раздела международного музея «Освенцим» 1985 года в соавторстве с Александром Скоканом также делается акцент на культурной памяти посетителя. Экспозиция, расположенная в двухэтажном блоке № 14, состоит из двух частей, связанных единым, документальным повествованием человеческой трагедии. Сетчатые двери на первом этаже, отделяющие коридор от камер, позволяют видеть в полутемных помещениях короткие слайд-фильмы, тематически предваряющие композицию на втором этаже. Вертикальная, металлическая структура в конце коридора «пробивается» сквозь перекрытие и на втором этаже служит основой для фотографической метафоры — победы человеческого духа, фиксируемой стадиально металлическими конструкциями. Экспозиция, с одной стороны, встроена в пространство, последовательно развиваясь в зависимости от планировки блока, а с другой стороны, работает на неприкосновенность стен, лестниц, окон как подлинных носителей исторической действительности. Совмещение факта истории с его дальнейшим техническим воспроизведением создает единый образ лагеря, который для каждого европейского человека мыслится как традиционное, христианское представление о линейности исторического времени.

В других монументальных проектах Лубенникова взаимодействие архитектурной формы с восприятием человека моделируется в совершенно ином векторе. Направленность развития социального закона архитектуры обусловлена уже не только общественным назначением здания и его контекстуальным предопределением, но и непосредственным вмешательством человека в средовое пространство, оформленное художником. Когда архитектура перестает доминировать? — Только в том случае, когда она позволяет человеку двигаться. Доступ к движению активирует моторные функции человека. В соединении с мотивированным присутствием, рассматриваемым с позиций эстетического (визуального) восприятия, интенсивность движения преобразуется в чувственно-наглядную сопряженность с материальным миром. Маршрут человека и персональное поле зрения становятся тождественны детальной планировке помещения. Рассеивание акта смотрения в архитектурной детали — психическая способность зрителя создавать иносказательное допущение смысла и «мизансцену» собственной сознательности движения.

Обновление фасада театра на Таганке (1987), фасад и организация интерьерного пространства Государственного музея Маяковского (1989), мозаика на своде нового выхода станции метро «Маяковская» (2005), художественное оформление метро «Сретенский бульвар» (2007), разработка

пространственного и стилистического решения метро «Славянский бульвар» (2008) и объемно-пространственная композиция «Курочка ряба» на станции метро «Мадлен» в Париже (2009) — абсолютно независимые «работы в архитектуре», объединенные только общим свойством пространства, предполагающего последовательную смену формаций движения в согласии с визуальными качествами «всплывающих» изображений.

Какие бы задачи ни ставил художник, какие бы цели ни преследовал — центростремительной силой его «общественно-монументального проекта» остается тонкое понимание образа в монументальном искусстве, имеющего не только эстетическую ценность, но и приобретенный во времени статус дидактического вывода. В этом и состоит прецедент внутренней свободы и художественный гуманизм Лубенникова!

Обаяние и мощь личного мифа в станковой картине

Всякое эстетическое суждение, претендующее на научность обоснования, стремится избежать комплиментарности собственного вывода. На первый взгляд, может показаться, что понятия «обаяние» и «мощь» являются хвалебными по своей сути. Тем не менее, личная мифология художника, как и в случае с монументальным искусством, становится историческим источником. Разница состоит лишь в том, что условием достоверности оказывается не приобретенный статус персонального высказывания художника, а степень возможной совместимости содержания произнесенного слова с общим принципом наглядности образа в станковой картине. В отличие от многомерности социального закона архитектуры, общественная задача картины сводится к акту созерцания, то есть смотрения в состоянии покоя. В этом отношении пространство, в котором размещена картина, становится основным фактором выразительных средств иносказания. Таким образом, какими свойствами должен обладать личный миф художника, чтобы область его бытования соответствовала динамике присутствия картины в экспозиции, например, выставочного зала?

Картина, перенесенная из независимого пространства мастерской в экспозицию выставки, будет обладать уже дополнительной, опосредованной характеристикой. Влияние заданной конфигурации помещения, освещение, программа и направление галереи создают для картины временный тематический «вакуум» — внешнюю, социальную необходимость просмотра. Эта социальная необходимость — видеть картину в рамках выставочного проекта деформирует изначальную независимость изобразительной конституции образа. Картина получает своего рода зрительский «ангажемент» под знаком проблематики выставки. Эстетическое суждение, построенное на подобном вмешательстве, можно определить как «*синтетическое суждение*»[1]. Экспозиция обобщает и

[1] Синтетическое суждение — понятие, введенное Иммануилом Кантом в «Критике чистого

дает новую информацию о таком объекте как картина. Обретенная информативность вовсе не будет ложной или неправильной. Однако, отвечая на поставленный вопрос, отметим, что «социализация» картины блокирует свойства и сферу бытования личного мифа художника. Поэтому нас будет интересовать область, где картина еще не попала под прожектор зрительской и кураторской симпатии, то есть в пространстве мастерской.

Мастерская художника предшествует истории производимой в ней картины — этой недозволенной сцены, и только потом проявляется повседневность вещи искусства, описывающая все произошедшее. В условиях разреженности средового пространства мастерской, изображение замыкается в себе, изолируется по принципу наглядности образа. Впоследствии, начинают выступать те качества картины, благодаря которым систематический анализ изображения вообще имеет место быть. Одним из таких качеств является жанр как центральный модуль развития образа. Определяя жанр в картине на профессиональном уровне в мастерской, художник формулирует эстетическую оценку своего труда уже не в значениях «синтетического суждения», а в категории «*аналитического суждения*»[1]. Личная мифология художника информативно не дополняет изображение в станковой картине, а наоборот, зарождается там, где жанр тематически и технологически связан с материалом. Системой координат этой связи является художественное время. Но как охарактеризовать амплитуды колебания «маятника» художественного времени в современной станковой картине?

«Временная логика» как область неклассической логики, изучающая высказывание с позиции истинности его значения, изменяющегося во времени, и основанная на аксиоме здравого смысла «после этого означает по причине этого», осуществляет точку соприкосновения образа с восприятием зрителя, расставляет акценты действующей силы картины[2]. Возникающий процесс

разума», расширяющее и добавляющее информацию об объекте. Истинность синтетических суждений может быть установлена только через обращение к реальному миру.

[1] Аналитическое суждение — понятие, противоположное «синтетическому суждению», которое не привносит никакой новой информации об объекте. Истинность аналитических суждений может быть установлена без обращения к реальному миру. Предложенная Кантом антитеза обычно рассматривается в философии как весьма условная и лишенная аргументированного обоснования классификация. Однако в категории эстетического суждения данное противопоставление более чем уместно, поскольку оно освещает разноречивость природы эстетических интерпретаций и интервальный характер их реализации.

[2] О методах исследования «темпоральной логики». См. *Анисов А.М.* Время и компьютер. Негеометрический образ времени. М., 1991; *Вригт Г.Х. фон.* Логико-философские исследования. М., 1986; *Ивин А.А.* Логика времени // Неклассическая логика. М., 1970; *Ишмуратов А.Г.* Логические теории временных контекстов (временная логика). Киев, 1981; *Караваев Э.Ф.* Основания временной логики. Л., 1983; *Карпенко А.С.* Фатализм и случайность будущего: Логический анализ. М., 1990; *Смирнов В.А.* Определение модальных операторов через временные // Модальные и интенсиональные логики и их применение к проблемам методологии науки. М., 1984; *Benthem J.F.A.K. van.* The logic of time. A model-theoretic investigation into the varieties of temporal ontology and temporal discourse. Dordrecht — Boston — L., 1983; *Ohrstrom P.*, *Hasle P.F.V.* Temporal logic — from Ancient ideas to artificial intelligence. Dordrecht, 1995; *Prior A.N.* Time and modality. Oxf., 1957.

воздействия устраняет комплиментарные значения понятий «обаяние» и «мощь» и придает им свойства функционального инструментария, как личной мифологии, так и художественного времени, которые сливаются под знаком логического повтора — проекции смысла, заключенной в неделимом временном промежутке.

Станковые картины Лубенникова — это картины мира, художественно-профессиональные наблюдения за действительностью. Находясь под обаянием культуры, художник изобретает собственную культурную атмосферу, которая в процессе создания картины становится тождественна художественной форме. На границах живописных жанров и композиционно-пространственных решений проступает нейтральный фон картины, введенный как условная среда, не имеющая бытовых подробностей. Отстраненный фон усиливает смысловые, формообразующие и цветовые характеристики предмета наблюдения. Необходимо отметить, что нейтральный фон появляется ни сразу, а в начале 1990-ых и с этого времени остается основой изобразительной системы художника. Заряженный однородностью фона, предмет приобретает функцию и атрибута, и артефакта культуры. Художник одновременно и обозначает предмет, показывая его неотъемлемое место в организованной светотеневым контрастом композиции, и любуется фактурностью вещей, произведенной человеком и природой. Признание самодостаточности предмета определяет содержательность и формулирует тему. Бытовые предметы в натюрмортах, пейзаж, подразумевающий натурное видение, жанр ню, выраженный не только в наглядности обнаженного женского тела, но и в точной передаче осмысленного жеста, позы и вовлеченности женщины в мир облюбованных вещей, наделяемых образностью и очаровательностью аксессуара — весь изобразительный контекст, произведенный по подобию природных особенностей самого предмета или модели. Перед нами возникают автономные образы, замкнутый в себе культурный код, лишенный повествования и предлагаемый художником для обозрения и интуитивного, жизнелюбивого соучастия.

В том случае, когда художник раскрывает место предмета в культуре собственного профессионального взгляда и предлагает ввести в процесс смотрения культурную память зрителя, происходит семантическое разделение объекта и предиката. «Логические сказуемые» центрального образа картины, отделяясь, возобновляют свой независимый статус. Нейтральный и однородный фон сменяется дробностью и разрозненностью «культурного ландшафта». Предикат отсылает не к сущности предмета, а к воспоминаниям о минувшем времени и повседневности жизни, заключенным в фрагментарном, личном городе и в отражающем человеческое присутствие интерьере, к феномену публичности человека современной эпохи и к постоянству интеллектуального сравнения настоящего с изобразительной культурой прошлого. В картинах появляются надписи, строки и цитаты, которые, с одной стороны, выполняют декоративную функцию — утверждают плоскость и создают масштаб, а с другой стороны, несут в себе историю знания о предмете, его очеловеченную данность и культурную значимость. Изображенные слова — это «записки на полях», комменти-

рующие наблюдаемое пространство, сцену или ситуацию и показывающие уродство и красоту, безысходность и перспективу, реальность и иллюзорность, пошлость и вкус, иронию и серьезность существования героев картин художника. Череда противоположных по своей сути описаний метафорически соединяется с запрещенными или допустимыми темами, явлениями, особенностями жизни современного человека. Надпись остается литературной, но до тех пор, пока ее прочтение не проецируется на изобразительность и образность картины. Временная логика «требует» обусловленного подобия слова и образа. Мощь внутренней свободы начинается там, где Лубенников переводит повседневность в область эстетических и исключительно художественных проблем.

Иносказание — это «замковый камень» профессиональной оценки современного изобразительного и визуального искусства. Серьезное и обдуманное отношение к высказыванию художника создает новую область источниковедения, обращение к которому в скором времени может стать неотъемлемой частью искусствознания. В ситуации, когда интерес к станковым видам изобразительного искусства падает, личная мифология в качестве исторического источника позволяет более или менее основательно говорить о действительном статусе искусства в информационную эпоху.

Многоуровневая и несводимая к общему культурному знаменателю современная художественная среда определяется, прежде всего, локальными условиями развития практической деятельности художника и сферой соотнесения «скопического режима» наблюдения как самого рефлексирующего художника, так и зрителя, располагающегося в дихотомии «видения» и «визуальности», выдвинутой в качестве основной предпосылки бытования визуального образа междисциплинарными «визуальными исследованиями»[1]. Вероятно, что именно серьезность отношения к междисциплинарной открытости гуманитарных наук в целом и «visual studies» в частности и соответствующая критика собственного исследовательского высказывания должны стать теми будущими рефренами, которые обеспечат новую методологию, аутентичную предмету исследования.

---

[1] Имеется в виду конференция «Видение и визуальность» 1988 года, организованная Холом Фостером, которую можно считать отправной точкой появления современных визуальных исследований (visual studies). Ключевым тезисом конференции стало утверждение, а затем и критика взаимодействия видения (различные формы взгляда «gaze» зрителя и наблюдателя) с визуальностью в качестве центрального условия становления социальной среды, в которой формируется зритель. В связи с постановкой темы был обозначен круг проблем современной визуальной культуры, одну из которых определили как проблема «визуальной грамотности». Таким образом, Мартин Джей в своем докладе «Скопический режим и современность» говорит о том, что конец XX века может быть идентифицирован как «гипертрофированное расширение режима», который Джей называет «картезианским перспективизмом», способного ассимилировать беспрецедентно большое количество информации: «В то же время, — пишет Джей, — современная способность воспринимать визуальную информацию может быть рассмотрена как «барочный» тип наблюдения с его беспорядком и усложненностью. Рассуждая логически, культуры, которые включены в концепцию скопического режима, также содержат больше знаний о визуальности, даже если и вызывает сомнение утверждение о том, что они являются визуально грамотными в большей степени, чем предыдущие периоды». См.: Vision and Visuality / Ed. by Hal Foster. Seattle, 1988. P. 3–29.

Сергей Ступин

Проблема трансляции экзистенциальных смыслов в новейшем искусстве

Проблема трансляции экзистенциальных смыслов в новейшем искусстве

Сергей Ступин — Россия, Москва, НИИ Российской академии художеств, старший научный сотрудник.

Аннотация: На территории искусства факт экзистенциального переживания автоматически теряет статус очевидной объективности. Условность искусства ставит барьеры художественной репрезентации экзистенциальных состояний. Корректнее говорить о художественном моделировании экзистенциальных смыслов, о попытке создать художественный аналог конкретного переживания.

Ключевые слова: экзистенция; репрезентация; художественное моделирование; язык искусства; художественная форма.

Newest Art: Problems of Existential Senses Translation

Sergey Stupint — Russia, Moscow, Russian Academy of Arts, The Institute of Researces, researcher.

Abstract: Existential experience automatically loses the status of apparent objectivity in art. The conditionality of art puts barriers to the artistic representation of existential states. It is more correct to speak about art modeling of existential meanings, about attempts to create artistic analogue of concrete experience.

Key words: existential, representation art modeling, art language, art form.

Способно ли искусство вообще и новейшее искусство в частности выразить экзистенцию?

Начну с того, что экзистенция — довольно абстрактное понятие. В то же время непосредственные факты острого переживания «экзистенциального момента», связанные с реализацией совершенно определенных экзистенциалов (страха, одиночества, любви, «опыта смерти» и др.), предельно конкретны и ощутимы. Эти основополагающие человеческие состояния можно представить в качестве производных фундаментальных биологопсиходуховных комплексов, прошедших через фильтр личности. Как правило, экзистенциальное переживание кратковременно и остро. Оно спорадично, скачкообразно. Можно ощутить экстремум любви или творческого вдохновения, но жить на этом пике невозможно: человек физически «перегорит», если работа экзистенции будет неослабевающей.

Между тем даже точечные «экзистенциальные вспышки» (реализации тех или иных конкретных экзистенциальных состояний) есть не что иное, как «прикосновение к экзистенции как таковой». Можно сказать, что экзистенция на деле предстает как бы «распыленной» в экзистенциалах — она

лишь «энергетическая» характеристика, указатель степени явленности, интенсивности того или иного экзистенциального комплекса. Другое дело, что непосредственное переживание каждого экзистенциального состояния сопровождается эффектом ощущения себя-живого. Через каждый из них мы прикасаемся к своей сущности — и, что может быть еще важнее, — к себе как человеку, к глубинным слоям нашего биологического вида. При этом возникает, на первый взгляд, парадоксальная ситуация: с одной стороны, экзистенциальный опыт формирует мою личность, мою неповторимую индивидуальность, которая навсегда прекратит существование с момента моего физического исчезновения, с другой — сам процесс подобного собирания уникального Я происходит за счет «подключения» к общему для всех источнику в коллективном бессознательном — по сути, к обезличенному «человеку вообще», сумме «архетипических» предэкзистенциальных состояний — ощущений, образов, побуждений к действию.

Духовная культура новейшего времени осмысливает экзистенциал как последний оплот во всем разуверившегося человека. У меня отняли ощущение гармонии и целесообразности мира, но никто не отнимет у меня уверенности в том, что «я есть». «Я есть» значит «я люблю», «мне больно», «я боюсь» и т.д. Непобедимая сила экзистенциала — в очевидности его реальности. По-видимому, экзистенциальное ощущение проистекает из глубинных слоев бессознательного, напрямую связанных с комплексом базовых рефлексов, данных каждому из нас априорно. Так, на «низшем» биологическом уровне экзистенциальный ужас — это простой испуг, заставляющий либо замереть на месте, спрятаться, чтобы не стать добычей хищника, либо с той же целью рефлекторно отпрыгнуть в сторону. А любовь — воплощение либо материнской заботы, либо тяги к продолжению рода, либо инстинкта, заставляющего родителей ценой собственной жизни защищать потомство.

Двухуровневая структура экзистенциального переживания позволяет подобрать любому экзистенциальному смыслу рефлекторно-соматический эквивалент. Другое дело, что статус «слишком человеческого» состояния простой адаптивный рефлекс обретет только применительно к личности на разных этапах ее становления (например, переживание одиночества как необходимый фактор духовного взросления). В то же время, как представляется, каждый экзистенциал сохраняет свою «архетипическую устойчивость» даже при гипотетическом уничтожении или деформации эго — механизм, регулирующий «одухотворение» того или иного априорного свойства, будет продолжать работать и при болезненном расстройстве личности, изменится лишь характер его эмоциональной и интеллектуальной «инструментовки».

Важно отметить, что на территории искусства факт экзистенциального переживания автоматически теряет статус очевидной объективности. Условность искусства ставит барьеры при любой попытке художественной репрезентации экзистенциальных состояний, и о буквальной «ретрансляции экзистенции» силами искусства речи не идет. Корректнее говорить о

художественном моделировании экзистенциального смысла, о припоминании художником полученного ранее онтологического опыта или о попытке различными языковыми способами создать художественный аналог конкретного переживания.

При этом автор волен преследовать самые разные цели. «Экзистенциальный фермент» может осознанно взращиваться в произведении, привноситься в него, но может возникать и спонтанно: либо в качестве еле заметного «следа» пережитого опыта, либо — целиком и полностью за счет пластической метафорики. И в том, и в другом случае неизбежны коллизии, обусловленные самой конкретикой формы, самим качеством языка, самовольно диктующим новые ассоциации, пластические и когнитивные смыслы.

При анализе отношений художественной формы и экзистенциального смысла все время встает вопрос о естественности, органичности или, наоборот, чрезмерной условности подобного моделирования. И соответственно — убеждающей силе экзистенциального аналога, данного в художественной форме, об интенсивности его воздействия и на зрителя, и на самого автора. При этом мы всякий раз должны понимать, что испытываем действие «переплавленного» экзистенциала или его рукотворно созданного художественного двойника, активизирующего в нашем восприятии сложные механизмы узнавания, катарсиса, эвокации.

Приведу несколько примеров. Последний фильм Михаэля Ханеке «Любовь» (2012), на первый взгляд, снимает ряд вопросов уже самим названием. Но, думается, режиссер скорее готовит зрителю ловушку, нежели направляет в нужное русло поиска. Сюжет как таковой практически отсутствует. В центре киноповествования драма пожилой супружеской пары: она неизлечимо больна, и он решается на ее убийство, чтобы избавить жену от мучений. Однако и идейные, и эмоциональные мотивы поступка, как он дан в фильме, не совсем понятны — жалость, любовь, усталость и раздражение смешиваются в один общий чувственно-смысловой «раствор». Мало того, по завершении просмотра зритель вполне определенно ощущает, что само «экзистенциальное вещество» фильма, непосредственно переданное «кинотканью», отнюдь не о любви. И даже не о боли и смерти. Не оставляет мысль, что Ханеке пытается говорить с экзистенцией ее способом — остро, колко, но каким-то «внезнаковым» языком. Экзистенциальные акценты приглушены, экспрессия убрана в подтекст, чтобы не дать проявиться каким-либо узнаваемым смыслам (эмоциональный взрыв всегда чреват разрешающей ясностью). Здесь царит густота непроявленного, сплошная цезура, умолчание. Эмоциональная пробуксовка, предсмысл, приоткрывающий ЭТО как нечто неопределенное, но обладающее бесспорной ценностью и значительностью. Подобный эффект, как и следует ожидать, достигается специальными киносредствами — «медленной камерой» с долгими планами, введением «необязательных» персонажей вроде птицы, за которой на протяжении фильма охотится старик, и т.д. «Говорящей» становится сама заторможено разворачивающаяся

экранная реальность, которая и вступает в диалог с внесознательными слоями восприятия зрителя.

Между тем намеренное стремление художника «жить на территории экзистенции», устранившись от работы с формой, не дает столь впечатляющих результатов. Показателен перформанс «Последний Вздох» (2012) московской художественной группы под руководством Ирины Цезарь. В ходе акции человека со связанными руками насильно окунали головой в аквариум, с тем, чтобы по освобождении запечатлеть на камеру первый судорожный глоток воздуха «на грани жизни и смерти». В данном случае хотелось бы акцентировать внимание не на пластической скупости «эксперимента», а на непосредственном экзистенциальном качестве произведенного эффекта. Описанные действия могли спровоцировать у зрителя главным образом спонтанный «физиологический» эффект, не выходящий за пределы «первой сигнальной системы» (Л.С. Выготский) человеческого восприятия. Прямая демонстрация боли эвокативно активизирует не личностно-экзистенциальные возможности воспринимающего, а его рефлекторно-соматические функции. Так, в попытке прорваться на территорию «самой жизни», художники рискуют все дальше удалиться от непосредственного экзистенциального переживания, которое, оказывается, не так просто смоделировать средствами художественного изъяснения.

Ситуация радикально меняется, когда возникает столь важный для любого искусства момент дистанции, символического опосредования, даже если пресловутое технэ, как показатель технического мастерства и выучки художника, близко к нулю. Нередко само по себе концептуальное качество оказывается достаточным для передачи экзистенциальных смыслов. Таковым видится перформанс «Художник как горючее» с воспламеняющейся на несколько секунд головой чешской акционистки Яны Стербак (1986) или опыты Самуила Стоянова, круговыми движениями раскручивающего зажженную лампочку на шнуре, так что свет то выхватывает, то вновь погружает в темноту случайные объекты заводских или музейных пространств.

Закономерно возникает и другой вопрос: насколько оправданы амбиции языка искусства на выражение экзистенциальных смыслов? В чем его специфическая сила по сравнению, скажем, с аналитическими средствами естественных наук или философии?

В экзистенциальном переживании всегда ощутим волнующий момент предстояния перед неведомым. И в то же время экзистенциальная ситуация знаменует открытость человека новому. Это особенно показательно в ситуации переживания экзистенциального ужаса, в котором присутствует гносеологический момент изумления и удивления перед тем, что не может вместить Я. Или в переживании одиночества, неожиданно выливающееся в осознание собственной неограниченной свободы.

Подобную «ситуацию предстояния» феноменологически мы вправе распространить и на «пред-смысл» искусства — дорефлексивного, докультурного, дословного, где есть лишь невнятное предчувствие чего-то еще неоформ-

ленного, но всегда значительного. Подобное «преддверие смысла» и знаменует факт появления в искусстве НОВОГО — пока не освоенного, не закрепленного в системе обозначений. Экзистенциальный слой здесь выступает как предчувствие и «предсмыслие», как смутное ощущение, что ЭТО, наверное, о любви, «возле» любви. А это — «возле» одиночества.

Подобный недопроявленный «экзистенциальный флер» ощущается в замечательной видеоинсталляции южноафриканского акциониста Робина Рода, представленной на Пятой московской биеннале современного искусства. Сюжетно-тематическая сторона работы считывается довольно просто: художник, сам напоминающий то ли палача, то ли анархиста, в маске, с черным бумажным флагом в руках чеканит шаг вдоль стены под барабанную дробь. Силами компьютерной графики в верхней части экрана на виртуальной линии-веревке время от времени возникают виртуальные прищепки, которые, словно клешнями, цепляют куртку героя и подвешивают ее, как на виселице.

Созданный в духе протестного стрит-арта ролик несет в себе явный политический посыл как очередной «наш ответ власть имущим». Впрочем, один из безусловных критериев качественного искусства — это невозможно его адекватного пересказа, в том числе и самим автором. Монтаж записи «левого марша» проведен так, что фигура анархиста движется по «видеолисту» синкопированно — с ритмичными провалами в пустоту. Возникает визуальный эффект залипания и расслаивания движущейся формы, отзывающийся довольно тягостным ощущение механистичности, манекенности акциониста. Герой Робина Рода предстает заводной игрушкой в компьютерно смоделированном пространстве какой-то недоброй игры с непонятными правилами. При этом его движения намеренно отобраны так, чтобы сохранить впечатление моторики свободных волевых жестов (взмахи флага, вскидывание рук). А черно-красный цветовой антураж невольно наводит мысль о корриде. Так, сама видеопластика актуализирует в нашем воображении вполне определенные архетипические комплексы, которые позднее будут редуцированны сознанием до более удобных экзистенциалов. И эта редукция на следующем этапе погружения в текст позволит мне как интерпретатору предположить, что «Один майский день» Робина Рода — это послание о свободе и смерти. Точнее — вновь не «о», а где-то «около» них.

Итак, сам язык искусства предопределяет положение реципиента «на пороге смысла». В по-настоящему новаторском произведении смысл (в том числе и экзистенциальный) только угадывается как нечто ценное и значимое и в то же время как то, чему пока еще нет названия. Сама механика художественного говорения располагает к высказыванию об экзистенции, а его суггестивные, «заражающие» и катарсические возможности позволяют запустить в воспринимающем сознании индивидуальные программы сотворческого продолжения и сопереживания.

Александр Мигунов, Семен Ерохин

Эстетика биологического искусства

Эстетика биологического искусства

Александр Мигунов — Россия, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики, профессор, заведующий кафедрой.

Семен Ерохин — Россия, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Аннотация: В рамках доклада осуществлен анализ процесса формирования направления биологического искусства как частного случая научного искусства — трансдисциплинарной области, в пределах которой осуществляется синтез дискурсивного мышления и интуитивного суждения, предполагающий адаптацию методов естественных и точных наук для создания научнообоснованного искусства, а методов искусства — для формирования новых научных теорий. Раскрыт потенциал интеграции искусства и биологических наук, в том числе потенциал использования в актуальном искусстве технологий синтетической биологии.

Ключевые слова: актуальное искусство, научное искусство, биологическое искусство, биотехнологическое искусство, генетическое искусство, трансгенное искусство.

Aesthetics of Biological Art

Alexander Migunov — Russia, Moscow State Universiyy named after M.V.Lomonosov, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Professor, Head of Department.

Semen Erokhin — Russia, Moscow State University named after M.V.Lomonosov.

Abstract: Authors analyze the process of development of the transdisciplinary area of science art, that expect the syntheses of discursive and intuitive thinking, as well as an adaption of science methods for creation of scientifically-motivated art, and art methods — for shaping a new science theories. They try to reveal the potential of convergence of science and art, including the potential of using of technologies of synthetic biology in actual art, as the basis for the formation of new “big” style in art, and shows that science art can ensure qualitative leap to a new level of human development.

Key words: actual art; science art; biological art, genetic art.

В 1852 году Гюстав Флобер писал: «Чем дальше, тем Искусство становится более научным, а наука более художественной; расставшись у основания, они встретятся когда-нибудь на вершине». С тех пор, несмотря на многочисленные испытания, в том числе кризис «двух культур» середины XX столетия, как со стороны искусства, так и со стороны науки, предпринимались «многочисленные попытки перейти к «встречному движению»

[Петров 2011: 7], а на рубеже тысячелетий произошла настоящая «интеллектуальная революция», проявившая «возрастающую роль внелогического, интуитивного синтетического суждения в науке» [Фейнберг 2004: 262].

Несмотря на то, что некоторые исследователи полагают, что решение задачи интеграции науки и художественного творчества еще только ищется [Петров 2011: 9], или что вопрос о возможности воссоединения науки и искусства и о развертывании единого проекта научно-художественного познания в принципе является весьма проблематичным [Ушаков 2011], процесс конвергенции науки и искусства, предполагающий синтез дискурсивного мышления и интуитивного суждения, интенсивно развивается сегодня в пределах трансдисциплинарной области научного искусства.

Научное искусство ведет поиск неизведанного, экспериментирует на грани возможного. В этом синтезе науки и искусства меняются до неузнаваемости и наука и искусство. Наука теряет свою строгость, «работая» на образ и на эмоцию. Искусство как бы забывает о своих культурных и социальных корнях, отдавшись без остатка стихии научного экспериментирования.

В настоящее время область научного искусства активно институализируется, обеспечивая условия для плодотворного сотрудничества художников и ученых (см. подробнее: [Гагарин 2012], [Ерохин 2013b], [Ерохин 2012a], [Миронов 2012]) и обусловливая тот замеченный Стивеном Уилсоном факт, что в настоящее время человечество переживает момент, когда часто бывает достаточно сложно отличить научно-техническое исследование от художественного проекта [Уилсон 2006]. Материалы, собранные им в книге «*Art + Science Now*» [Wilson 2013], демонстрируют, что одними из оснований эстетики XXI столетия становятся научные исследования и технологические инновации, что наиболее «динамичные» произведения искусства создают сегодня не в художественных студиях, а в научных лабораториях, и что актуальные художники активно используют самые последние достижения физики, химии, робототехники и компьютерных наук. При этом уже тот факт, что три из восьми глав книги представляют проекты в области молекулярной биологии, живых систем и биологии человека, свидетельствует в пользу того, что наиболее широкие перспективы для актуального искусства открываются в области интеграции с биологическими науками. В пользу этого также свидетельствуют материалы, представленные в книгах Дмитрия Булатова [Булатов 2004; Булатов 2009], Сьюзан Энкер и Дороти Нелкин [Anker, Nelkin 2004], [Anker 2009], Ингеборг Райхле [Reichle 2009], Беатрис да Косты и Кавиты Филип [Da Costa, Philip 2010] и других исследователей, а также работы, представленные на Третьей международной выставке научного искусства «eСОЗНАНИЕ / eCONSCIOUSNESS» (Москва, ЦДХ, 18–22 сентября 2013 года) [Ерохин 2013a].

Раздел научного искусства на стыке искусства и биологических наук часто обозначают термином «биологическое искусство» или синонимичными терминами «биоискусство» или «биоарт». Теоретик искусства Роберт Митчелл, преимущественно используя термин «*bioart*», приводит

также целый ряд других близких, непосредственно связанных с ним терминов, в том числе: «*biotech art*», «*life art*», «*genetic art*» и «*transgenic art*» [Mitchell 2010: 3].

Исследователь рассматривает биоарт как искусство, в рамках которого используют либо живые материалы, либо традиционные материалы, с целью прокомментировать или даже трансформировать биотехнологические практики. В качестве работ первого типа он приводит «биоживопись» Дэвида Кремерса и деревья-клоны Натали Еремеенко («*One Tree*», 1988-); в качестве работ второго типа — произведения Катрин Вагнер и Алексиса Рокмана.

Митчелл критикует тематический подход к классификации проектов биологического искусства, используемый Сьюзан Анкер и Дороти Нелкин (см.: [Anker, Nelkin 2004]), подчеркивая, что если первые выставки, позиционировавшиеся как выставки биоискусства, практически не различали два указанных выше типа работ, то более поздние выставки, такие как «*L'art biotech*» (Нант, 2003) или «*SK-interfaces*» (Ливерпуль, 2008), фокусировали свое внимание именно на работах первого типа [Mitchell 2010: 20–22].

Специалист в области биофилософии и биомедиа Юджин Такер отмечает, что «термин «биоискусство»… отсылает к художественным проектам, обнаруживающим себя на пересечении искусства и биологии», при этом «такое пересечение может заключаться в обращении традиционных форм искусства к биологическим проблемам; в сотрудничестве между художниками и учеными; или в использовании в искусстве инструментальных средств и методов биологических исследований» [Thacker 2009: 39].

Профессор Иллинойского технологического института Лори Эндрюс использует еще более широкий термин «искусство наук о жизни» («*life science art*») и соответствующий ему термин «художник наук о жизни» («*life-science artist*»), отмечая, что именно эта форма искусства станет, очевидно, «новой школой искусства» [Andrews 2009: 127–128]. Так же как и Митчелл, она различает два основных типа работ: работы, раскрывающие связанные с биологическими науками темы с использованием традиционных техник (живописи, скульптуры, фотографии), и работы, непосредственно использующие в качестве художественных средств биологические феномены. При этом исследователь отмечает, что в пределах обоих типов можно выделить работы, рассматривающие инновационные биотехнологии как привлекательные и безопасные (как, например, работа «Мадонна со своим клоном» (2001) Хантер Коле), и работы, которые, напротив, ставят их привлекательность и безопасность под сомнение (как, например, работа «Свиные крылья» (2000–2001), выполненная в рамках «Проекта культуры и искусства тканей» Ороном Каттсом с соавторами).

Произведения «искусства наук о жизни» Эндрюс различает также по используемым при их создании материалам и технологиям, в их числе она выделяет работы, созданные с использованием биологических материалов (ДНК, тканей, крови, мочи и др.), и работы, созданные с использованием генетических манипуляций [Andrews 2009: 128–129]. В качестве работ

первой группы она приводит работы Яны Стербэк, Марка Куинна, Сьюзан Робб и Моны Хату; в качестве примеров работ второй группы — «генетические портреты», выполненные американскими художниками Гари Шнайдером, Кевином Кларком и Иньиго Манглано-Овалле, а также научно-художественный проект Пола Вануса «Устройство отображения относительной скорости» (2002). Таким образом, ко второй группе работ Эндрюс относит не только работы, использующие технологии «генетических манипуляций» в режиме «он-лайн» (как в рамках проекта Пола Вануса), но и работы, репрезентирующие (интерпретирующие) результаты таких манипуляций с помощью традиционных техник визуальных искусств (хотя необходимо отметить, что Кевин Кларк, например, процесс забора образца крови для последующего анализа ДНК и создания «генетического портрета» уже рассматривает как художественное действие и произведение искусства [Clarke]). Она утверждает, что независимо от характера использования генетических технологий в актуальном искусстве они «породили новый жанр искусства», когда от использования ДНК при создании научно-художественных произведений художники перешли к ее созданию [Andrews 2009: 129–131].

В качестве примеров таких работ Эндрюс приводит работы Джо Дэвиса «Микровенус» (1986) — «первое художественное произведение», созданное «при помощи синтезированной ДНК и генетически модифицированных бактерий» [Дэвис 2006: 94] (см. подробнее: [Davis 1996]), а также работы Эдуардо Каца «Бытие» (1999) и «Зеленый флуоресцирующий кролик» («*GFP Bunny*», 2000) — работу, названную теоретиком искусства Гуналаном Надараджаном наиболее важной иконой трансгенных животных, созданных с помощью генной инженерии [Nadarajan 2009: 52].

Процесс креации в художественно-эстетических целях Энрюс иллюстрирует также работой Пола Перри «Добро и Зло в длительном путешествии» (1997) [Andrews 2009: 131], которая была выполнена в сотрудничестве с учеными департамента молекулярной биологии Маастрихтского университета (Нидерланды) Франсом Рамакерсом и Вилем Деби. В рамках данного проекта с помощью технологии слияния клеток белых кровяных клеток (лимфоцитов) автора и раковых клеток (миелома) мыши был создан новый тип живых клеток, получивший название гибридома (hybridoma). Проект по созданию гибридомы стал результатом интереса Перри к проблеме радикального увеличения продолжительности жизни: благодаря раковому характеру клеток мыши его собственный генетический материал в клеточной культуре гибридомы не будет подвержен апоптозису. Необходимо также отметить, что Перри всегда указывал на то, что в процессе экспонирования его проекта гибридома непременно должна быть «физически представлена» в пространстве выставки [Perry 2009: 214].

Фактически все указанные Эндрюс работы Дэвиса, Каца и Перри обнаруживают себя в области трансгенного искусства, манифест которого был предложен Эдуардо Кацем в 1998 году. Именно в этом Манифесте Кац

предложил создать собаку, экспрессирующую зеленый флюоресцентный белок [Kac 1998].

Несмотря на то, что отношение (в том числе в научном мире) к операциям, связанным с генетическим манипулированием человеком, неоднозначно (а в отдельных странах некоторые из таких операций законодательно запрещены), Эндрюс приводит весьма показательные данные социологических опросов, проведенных в 1997 году. В соответствии с ними, около 42% потенциальных родителей были готовы использовать технологии генной инженерии для того, чтобы повысить умственные способности своих детей, и около 43% — для того, чтобы физически их модернизировать. Эндрюс полагает, что среди возможных направлений такой модернизации может быть расширение диапазона визуальной перцепции на ближние ультрафиолетовую и инфракрасную области или создание механизма изменения цвета мочи при возникновении заболеваний. При этом одним из первых к реализации этих возможностей обращается искусство [Andrews 2009: 133].

Фактически один из таких проектов, а именно проект «*E. Chromi*: Живые цвета от бактерий», был выполнен в 2009 году Александрой Дейзи Гинсберг и Джеймсом Кингом при участии специалистов из Кембриджского университета. В его рамках были созданы биобрики (от англ. *BioBrick* — стандартизированный фрагмент ДНК, имеющий определенную структуру и выполняющий определенную функцию), каждый из которых, будучи встроенным в геном бактерии *E. coli*, обеспечивал возможность синтеза веществ определенного цвета — желтого, зеленого, синего, коричневого или фиолетового. Используя такие биобрики совместно с другими, можно «программировать» бактерии для выполнения полезных функций, в том числе окрашивать экскременты в зависимости от патогенной среды при приеме внутрь.

Решение подобных задач в рамках актуального искусства не случайно: как указывал Лестель, особенности существования искусства и науки в пределах культуры «позволяют художникам выражаться более свободно, чем ученым, и быть более креативными в процессе трансформации живых организмов» [Lestel 2009: 158]. Проиллюстрировать это замечание можно на примере проекта «Золотой голубь» Ревитал Кохен и Тура ван Балена, выполненного в сотрудничестве с биохимиком Джеймсом Чеппелем. На первом этапе научно-удожественного исследования авторы спроектировали новый биобрик, встраивание которого в геном бактерий обеспечивает выработку ими липазы. На втором этапе, используя его совместно с биобриком, обеспечивающим снижение *pH*, они изменили генетическую информацию бактерий *Lactobacillus*, которые присутствуют в естественной флоре пищеварительного тракта голубей, превратив их в биологические устройства, производящие вещество, схожее с моющим средством для стекол. Попадая в организм птиц, эти модифицированные бактерии приводят к тому, что фекалии голубей превращаются в биологическое моющее средство. (О проекте «Золотой голубь» см.: [Ерохин 2013а].)

Что же касается проекта Каца по созданию флуоресцирующего кролика, то хотя он и не привел к распространению использования трансгенных технологий для модифицирования людей, но положил начало целой серии исследований в области создания трансгенных организмов, экспрессирующих флуоресцентные белки, в том числе лягушек, кур, свиней, собак, кошек и даже приматов. Несмотря на то, что большинство таких исследований было выполнено не ради искусства, анализируя многие актуальные научно-исследовательские проекты, нельзя не согласиться с Булатовым в том, что их авторы рассматривают «модификацию организма, внешнего вида животного, или растения, или даже молекулы ДНК» не иначе как «художественное действие», не укладывающееся в рамки оппозиционных категорий «полезно/бесполезно», «правильно/неправильно» или «опасно/безопасно» [Логос 2006: 59]. В пользу этого свидетельствует также тот факт, что автор термина «трансгенное искусство» Эдуардо Кац фактически определяет трансгенное искусство как «новую форму искусства, основанную на использовании генной инженерии для создания уникальных живых существ», отмечая, что одним из методов, которые он использует для создания произведений трансгенного искусства, является метод аппроприации [Kac 2009b: 163–165, 171].

Необходимо отметить, что некоторые работы Каца (как, например, упоминавшаяся нами выше работа «Бытие»), отражают фиксируемое в «постгеномном мире» смещение интересов от геномики, то есть изучения генов и их функций, к протеомике, то есть изучению белков и их функций. Кац отмечает, что одной из важнейших задач протеомики является «визуализации трехмерной структуры белков», подчеркивая, что «если первая фаза Генезиса фокусировалась на создании и мутации синтетического гена», то «вторая фаза, выполненная в 2000–2001 годах, была сфокусирована на белке, создаваемом на основе синтетического гена — белке «*Genesis*» [Kac 2009b: 171–172].

Формирование в рамках актуального искусства интереса к протеомике фиксирует также португальский художник-исследователь Марта де Минизиш, отмечая, что многие «белки прекрасны как современные скульптуры» и поэтому совершенно естественно, что структуры многих белков вдохновляют художников на создание «молекулярных скульптур» [De Menezes 2009: 221–223].

Что касается трансгенного искусства, то Кац рассматривает его как частный случай биологического искусства [Kac 2009a: 12]. Впервые использовав термин «био-арт» в 1997 году, он фактически ограничивает его проектами, в рамках которых реализуются «биологические действия» («*biological agency*»), вынося за его пределы работы, представляющие собой «биологические обьекты» («*biological objecthood*») [Kac 2009b: 164]. Художник-исследователь указывает на необходимость четко отличать био-арт от таких форм искусства, в рамках которых «для исследования тем, связанных с биологией, используются только традиционные или цифровые средства», как,

например, «картины хромосом, созданные средствами живописи или скульптуры, или цифровая фотография, посвященная проблеме клонирования детей» [Кас 2009а: 19]. Таким образом, он выводит работы, обозначаемые Такером как «заключающиеся в обращении традиционных форм искусства к биологическим проблемам», Эндрюс — как «раскрывающие связанные с биологическими науками темы с использованием традиционных техник (живописи, скульптуры, фотографии)», а Митчеллом — как «использующие биотехнологию как тему», за пределы био-арта.

Кац определяет биологическое искусство как «новое направление в современном искусстве, которое манипулирует процессами жизни». Он отмечает, что в рамках биоискусства исследователи могут использовать «свойства жизни и живых материалов, изменяя организмы в пределах их видов или изобретая живое с новыми характеристиками», а также «эволюционные стратегии, которые предлагают альтернативные понимания красоты, или оригинальности: представьте бирюзовую розу с розовыми пятнами и с шипами на листьях» или «млекопитающих, использующих процесс фотосинтеза». Кац указывает, что в рамках биоискусства используются один или одновременно несколько из следующих методов: оформление биоматериалов в специфические инертные формы; необычное использование биотехнологий или биотехнологического оборудования; создание или преобразование живых организмов с (или без) их интеграцией в социальную или окружающую среду». Он подчеркивает, что «биоискусство нельзя классифицировать как реди-мейд, концептуальное искусство, ситуационизм, или социальную скульптуру» и что «если современное искусство создает объекты (живопись, скульптуру, редимейд), окружение (инсталляция, ленд-арт), события (перформансы, хеппенинги, телекоммуникационные обмены) и нематериальные работы (видео, цифровые произведения, вебсайты)», то основными материалами биоарта являются онтогенез (создание организма) и филогенез (эволюция видов), и оно открывает себя целому ряду живых процессов и сущностей — от молекул ДНК и мельчайших вирусов до самых больших млекопитающих и их эволюции». Существенным же признаком, который позволяет выделить биологическое искусство из множества других художественных стратегий и движений, Кац считает «манипулирование биологическими материалами на различных уровнях (живых клеток, белков, генов, нуклеотидов) и фактически создание новой жизни» [Кас 2009а: 12–20].

Прослеживая историю биологического искусства, Кац отмечает, что первым современным художником, который в середине 1930-х годов обратился к созданию новых живых организмов с использованием генетических технологий, и при этом рассматривающий такие технологии как художественные средства, был американский художник, фотограф, куратор и селекционер Эдвард Штейхен, но понимание биологии как художественного средства фактически утвердилось только благодаря работам Джорджа Гессерта, который позиционировал свои цветочные гибриды как про-

изведения современного искусства [Kac 2009a: 10–11]. Сам же Гессерт писал, что когда в середине 1980-х годов «начал исследовать гибридизацию как расширение живописи» [Gessert 2009: 188], то ничего не знал ни о выставке дельфиниумов Эдварда Штейхена в Музее современного искусства в 1936 году, ни о том, что Джо Дэвис, Алексис Рокмэн, Кевин Кларк, Деннис Ашбо и Лэрри Миллер «уже повторно ввели (реинтродуцировали) генетику в искусство» [Gessert 2009: 194].

Из более поздних работ биоискусства Кац приводит следующие (по группам): манипулирование бактериями — Марк Куинн; белками и генами — Джо Девис, Регина Триндад; растениями — Натали Еремеенко; культурами тканей — Орон Кэтс, Ионат Цурр; соматические модификации — Марта де Минизиш; бридинг-проекты — Брендон Балленже; необычное использование лабораторного оборудования — Пол Ванус и Пол Перри; биологическая непочтительность (*biological irreverence*) — Адам Зарецки. При этом, по мнению Каца, самым существенным свойством биологического искусства является существование *in vivo* («*Bio art is in vivo*») [Kac 2009a: 19–20].

Этой позиции Каца, непосредственно связанной с вопросом о демаркации границ биологического искусства, близка точка зрения французского биолога и художника Луи Бека. Бек не случайно использует термин «живое искусство» («*Life art*»), подчеркивая, что он является наиболее общим термином, обозначающим специфическую форму искусства, в пределах которой художественные и научные практики объединяются в целях создания художественных произведений с использованием живых материалов. Фактически, по Беку, «живое искусство» берет свое начало от архаических практик «ритуальных и символических репрезентаций живого», «телесного искусства» («*corporeal art*») и активно использующего зоотехнологии (к которым, очевидно, автор относит и технологии селекции) «животного искусства» («*animal art*»), расширенных за счет инновационных биотехнологий, в том числе технологий соматической гибридизации, клонирования, генной терапии и генной инженерии. По мнению исследователя, именно использование таких инновационных технологий в рамках актуальных практик «биотехнологических искусств» («*biotechnological arts*») во многом определило оформление «живого искусства» [Bec 2009: 84–85].

Возможность существования биоарта исключительно *in vivo* признают многие биохудожники. Не случайно Орон Каттс и Ионат Цурр часто используют термин «живущее искусство» («*living art*») [Catts, Zurr 2009: 239]. Тем не менее, многие проекты Каттса и Цурр существуют скорее *in vitro*, а не *in vivo* (в принципе это касается не только проектов Каттса и Цурр: не случайно свою статью из часто цитируемого нами сборника «*Signs of life*» под редакцией Э. Каца Марта де Минизиш назвала «*Art: in vivo and in vitro*» [De Menezes 2009]). Авторы и сами признают это, используя в отношении многих своих проектов термин «искусство влажной биологии» («*wet biology art practice*»), а в описаниях этих проектов — термин «*in vitro*». В отношении целой группы своих работ («Куклы беспо-

койства» (2000), «Свиные крылья» (2000–2001), «Бесптолная кухня» (2000–2003) и др.) они используют термин «полуживые» («*semi-living*»), отмечая, что «полуживые существа созданы из живых и неживых материалов и представляют собой новые субавтономные сущности, обнаруживающие себя на размытой границе между живым / неживым, выращенным / сконструированным, родившимся / произведенным, объектом / субъектом» [Catts, Zurr 2009: 232].

При этом Кэтс и Цурр подчеркивают важность того, что на выставках и в галереях «полуживые» должны экспонироваться *in vitro* [Catts, Zurr 2009: 237]. В этой связи уместно вспомнить Пола Перри, который указывал, что гибридома непременно должна быть «физически представлена» в пространстве экспозиции, и Роберта Митчелла, писавшего, что «биохудожники используют методы и технологии лабораторных биологических исследований для того, чтобы создавать живые произведения искусства и затем сохранять их живыми в пространстве художественной галереи» [Mitchell 2010: 4].

Именно поэтому, экспонируя работу «Свиные крылья» Каттс и Цурр, стараются показать крылья «живыми», а поскольку поддерживать их в «живом» состоянии во время транспортировки сложно, художники разработали «ритуал… убийства скульптур», который, как пишут авторы, подчеркивает «темпоральный характер живущего искусства» [Catts, Zurr 2009: 239].

Таким образом, «обратной стороной» «живущего искусства» становится его смертность. Так, продолжительность жизни произведений из проекта «Природа?» Марты де Минизиш ограничена продолжительностью жизни бабочек, а полуживых кукол и свиных крыльев Кэтса и Цурр — временем жизни тканей, из которых они выращены. Даже неподвластная апоптозису гибридома Пола Перри погибнет вне биореактора. В таком аспекте биологическое искусство вполне можно рассматривать как шаг к возвращению произведению искусства ауры, существования «здесь и сейчас», — того, чего искусство, говоря словами Вальтера Беньямина, лишилось «в эпоху технической воспроизводимости» (хотя, безусловно, вопрос о существовании произведения искусства в эпоху его биологической воспроизводимости не является тривиальным и требует глубокого отдельного исследования).

В целом необходимо отметить, что термин «биологическое искусство» получает все более широкое распространение как в научной, так и в художественной среде. Например, термин «биохудожник» («*bioartist*») и «биохудожник-исследователь» («*bioartist-researcher*») использует теоретик и историк искусства Барбара Мариа Стаффорд [Stafford 2009: 375–381]; а термин «биологическое искусство» («*Biological Art*») часто использует Марта де Минизиш. При этом она отмечает, что современные биотехнологии позволяют использовать биологию как новую среду искусства и что сегодня мы являемся свидетелями рождения новой формы искусства — искусства, создаваемого в пробирках и использующего лаборатории в качестве художественных мастерских [De Menezes 2009: 215]. Она пишет, что «по аналогии с

фотографией, видео и компьютерными технологиями», биотехнологии могут быть успешно использованы художниками, однако «в отличие от фотографии или видео, биологическое оборудование практически недоступно вне стен научно-исследовательских лабораторий» и потому «художники, которые хотят использовать биотехнологии в своем творчестве, вынуждены сотрудничать с научными лабораториями» [De Menezes 2009: 217].

Аналогичная ситуация складывалась в период зарождения цифрового компьютерного искусства, когда вплоть до начала 1980-х годов (когда появились недорогие персональные компьютеры) цифровые художники либо сами были учеными, либо были вынуждены сотрудничать с ними (см. об этом подробнее: [Ерохин 2010: 51–101]). В этой связи необходимо отметить, что формирование трансдисциплинарной области научного искусства, частным случаем которого является искусство биологическое, во многом было обусловлено развитием цифровых компьютерных технологий, которые парадоксальным образом обусловили ускорение процесса интеллектуализации, формализации и автоматизации искусства, с одной стороны, и распространение интуитивного синтетического суждения в науке, с другой (см. об этом: [Ерохин 2012а]).

Очевидно, что недалек тот день, когда биотехнологии и биотехнологическое оборудование станут настолько же доступными, как и персональные компьютеры. Во всяком случае, в США уже сегодня можно прямо в сети Интернет заказать биобрики и использовать их для сборки необходимых ДНК. Подобная доступность приводит к распространению использования биотехнологий любителями. Так, в США формируются клубы, в которых все желающие могут попробовать свои силы в создании трансгенных организмов, а Джо Девис приводит в пример, как в рубрике «Сделай сам» журнала «*Scientific American*» была опубликована подробная инструкция о том, как создавать рекомбинантные бактерии *E. coli* в домашних условиях [Davis 2009: 260]. Тем не менее, развивая рынок биоматериалов и популяризируя биотехнологии, следует учитывать предупреждение Марты де Минизиш о том, что «учитывая вопросы безопасности, художникам, вероятно, лучше использовать лаборатории как художественные мастерские, а не наоборот — превращать свои мастерские в лаборатории» и «художник, который хочет использовать биотехнологии в своем творчестве, должен получить основы знаний по их применению в экспериментальных системах» [De Menezes 2009: 217–218].

Помимо уже рассмотренных нами выше терминов, связанных с биологическим искусством, необходимо отметить еще несколько.

Признавая основополагающую роль биотехнологий в биологическом искусстве, французский философ Ив Мишо использует термины «биотехнологическое искусство» («*biotechnological art*»), его сокращенную версию — «биотех-арт» («*biotech art*»), а также термин «биотехнологические художественные практики» («*biotechnological artistic practices*»). При этом он определяет биотехнологическое искусство как ряд художественных

практик, «использующих биологические процессы, такие как имплантация, скарификация, пирсинг, татуаж, культуры тканей, а также естественные процессы декомпозиции и разложения» [Michaud 2009: 387–394].

Нам представляется, что такая трактовка несколько расширена и что биотехнологическое (а соответственно и биологическое) искусство следует рассматривать как частный случай научного искусства, в рамках которого для создания художественно-научных произведений используют биотехнологии, основанные на инновационных достижениях генетики, геномики, протеомики и других передовых областей биологии.

Приведем еще несколько терминов. Джо Дэвис для обозначения трансдисциплинарной области искусства и генетики использует термин «генетическое искусство» («*Genetic Art*») и связанный с ним термин «генетический художник» («*genetic artist*»), а также термин «геномное искусство» («*Genomic art*»), предполагающий создание произведений искусства «в масштабе… геномов» [Davis 2009: 260–262].

Приведенные выше примеры и исследования свидетельствуют о том, что в настоящее время на стыке актуального искусства и синтетической биологии складывается трансдисциплинарная область биологического искусства (биоискусства, биоарта), и, очевидно, именно эта область определит основные тенденции дальнейшего развития научного искусства, а возможно, и актуального искусства в целом.

Более того, практически все художники-исследователи, работающие в рамках биоискусства, отмечают, что научные исследования оказывают на актуальное искусство существенное влияние. Орон Кэтс и Ионат Цурр, например, предложили принципиально новый подход к созданию кинетических скульптур с использованием культур мышечных волокон [Catts, Zurr 2009: 245], а Джо Дэвис зафиксировал в пределах актуального искусства смещение от «традиций натурализма как миметической репрезентации к непосредственному манипулированию жизнью», когда создаваемое ими искусство «тождественно природе» [Davis 2009: 262–266]. Эдуардо Кац уверен, что «генная инженерия продолжит вносить глубокие изменения в искусство» [Kac 2009b: 180], а Джордж Гессерт — что «чем больше художники исследуют генетику и эволюцию, тем лучше» [Gessert 2009: 192]. На новые возможности, открывающиеся перед искусством в результате взаимодействия с синтетической биологией, указывал также Д.Х. Булатов, подчеркивая, что обращаясь к технологиям синтетической биологии, художники должны рассматривать их не как способ борьбы с природой, но как продолжение бесконечного развития природы, в котором человек, возможно, является лишь ее инструментом, ее способом осознать самое себя [Булатов 2011: 59].

Все это не случайно. Как уже отмечалось выше, в основе многих работ биологического искусства (как и научного искусства в целом) либо лежат результаты научных исследований, либо такие работы были выполнены в сотрудничестве с учеными. Так, например, Каттс и Цурр отмечали, что

обращение художников к «ваянию живыми тканями» во многом было обусловлено проектом Ваканти, в рамках которого мышь использовалась в качестве живого биореактора [Catts, Zurr 2009: 233], а проект «Природа» (1999–2000) Марты де Минизиш был выполнен в сотрудничестве с исследователями из лаборатории профессора Пола Брейкфилда.

Часто в художественно-научных проектах биологического искусства используют методы и техники биологических исследований. Например, в проекте «*nucleArt*» (2000–2002) для раскрашивания ядер клеток Марта де Минизиш использовала цитогенетический метод флюоресцентной гибридизации *in situ* [De Menezes 2009: 225].

Однако взаимоотношения между наукой и искусством предполагает их взаимное влияние. В этой связи Такер отмечает, что «проекты биоискусства могут внести значительный вклад в дискурс по проблемам биотехнологии» [Thacker 2009: 39]; Дэвис пишет, что использование художниками «методов молекулярной генетики и молекулярной биологии может привести к развитию самих этих технологий, пониманию генетики, а также развитию геномики» [Davis 2009: 262]; а Де Минизиш подчеркивает, что «взаимодействие между художниками и учеными могут быть плодотворным для обеих сторон» [De Menezes 2009: 226]. Она отмечает, что несмотря на то, что ее научно-художественные исследования основаны на «научноспроектированных экспериментах», они иногда «приводили к неожиданным результатам и постановке научных вопросов, ответы на которые требовали дальнейших научных исследований». При этом часто такие результаты были следствием «попыток использовать технологии необычным способом». Например, в процессе работы над проектом «Природа» де Минизиш использовала «несколько процедур, которые ранее никогда не тестировались, такие как трансплантация клеток между бабочками разных видов». Художник-исследователь признает, что «развитие знания» не является ее основной целью и что, работая в научно-исследовательских лабораториях, она «не делает науку». Более того, она отмечает, что «мотивации и стратегии художников и ученых существенно различны, даже когда они работают в одних и тех же лабораториях», но при этом результаты их сотрудничества могут «привести к достижениям как в искусстве, так и в науке» [De Menezes 2009: 225–227].

Точно так же, как в постмодернистском концептуальном искусстве произошла реабилитация эклектики и дилетантизма, сегодня мы наблюдаем восстановление в правах долгое время осуждаемой и вследствие этого забытой утилитарной функции искусства. Актуальное искусство утилитарно в высшем смысле этого слова. Ему не чужды художественный эксперимент и извлечение практической пользы от искусства, идет ли речь о гуманитарных технологиях (см. об этом: [Мигунов 2011]), или ставится вопрос об энергетической емкости искусства, как это делали в конце XIX — начале XX веков Г. Спенсер, Т. Липпс, З. Фрейд, а в России известные литературоведы А. Потебня, А. Веселовский, Д. Овсянико-Куликовский в

отношении экономии душевной энергии через комическую сторону искусства и шире — через организацию и функционирование обычного разговорного языка (см. об этом: [Мигунов 2006]).

Биологическое искусство извлекает пользу из самого сокровенного — из всего многообразия живого. Этика и эстетика выступают здесь как регуляторы в сфере пока еще совершенно новых технологий, где слились воедино творческая интуиция и воображение художника с расчетом и выдумкой биоинженера. Этика, на наш взгляд, преимущественно нацелена на сохранение человека как особого антропологического вида, в то время как эстетика, наоборот, поощряет самые смелые и отчаянные эксперименты, часто дающие, как это видно из приведенных нами примеров, совершенно поразительные результаты.

Литература

Булатов 2004: BIOMEDIALE. Современное общество и геномная культура / Под ред. Д. Булатова. Калининград: КФ ГЦСИ; ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004. 500 с.

Булатов 2009: Эволюция от кутюр: искусство и наука в эпоху постбиологии / Под ред. Д. Булатова. Калининград, 2009. Ч. 1. 196 с.

Булатов 2011: *Булатов Д.* Новое состояние живого: к вопросу о технобиологическом искусстве // Гуманитарная информатика. 2011. Вып. 6. С. 55–64.

Гагарин 2012: *Гагарин В.Е., Ерохин С.В., Штепа В.И.* Международный опыт институализации научного искусства // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 2 (355). С. 37–41.

Дэвис 2006: *Дэвис Д.* Монстры, карты, сигналы и коды // Логос. 2006. № 4(55). С. 93–111.

Ерохин 2010: *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2010. 432 с. (Цифровое искусство).

Ерохин 2012а: Ерохин С.В. Теория и практика научного искусства. М.: МИЭЭ, 2012. 208 с.

Ерохин 2013а: eСОЗНАНИЕ / eCONSCIOUSNESS: Каталог Международной художественной выставки. Москва, ЦДХ, 18–22.IX.2013. М.: ЦДХ, 2013. 48 с.

Ерохин 2013в: *Ерохин С.В.* Проект по созданию трансдисциплинарной платформы научного искусства в Российской Федерации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 4 (30): В 2 ч. Ч. 2. С. 70–74.

Логос 2006: К вопросу о генетически модифицированном живописании. Круглый стол // Логос. 2006. № 4 (55). С. 58–79.

Мигунов 2006: *Мигунов А.С.* Энергетическая емкость искусства // II Овсянниковская международная эстетическая конференция (ОМЭК II). Научное и постнаучное в современной эстетике. М.: Книга и Бизнес, 2006. 256 с. С. 110–117.

Мигунов 2011: *Мигунов А.С.* Искусство и современные гуманитарные технологии // Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество: Сбосрник статей / Под ред. О. Личчиарделло, С. Ломбардо, В. Петрова. М.: ГИИ, 2011. 412 с. С. 14–38.

Миронов 2012: Научное искусство: Материалы I Международной научно-практической конференции. МГУ имени М.В. Ломоносова, 04–05.04.2012 / Под ред. В.В. Миронова. М.: МИЭЭ, 2012. 288 с.

Петров 2011: *Петров В.М.* Наука и искусство: зачем взаимодействовать? // Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество: Сборник статей / Под ред. О. Личчиарделло, С. Ломбардо, В. Петрова. М.: ГИИ, 2011. С. 7–12.

Уилсон 2006: *Уилсон С.* Искусство и наука как культурные действия // Логос. 2006. № 4 (55). С. 112–126.

Ушаков 2011: *Ушаков Е.В.* Введение в философию и методологию науки : учебник. М.: КноРус, 2011. 584 с.

Фейнберг 2004: *Фейнберг Е.Л.* Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. Фрязино: Век 2, 2004. 288 с.

Anker, Nelkin 2004: *Anker S., Nelkin D.* The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age. Cold Spring Harbor. NY: Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004. (Cold Spring Harbor Laboratory Press Series on Genomics, Bioe).

Anker 2009: *Anker S.* Visual Culture and Bioscience (Issues in Cultural Theory). Center for Art, Design and Visual Culture, UMBC, 2009. 246 p.

Bec 2009: *Bec L.* Life Art // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge. L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 83–92.

Catts, Zurr 2009: *Catts O., Zurr I.* Semi-Living Art // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 231–247.

Clarke: *Clarke K.* From The Blood of Poets. [Clarke K. Internet site] // www.kevinclarke.com/main/blood10.html. 01.09.2013.

Da Costa, Philip, 2010: Tactical biopolitics: art, activism, and technoscience / Ed. by Da Costa B., Philip K. Cambridge, L.: The MIT Press, 2010. 511 p. (Leonardo books).

Davis 1996: *Davis J.* Microvenus // Art Journal. 1996. Vol. 55 № 1: Contemporary Art and the Genetic Code. P. 70–74.

Davis 2009: *Davis J.* Cases for Genetic Art // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 249–266.

De Menezes 2009: *De Menezes M.* Art: in vivo and in vitro // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 215–229.

Gessert 2009: *Gessert G.* Why I Breed Plants // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 185–197.

Kac 1998: *Kac E.* Transgenic Art // Leonardo Electronic Almanac. Vol. 6. 1998. № 11.

KAC 2009A: *Kac E.* Art that looks You in the Eye: Hybrids, Clones, Mutants, Synthetics, and Transgenics // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo).

KAC 2009B: *Kac E.* Life Transformation — Art Mutation // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 163–184.

LESTEL 2009: *Lestel D.* Liberating Life from Itself: Bioethics and Aesthetics of Animality // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 151–160.

MICHAUD 2009: *Michaud Y.* Art and Biotechnology // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 387–394.

2010: R. Bioart and the Vitality of Media. Seattle. L.: The University of Washington Press, 2010. 168 p.

NADARAJAN 2009: *Nadarajan G.* Ornamental Biotechnology and Parergonal Aesthetics // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 43–55.

PERRY 2009: *Perry P.* Good and Evil on the Long Voyage // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 211–214.

REICHLE 2009: *Reichle I.* Art in the Age of Technoscience: Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art. Springer Vienna Architecture, 2009. 422 p.

STAFFORD 2009: *Stafford B.M.* From Genetic Perspective to Biohistory: The Ambiguities of Looking Down, Across, and Beyond // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 373–386.

THACKER 2009: *Thacker E.* Open Source DNA and Bioinformatic Bodies. // Signs of life: bio art and beyond / Ed. by Eduardo. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 420 p. (Leonardo). P. 31–42.

WILSON 2013: *Wilson S.* Art + Science Now. N.Y.: Thames & Hudson, 2012.

Галина Ермоленко, Сергей Кожевников

Экологическая метафора в арт-процессе XX века

Экологическая метафора в арт-процессе XX века

Галина Ермоленко, Сергей Кожевников — Россия, Краснодар.

Аннотация: В статье раскрыта экологическая исследовательская стратегия в эстетической теории XX века, показано влияние экологических концептов на формирование образов пространства и тела в современных арт-практиках.

Ключевые слова: экология, пространство, среда, атмосфера, телесность, физиология, комфорт, язык, коммуникация, фикция, дизайн.

Ecological Metaphor in the Art-process of the 20th Century

Galina Yermolenko, Sergey Kozhevnikov — Russia, Krasnodar.

Abstract: Importance of ecological metaphor for the conceptual design of modern art practices is expressed in the following: aesthetic discourse becomes the predominant technique humanitarian reflection; aesthetics is not only develops the conceptual apparatus of the theory and history of art, studying the characteristics of the sensible expression of objects, but also provides the means of expression of the social-political disciplines and postnonclassical science; modern aesthetic theory dominates semiotics: aesthetics in technetium phenomena from the language of communication, it tries to find in the studied phenomena meanings and values; the concept art is expanding milestone in this process was the publication of Benjamin's The Work of Art in the Age of Technical Reproducibility Characteristics, the theme of aesthetics becomes aesthetic activity in the variety of its concrete manifestations; aesthetics in General is defined as the product of the surfaces and atmospheres, now it stretches from the cosmetics, advertising, interior design, art decorations up of art in the truest sense of the word; art is Autonomous to the extent that it continues to maintain its specific social function, based on the implementation of special aesthetic work, but now this work helps in natural situations acquaintance and treatment of atmospheres.

Key words: ecology, space, environment, atmosphere, corporeality, physiology, comfort, language, communication, fiction, design.

Метафорическому инструментарию в экологической эстетике принадлежит особая роль. По сути, при помощи метафор здесь конструируется новое концептуальное пространство, способное в наиболее адекватной форме выразить основные тенденции в арт-процессе конца XX века[1]. Концептуальной основой экологической эстетики является понятие среды (environment), которое призвано зафиксировать существенные моменты взаимоотношений человека с окружающей действительностью. Среда осмысляется в экологи-

[1] *Ермоленко Г.А.* Культура и эпистемологический потенциал метафоры // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2006. № 6. С. 5.

ческой эстетике не только как чувственно воспринимаемая реальность природы, но и как системное образование, отражающее определенный тип санкционированного культурой поведения. Таким образом, среда не существует отдельно от человека, а конституируется его жизненным стилем. Каждый жизненный стиль предполагает трансформацию среды в соответствии с актуальной общественной потребностью, так что природа изначально оказывается пронизанной антропоморфным началом. Экологическая эстетика позволяет оценить степень зависимости повседневной жизни человека от условий природной среды его существования[1].

Одним из центральных концептов метафорического генеза в экологической эстетике является понятие атмосферы. С целью обнаружения предметной области современного эстетического дискурса Г. Беме вводит в эстетику понятие «атмосфера», которое, по его замыслу, призвано обозначить тенденцию прогрессирующей эстетизации повседневной жизни и природы в противоположность традиционной ориентации эстетики на сферу искусства. По Г. Беме, «ощущать» — значит быть с чем-либо в тесном контакте или чувствовать себя в какой-либо окружающей среде, а следовательно, находиться в эстетическом отношении к чему-либо, так как первоначальный предмет ощущения есть атмосфера и, таким образом, атмосфера превращается в первичный предмет нашего эстетического интереса. Этот поворот эстетической теории в сторону широко понятой «жизни» находит аналогии в современном искусстве. Само произведение перестает быть изображением, как картина или скульптура, но представляет собой атмосферно звучащее пространство.

Г. Беме полагает, что современная эстетика должна выходить на постановку новых проблем. Они касаются онтологических, лексико-философских и антропологических предпосылок эстетического знания и непосредственно касаются его общественной роли. Сейчас эстетика стремится выработать новый концептуальный аппарат, который позволил бы ей отказаться от своей прежней роли языкового посредника между искусством и человеком.

Рассуждая о современном искусстве, Г. Беме отмечает его явно иррациональный характер. С этим фактом он связывает те проблемы, которые возникли у эстетики, пытающейся рационально истолковать смыслы художественных образов. Рационализация образов фатально приводила к их примитивизации. Для того чтобы избежать этого, следует изучать не только отдельные образы произведений искусства, но и то пространство, в которое они погружены. Такое пространство является «атмосферно звучащим», так как оно очевидно и доступно лишь посредством ощущения. Искусство, истолкованное подобным образом, может быть определено, согласно терминологии Йозефа Альберса, как «актуальный факт»[2]. Что ка-

---

[1] *Кожевников С.Б.* Эвристические горизонты концепции жизненного мира // Вопросы философии. 2008. № 11. С. 141–142.

[2] *Albers J.* Interaktion of Color. Köln, 1970.

сается конкретных произведений, то в них следует обращать внимание на тот компонент, который доступен непосредственному восприятию. Именно так трактовала искусство кантианская традиция, в русле которой музыка предстает как «разговор ощущений».

В литературе использование понятия атмосферы влечет за собой интерес к языковым формам. В тексте язык выступает в качестве смыслового пространства, которое понимается как условие возможности смысловых структур. Такой подход продуктивен и в современной герменевтике, занимающейся экспликацией языковой бытийности. В связи с этим при работе с текстами все чаще используется риторический инструментарий. Риторика вновь становится актуальной, принимая вид условной системы, с помощью которой становится возможным целостное изучение как произведений искусства, так и фактов действительности[1].

Целью экологической эстетики является практическое использования продуктов рефлексии в процессе эстетизации повседневности, обыденной жизни. В сущности это уже давно стало важнейшей задачей эстетики, но, хотя такая эстетизация продолжается на протяжении двух столетий, ее констатация была существенно затруднена в силу того, что предметом эстетики считалась художественная выразительность, видимость вещей. В частности, по мнению Ж. Бодрийяра, за последние столетия подлинный мир был последовательно вытеснен эстетической видимостью, в результате чего в современном мире эстетика доминирует над реальностью.

Г. Беме полагает, что подмена реальности видимостью является следствием стремления человека интерпретировать реальность как чистую игру. Но, как это ни тривиально звучит, реальность все-таки существует, и она не может быть сравнима с некой игрой в гольф. Реальность пролегает по ту сторону видимости, и она есть нечто *физическое*. Именно это физическое и является решающим, как бы мы его ни интерпретировали, именно в нем и происходит самоопределение вещей. С этой точки зрения, тезис о доминанте видимости может оказаться ошибочным, хотя по-прежнему никто не сомневается в том, что человек, хочет он того или нет, имеет возможность контактировать только со сферой видимости[2]. В 1970-е годы Ф. Хауг выразил общее настроение, высказав суждение о доминировании выразительности вещи по отношению к ее бытию[3]. Доминирование видимости означало неизбежность разрыва с реальностью. Именно этим традиционно объяснялся тот факт, что наша эпоха воспринимает мир во многом театрально.

Другая важная проблема — взаимоотношения окружающей среды и конкретных физических объектов. Окружающая среда первична по отношению к этим объектам, в силу чего на основе изучения среды возможно возникновение модернизированной эстетики, которая также полностью

---

[1] Ästhetik und Rhetorik. Lektüren von Paul de Man / Hg. K.H. Bohrer. Frankfurt/Main, 1994.
[2] *Klages L.* Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck. Bonn, 1970.
[3] *Haug W.F.* Kritik der Warenästhetik. Frankfurt /Main, 1971.

будет господствовать и в вопросах искусства, ибо она позволит создать его новую теорию. На первый взгляд экология и эстетика кажутся совершенно противоположными областями знаний, имеющими принципиально разные задачи. Однако в экологической эстетике между ними устанавливается прямая связь. Экология изучает естественные предпосылки обустроенного человеком пространства, его окружающую среду. Важнейшим элементом среды является *человеческая физиология*, и все изменения, происходящие в ней, человек прежде всего ощущает на себе самом. «Мы должны бы признать, — пишет Г. Беме, — что живем в природе и с природой, в известной степени в центре природной среды: земля, вода, воздух проходят сквозь нас… Сейчас становится ясно, что человек — это не только разумное существо, а прежде всего физическое… Проблема окружающей среды становится основным вопросом отношения к самому себе… Жизнь человека оформляется в его самосознании»[1].

Проблемы окружающей среды могут, конечно, изучаться естествознанием, но эстетический подход вскрывает ценностную обусловленность естественных свойств природы: жизненная среда воды, воздуха и земли не только естественна, но и значима. Эстетическое приобретает в этом контексте физико-химический характер, эстетика срастается с естествознанием. В свою очередь из экологической проблематики вырастает вопрос о самоопределении человека в среде, а это уже вопрос *сугубо эстетического свойства*, ведь «в вопросе о том, как мы живем в окружающей среде, решающим для нас является наше самоощущение».

Таким образом, экологическая эстетика настаивает на необходимости признания того факта, что искусство — это далеко не единственный и даже не наиболее характерный эстетический феномен. Предмет эстетики должен расширяться за счет освоения окружающей среды, а основной функцией эстетики должно стать оформление этой среды в соответствии с *физиологическими* запросами человека. Для этого в первую очередь необходима реабилитация чувственного восприятия, ведь начиная с XVIII в. эстетика развивалась как теория суждений о произведениях искусства и была направлена скорее на интеллект и речь, чем на ощущения. В новой эстетике, базирующейся на тезисе о необходимости исследования окружающей среды, преобладает направленность на чувственное восприятие. Эстетика становится во всей своей полноте телесной, экологической, естественной эстетикой. Понятие чувственности при этом отражает полноту чувственного эффекта, эмоциональности и воображения. «Если я вступаю в пространство, — говорит Г. Беме, — то я в некотором смысле оформляюсь через это пространство, его атмосфера является решающей для моего самоощущения»[2]. Человек может производить идентификацию отдельных предметов, только воспринимая целостную среду, атмосферу, следовательно, эстетика не может игнорировать исследования

[1] *Böhme G.* Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/Main, 1985. S. 14.
[2] *Böhme G.* Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/Main, 1985. S. 15

взаимосвязи качеств среды и самоощущения человека, в котором заметны следы ее непосредственного влияния.

Современное искусство претерпевает интеграцию в среду, оно расстается со своей прежней автономией и становится элементом пространства. Вхождение искусства в пространство ознаменовалось акцентуацией его чувственного начала. В этом контексте особую важность обретает задача дальнейшей разработки эстетической теории человеческой чувственности. В чем же состоит подлинная чувственность человека? Экологическая теория подчеркивает, что чувственность «не есть голая констатация фактов», что она «в большей степени эмоциональна и основана на воображении». Она не имеет антропологических инвариантов, а устанавливается через наш жизненный мир, через наш мир работы и повседневных отношений. «Сегодня мы воспринимаем не саму предметность, а только сигнал. Когда я бегу через зал аэровокзала, я, по сути, воспринимаю не помещение или только какие-нибудь цвета, а в большей степени — идущие сигналы»[1]. Следовательно, человек первоначально воспринимает не саму вещь в ее привычной эстетической форме, но только то, что к ней относится, ее знак, сигнал. Это не означает отрицания возможности восприятия помещения или цвета, но лишь обнаруживает существование иной сферы, доступной бессознательно, фиксируемой на уровне физиологии. С поступлением новых ощущений связаны и заболевания человека, как и в целом любое изменение самочувствия.

Проблематика атмосферы уже давно освоена архитекторами, дизайнерами, художниками сцены, так как они выступают непосредственными производителями среды. Храмовая архитектура, например, создает атмосферу света и смирения, массовые жилищные застройки формируют городской ландшафт. Архитектура естественна в том смысле, что она оставляет впечатление незыблемости жизни, символизирует фундаментальные устремления человека, срастается с его физиологией и укрепляет убеждение, что так было и будет всегда[2]. От архитектуры также зависит то, в каком обществе мы живем. Она непосредственно политична, так как воспроизводит основы самоопределения человека в техносфере. Еще более близка к повседневности область дизайна, которая целиком является продуктом видимых поверхностей. Архитектура, как и дизайн, представляет мир в качестве чувственно достоверной выразительности, в непосредственно созерцаемой плоскости или в области воображения, которые сегодня доминируют в наших представлениях о реальности,

Концептуальные новации экологической эстетики отражают общие тенденции развития современной гуманитарной мысли. Прежде всего, это идея о необходимости заново сформулировать основную тему гуманитарного знания. Возникшая в результате новая эстетика должна сделать своим отправным пунктом связь образа жизни и человеческого самочувствия, качества среды и

---

[1] *Böhme G.* Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/Main, 1985. S. 17.

[2] *Durth W.* Die Inszenierung der Alltagswelt. Zu Kritik der Stadtgestaltung. Braunschweig, 1988.

способности к их ощущению. Констатация этих связей фиксируется с помощью соответствующих концептов: «повседневность», «экологическое мышление», «среда», «атмосфера», которые формируют новый теоретический инструментарий в осмыслении текущего арт-процесса.

Значение экологической метафоры для концептуального оформления современных арт-практик выражается в следующем:

– эстетический дискурс становится преобладающей техникой гуманитарной рефлексии;

– эстетика не только разрабатывает понятийный аппарат теории и истории искусства, изучает характеристики чувственно воспринимаемой выразительности предметов, но также обеспечивает выразительными средствами социально-политические дисциплины и постнеклассическое естествознание;

– в современной эстетической теории доминирует семиотика: эстетика интерпретирует явления от языка к коммуникации, она пытается усматривать в изучаемых феноменах смыслы и значения;

– само понятие искусства расширяется, вехой в этом процессе было издание работы В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической репродуцируемости», темой эстетики становится эстетическая деятельность в многообразии ее конкретных проявлений;

– эстетика в самом общем виде определяется как продукт поверхностей и атмосфер, теперь она простирается от косметики, рекламы, оформления интерьеров, художественной декорации до искусства в собственном смысле слова;

– искусство остается автономным в той мере, в какой оно продолжает сохранять свою специфическую общественную функцию, обусловленную выполнением особой эстетической работы, но теперь эта работа способствует в естественных ситуациях знакомству и обращению с атмосферами.

Артем Радеев

О концепте множественности в его отношении к современной философии искусства[1]

О концепте множественности в его отношении к современной философии искусства

Артем Радеев — Россия, Санкт-Петербургский государственный университет, доцент.

Аннотация: Статья посвящена роли концепта множественности в современной философии искусства. Автор полагает, что этот концепт имеет большое значение для понимания искусства. Автор рассматривает т.н. философию множественности и то, каким образом она применяется в современной эстетике. В статье выделяется три момента концепта множественности и показывается их применение различными традициями в философии искусства.

Ключевые слова: множественность, искусство, концепт, современная эстетика.

Of the Concept of Multiplicity and Its Relation to Contemporary Philosophy of Art

Artem Radeev — Russia, St. Petersburg State University, Associate Professor.

Abstract: The article is devoted to the concept of multiplicity and its role in contemporary philosophy of art. The author suggests that the concept is of great importance for understanding art. The author analyses so called philosophy of multiplicity and its relation to contemporary aesthetics. Three moments of the concept of multiplicity are marked out and application of the moments by various traditions of philosophy of art is pointed in the article.

Key words: multiplicity, art, concept, contemporary aesthetics.

В понятии «философия современного искусства» все три составляющих — предмет серьезных сомнений. В «современном» сомнительна, в первую очередь, граница, пролегающая между классическим и современным. Каждая эпоха считает возможным вести отсчет современного от самой себя, и потому вопрос о том, с какого момента необходимо вести отсчет современного, — предельно риторичный. Также сомнительна в «современном» и сама позиция вненаходимости, позволяющей говорить от лица современности. Очевидно, что самые сомнительные идеи излагаются именно с позиции современности, «сегодня», актуальности: как правило, за фразой «Сегодня очевидно, что…» следует самое неочевидное, а ссылка на актуальность давно стала фигурой речи, не стесненной никакими обязательст-

[1] Статья подготовлена в рамках проекта «Стратегии производства в эстетической теории: истории и современность», поддержанного РГНФ (№12–33–01018).

вами. Преодолением этого сомнения мог бы стать отказ от «современного» в пользу вневременного и сущностного — если бы доверие сущности само было бы несомненным.

В «философии» смущает субъективный аспект, доля философского вкуса, определяющего, что следует относить к философскому, а что нет. Конечно, продолжают существовать идеалы научности. Однако они, как правило, закреплены за историко-философским дискурсом, вне же его пределов вкус продолжает выступать основой для производства философских ходов и концептов. Этот вкус определяется философским сообществом, которое, впрочем, неоднородно и потому, признаваемое одним сообществом как «философское», будет презрительно отвергаться другим в пользу иных «философских» ориентиров. Преодолением этого сомнения мог бы стать единый и «безвкусный» подход — если бы он сам не был бы продуктом философского вкуса.

В «искусстве» подозрительна определенность, с которой якобы можно оперировать этим понятием: различные тенденции по размыванию границ между искусством и не-искусством, различные попытки отказаться от «искусства» в пользу «арт-практик», «арт-событийности» или просто «событийности» радикально расшатали определенность и несомненность положения и понимания искусства. Неопределенность понятия искусства вызывало подозрение в его неопределимости — подозрение, активно развиваемое антиэссенциализмом в эстетике и его современными продолжателями. Преодолением этой подозрительности было бы введение нового концепта, пришедшего на смену девальвированному «искусству», но вводимые концепты каждый раз оказываются слабее, само же «искусство» с каждой эпохой все больше упрочивается в качестве основного и незыблемого.

Кроме названных, можно выделить и ряд других сомнений относительно «философии современного искусства». Не забудем, что и само понятие современного искусства, как правило, носит скорее оценочный, нежели дескриптивный характер; что идеологии «современного» и актуального можно противопоставить воспетую Ницше и Горьким позицию несвоевременного; что отказ от «современного искусства» в пользу «актуальных арт-практик» говорит о тесноте объема понятия в первом случае и поиске нового объема понятия во втором.

Но к высказанным сомнениям также следует отнестись к подозрением, поскольку они подразумевают классическую для опыта мысли позицию, что только на несомненном возможно основывать представления и знания, что достаточно найти повод для сомнения в представлении, чтобы отвергнуть его как незначительное. Дело не в том, что мы живем в настолько проникнутую сомнением эпоху, что надежда на несомненное давно угасла, а в том, что сама идеология несомненного исходит из представления, что в основе опыта лежит начало, очевидность которого гарантирует дальнейшую его экспликацию. Этому представлению можно противопоставить идею, что вовсе не начало (несомненное и самоочевидное) лежит в

основе опыта, что опыт построен на различных и не-изначальных основаниях, что основу опыта не составляет начало, что сама идея начала — идея вторичная. В этом свете представляется возможным если не преодолеть, то по крайней мере взять в скобки сомнения относительно «современной философии искусства».

Но даже если отказаться от концептуальной подозрительности, поле современной философии искусства предстает явно пересыщенным. Массив тем, проблем, подходов и концептов, связанных с современным положением философии искусства, вынуждает занять позицию, которой характерен срез этого массива под одним из углов, подразумевая при этом, что другие срезы обнаружат иное строение этого массива.

Я хотел бы сделать этот срез, выделив ряд проблем и тем современной философии искусства, показав их связь с тремя ее традициями и раскрыв роль концепта множественности для современного положения философии искусства — в особенности современного искусства.

Полагаю, что для текущего состояния философии искусства характерны, во-первых, вопросы о статусе самого ее предмета. К этим вопросам можно отнести продолжающиеся споры о сущности искусства (или ее отсутствии), о том, насколько открыты границы самого искусства или же его понимания, насколько возможно отказаться от понятия искусства в пользу арт-практик, арт-объекта или же эстетической событийности.

Спорам о предмете сопутствуют, во-вторых, продолжающиеся дискуссии о подходе. Эти дискуссии, как правило, идут под титулом «старое или новое»: насколько тот или иной классический подход адекватен современному положению в искусстве, насколько новый подход действительно нов, насколько старое или новое дает что-то для производства смысла.

Есть, в-третьих, концептуальная работа с современным положением искусства. Этой работе свойственна нацеленность на создание идей, на пробег философских концептов. Для этого типа рефлексии принципиальна функция созидания (в отличие от первых двух моментов, нацеленных на описание). В этом случае, как правило, искусство предстает лишь более-менее удачным средством разворачивания концепта, испытывающего «на прочность» границы искусства, границы понимания искусства, границы применимости концепта к искусству.

Наконец, следует выделить и ту тенденцию в текущем состоянии философии искусства, которой характерна своевременная реакция на происходящее в арт-мире. Эта тенденция определяется актуальностью, актуальной реакцией на тот или иной феномен в области искусства или актуальном замере того, как относится что-либо из области арт-мира к современности.

С этими вопросами можно сопоставить три традиции в современной философии искусства: во-первых, речь идет об академической традиции, для которой характерен спор о статусе самого искусства и о подходе к нему; во-вторых, речь идет о философской традиции, занятой производством концептов вокруг и по поводу искусства; в-третьих, речь идет об арт-кураторской

традиции, сконцентрированной вокруг актуальных способов реакции на искусство. Я предлагаю разделять эти три традиции скорее методологически, чем сущностно, полагая, что есть варианты смешанные и есть варианты чистые. Тем не менее — уверен, что именно выделение этих традиций позволяет избежать бессмысленных столкновений относительно того, в каком смысле идет речь о современной философии искусства.

Ниже я хотел бы предложить концепт, в равной степени соотносящийся с разными традициями современной философии искусства и потому, возможно, имеющий отношение именно к современному искусству как его аналогу. Речь идет о концепте множественности, столь полюбившемуся т.н. антиплатонической линии в философии. Суть этого концепта — в двунаправленности.

С одной стороны, идея множественности подразумевает противостояние любым формам единства — это то самое «чистое многое», которое Платон в «Парменида» окрестил несуществующим и немыслимым, то самое множественное, которое в разных вариантах возрождали Спиноза (через понятия модусов и атрибутов), Ницше (через идею маски и «игры чистого становления»), Бергсон (идея длительности и самой же множественности), Делез (проект шизоанализа и понятие «чистой множественности»), Фуко (идея множеств и микрополитик), Вирно (идея грамматики множества), Хардт-Негри (проект «Множество»). Следы этого концепта можно найти и в современной философии искусства — в антиэссенциализме (Вейц, Кенник), в кластерном подходе к искусству (Гот), в «эстетике взаимодействия» Буррио. Не боясь впасть в поспешное обобщение, можно констатировать о целой традиции философии множественности (нашедшей свое выражение и в эстетике), негативным аспектом которой является противостояние единству, «фашизму Единого» и политике соединения многообразного под основой единства.

С другой стороны, в каждом из отдельных вариантов этой философии множественности реализуется позитивная программа работы этого концепта в той или иной сфере (собственно философии — Бергсон, Делез; социальной сфере — Вирно, Хардт; области психического — шизоанализ Делеза—Гваттари; области арт-практик — Буррио, Вейц). Опуская в рамках этой статьи дедукцию, сделаю обобщение, что в большинстве случаев с точки зрения позитивного аспекта концепта множественности выдвигается его понимание как процесс. Множественность — это процесс множественности, это определенные моменты этого процесса, последовательно сменяющие друг друга и последовательно накладывающиеся друг на друга.

Этому процессу множественности соответствуют три момента. В наиболее лапидарной форме они представлены в знаменитой шизоаналитической триаде «коннекция — дизъюнкция — конъюнкция», но можно легко найти их аналоги и в других вариантах философии множественности, и даже ницшевская триада «превращения духа», описанная через становление верблюдом, львом и ребенком также восходит к трем моментам кон-

цепта множественности. Если обобщать эту позитивную концепцию множественности как процесса, то она предстает в следующем виде.

Множественность — это, *во-первых*, процесс перехода от одного момента множества к другому без образования их единства, это сочетание этих моментов, но не в виде соединения, а в виде «сомножения». Множественность прежде всего мыслится как процесс реакции одного множества на другое, процесс, для которого характерно дистанцирование от форм единства в пользу новых сочетаний со множеством: один момент сочетается с другим, другой — с третьим, это цепочка, но не соединенная в один конгломерат, а сомноженная во множество ансамблей.

Этот процесс, описанный в традициях философии множественности как коннекция, в философии искусства представлен в виде т.н. кластерного подхода к искусству. Суть этого подхода — в уточнении понятия искусства добавлением признаков, каждый из которых по отдельности не является достаточным и необходимым для того, чтобы что-то было признано искусством. Искусство — это кластерное понятие, поскольку понимание искусства строится на сочетании новых признаков того, что следует относить к искусству без образования единого, обобщенного его понятия. Если для антиэссенциализма принципиальным было то, что искусство — это открытое понятие, а потому определить его невозможно, а можно лишь определять условия его применения в том или ином контексте, то в кластерном подходе важна именно сама кластерная цепочка, сомножение определений искусства в пользу нового сомножения. Этот подход, довольно ярко себя заявивший в англо-американской философии искусства[1], довольно спорен, если исходить из того, что речь в нем идет именно о стремлении определить, что такое искусство. Если же признать иную перспективу на кластерный подход — что дело не в том, чтобы стремиться определить суть искусства, а в том, что эта суть является кластерной, т.е. определяемой через ускользание искусства от его понятия, — то можно констатировать именно эту тенденцию к «сомножению» понятия искусства. Попытки угнаться за этим понятием, схватить его в его определенности — претерпели крах и вряд ли будут релевантны современному состоянию искусства. Попытки отказаться от понятия искусства в пользу арт-практик или прочих идей свидетельствуют скорее об отказе о рефлексии об искусстве и о замене одного неизвестного другим, нежели работой в этом направлении. Это действительно определенный вывод в аналитике современного состояния искусства — что представление о нем подчиняется кластеризации. И потому, если признать, что искусство — это кластерное понятие, располагающееся на «линиях ускользания» (термин Делеза) и характеризующееся не движением к соединению разрозненных его пониманий, а тенденцией к «сомножению» его моментов, — этот подход позволит раскрыть положение искусства и провести концепт множественности через его понимание.

---

[1] См.: *Gaut B.* «Art» as a Cluster Concept // Theories of Art Today / N.Carroll (ed.). Madison: University of Wisconsin Press, 2000. P. 25–44.

Однако процесс «сомножения» — лишь первая составляющая позитивного аспекта концепта множественности. Множественность — это, *во-вторых*, не только процесс сочетания разных ее моментов, но и ускользание от самого этого сочетания; это ускользание противоположно разъединению и потому его можно идентифицировать как процесс «размножения» разных моментов множественности. «Размножению» как моменту концепта множественности свойственна негация сочетаемости, введение одних различий в пользу других. Это очень специфическое различие: в основе его лежит не разъединение моментов (в этом случае подразумевалось бы их единство, на фоне которых они разъединяются), а их размножение. Этому различию свойственно введение различия в само различие, это производство различия как имманентного процесса.

Как ни странно, но в искусстве такой момент концепта множественности, представленный в традициях философии множественности как дизъюнкция, был представлен давно. Я имею в виду знаменитую идею многоплановости, выделенную Г. Вельфлином относительно живописи XVII в. — идею, подхваченную в кинематографе в виде глубины кадра. Как в том, так и в другом случае восприятие зрителя распадается на различия в пользу иных различий: один план не просто равномерен другому, но между ними выстраиваются своеобразные отношения, не сводящиеся к единству или господству одного элемента плана над другим; зритель полотен Рубенса, фильмов Ж. Ренуара, О. Уэллса или Б. Уайлера должен слегка сойти с ума, чтобы его восприятие состоялось: именно движение от одного плана к другому, характеризующееся «размножением» как моментом множественности, определяет специфику образа[1]. Эстетическое удовольствие от глубины плана строится на различии, не самой невозможности остановиться на одном плане без того, чтобы не перейти к другому. Созерцая глубину плана, зритель словно попадает в пространство чистого различия, ускользающего от его схватывания; не разъединение двух планов составляет эстетику большинства сцен «Гражданина Кейна» Уэллса или «Несение креста» Рубенса, не стремление удержать различие нескольких планов как момент единства определяет эстетическое отношение, а, напротив, именно размножение нескольких планов, их чистое различие выступает залогом эстетической реакции.

Вместе с тем следует выделить, *в-третьих*, и тот момент множественности, который состоит в направленности на самое себя, т.е. в процессах множественности самой же множественности. Этот момент подразумевает, что процессы «сомножения» и «размножения» сами вступают между собой в отношение сомножения и размножения. Для этого момента характерно не столько сочетание одного с другим или их различие, сколько

[1] Об этой тенденции в кино много раз говорит на страницах своего «Кино» Ж. Делез, вновь и вновь возвращаясь к параллели между открытием Вельфлина относительно живописи и его замечанием относительно глубины кадра в кино. См.: *Делез Ж.* Кино. М., 2004. С. 70–71, 410.

формирование нового качества самой же множественности, которая, в свою очередь, вновь подразумевает новые ее моменты. Этот продуктивный момент множественности также подразумевает момент ускользания от единства, и, отличая этот момент от присоединения, его следовало бы назвать «присомножением».

Такой момент концепта множественности, представленный в традициях философии множественности как конъюнкция, в философии современного искусства удачно выражен в «эстетике взаимодействия». Центральным тезисом автора этой концепции, Н. Буррио[1], является то, что модусом существования современного человека (художника, зрителя или даже того, кто не особо связан с современным искусством) является взаимодействие, понимаемое не столько как коммуникация или консенсус, а как «горизонтальная» эстетика чувственности в противоположность «вертикальной», иерархичной модели. Во втором случае речь идет о субстанциальности художественного процесса, о его направленности на автора, само произведение и на реципиента. «Горизонтальность» же взаимодействия состоит, во-первых, в добавлении одного качества взаимодействия к другому без образования единства этого качества (это и есть «сомножение»), во-вторых — в постоянном перетекании, «фланировании» от одной линии взаимодействия в пользу другой, от одного аспекта искусства к другому (это и есть «размножение» чувственного опыта современного человека). В этом случае классическое триединство автора, произведения и реципиента распадается на линии ускользания того, другого и третьего до их стирания — настолько, что следует говорить об общем, «горизонтальном» поле взаимодействия, нежели о субстанциальных, «вертикальных» его началах. В этом контексте можно говорить о новом чувственном субъекте этого поля взаимодействия — Homo aestheticus современности; это субъект «сомножает» и «размножает» в своем эстетическом опыте сами качества взаимодействия, это субъект «присомножения», сторонящийся от единства в любой из его форм, предпочитающий различные «линии ускользания», характеризующие процессы множественности.

Если вернуться к обозначенному выше различию на три традиции в современной философии искусства, то весьма характерно, что каждая из них отмечена тенденцией к множественности. Внутри академической традиции активно развивается кластерный подход к искусству — подход, близкий к первому моменту концепта множественности. Внутри собственно философской традиции активно развивается, например, делезианский подход к кино, построенный (по крайней мере — отчасти) на втором моменте концепта множественности. Наконец, внутри арткураторской традиции философии искусства, адептом которой является Н. Буррио, прослеживается активное выделение третьего момента концепта множественности.

---

[1] *Bourriaud N.* Relational Aesthetics. Dijon, 2002.

Как видно, знаменитые идеи ризомы, распыленного субъекта, исчезающего объекта требуют своего уточнения. Уже мало сказать, что мы имеем дело с ризоматическим строением субъекта или что перед нами процессы исчезновения объекта. Следует более детально подходить к самой множественности, чтобы показать ее релевантность философии, современности и искусству. Следует сдернуть покрывало с ризомы и определить ее строение, выраженное в процессах множественности. Пресловутая ризома — это не просто ацентричность, хаосмос, ускользание. Концепт ризомы — это прежде всего процесс множественности, это процесс сомножения, размножения и присомножения.

В конечном счете — дело же не в том, насколько тот или иной концепт уместен по отношению к философии, современности или искусству, а в том, насколько он способствует развитию первого, влиянию на второе и пониманию третьего. Есть соблазн сказать, что развитие философии, влияние современности и понимание искусства — еще одна триада, соответствующая трем моментам идеи множественности, но это утверждение потребовало бы дополнительного развития, влияния и понимания.

Игорь Малышев

Эстетика и «популистика»

Эстетика и «популистика»

Игорь Малышев — Россия, Москва, Российская академия музыки имени Гнесиных, профессор.

Аннотация: В статье аргументируется необходимость возвращения к эссенциализму в понимании искусства. На этой основе в Contemporary art следует различать искусство и «популяр-арт» как выражение неспециализированного обыденного сознания, а в теории — необходимо размежевание эстетики и «популистики», то есть дисциплины, описывающей артефакты «популяр-арта».

Ключевые слова: искусство, «популяр-арт», эстетика, «популистика».

Aesthetics and “populistika”

Igor Malyshev — Russia, Moscow, Russian Gnesin Academy of Music, Professor.

Abstract: In the article, there is a need of a come back to essentialism in the understanding of art, is argued. On this basis in Contemprorary art, the art and “populyar-art” must be distinguished as a convey of

a unspecialized trivial conscience, also in theory — there is a need to distinguish aesthetics and “populistika”, thus the discipline that discribes the artifacts of “populyar-art”.
KEY WORDS: art, “populyar-art”, aesthetics, “populistika”.

Сторонники антиэссенциализма справедливо считают, что между артефактами постмодернизма и традиционным искусством в большинстве случаев нет существенно общего. Отсюда делается вывод, что единой сущности искусства нет, а «собственно искусство — это попросту то, что именуется «искусством»[1]. Или: «Чтобы быть произведением искусства, вещи нужно лишь быть названной (индексированной) художником художественным произведением»[2].

Принимая такую позицию, теоретик, называющий себя «эстетиком», перестает быть таковым, так как он не рассматривает артефакты в ракурсе проявления или, наоборот, не проявления так или иначе понимаемой эстетической сущности художественного творчества. Перестает он быть и специалистом по «философии искусства», так как, по определению, «философия» есть постижение сущности. Ему остается лишь описывать артефакты, претендующие на искусство, ничем, кроме этого, не отличаясь от культуролога.

Однако Contemporary art включает в себя творчество и таких художников, которые, используя приемы и техники, характерные для постмодернизма, создают произведения, обладающие сущностной общностью с традиционно понимаемым искусством. А именно — художественно образным содержанием, выраженным в эстетически значимой форме. И к которым вполне применимы традиционные понятия эстетики, в частности, и «мимезис», и «катарсис». К примеру, видеоарт Билла Виолы «Встреча Марии и Елизаветы» или скульптура «Христос» В. Сидура, который использовал в ней прием «редимейд»; или стилистические вариации на темы живописи Возрождения М. Фьюме; или деконструктивный комментарий «Моц-арт» А. Шнитке.

То есть Contemporary art вовсе не исключает традиционную проблематику, понятийный аппарат и методы эстетики, а наоборот, предполагает «возвращение» концепции эссенциализма для ее развития с учетом новаций постмодернизма.

Артефакты же, подобные творениям Й. Бойса (перформанс, заснятый на видео, «Я люблю Америку, Америка любит меня», инсталляция «Первомайская демонстрация в Берлине») или М. Дюшана («Фонтан»), или «Х… на ФСБ» арт-группы «Война», или «4,33 — tacet» Дж. Кейджа, или «Человек-собака» О. Кулика, которые действительно не имеют сущностной общности с искусством, следует отнести к особому роду культурного творчества, который я бы назвал «популяр-арт». «Арт» не в смысле «искусство», а «умение», «ремесло», направленное на выражение неспециализированного обы-

[1] *Кенник В.* Основывается ли традиционная эстетика на ошибке? // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 93.

[2] *Бинкли Т.* Против эстетики // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 308.

денного сознания. Как таковой, «популяр-арт» может включать себя произведения и традиционно понимаемого поп-арта, и концептуализма, и боди-арта, и лэнд-арта, и других направлений Contemporary art.

Рождается этот вид творчества в ответ на социокультурную потребность общества потребления. Если в начале XX века В. Маяковский писал, что «улица мучается безъязыкая», то во второй половине этого века «улица» получила свой «язык». Этому способствовал рост благосостояния, образования, социальной и творческой активности населения развитых капиталистических стран, с одной стороны. С другой же — встречное массовому сознанию движение профессионального творчества, связанное с крушением больших мировоззренческих «метанарративов» в культуре этих стран (подробнее см. в издании по ссылке[1]). «Восставшие массы» (о которых писал еще Ортега-и-Гассет) потребовали и получили вид творчества, выражающего их уровень сознания, и сами приняли в нем активное участие.

Создание произведений «популяр-арта» не требует ни особой художественной одаренности, ни специфического мастерства — овладения выразительными средствами, особым художественным языком того или иного вида искусства. И в то же время позволяет выразить себя авторам, выразить их политическое, религиозное (или антирелигиозное), моральное (или аморальное), познавательное или утилитарно-практическое, бытовое отношение к действительности. Если иметь ввиду приведенные выше примеры, то О. Кулик своим «человеком-собакой», по мнению одного искусствоведа, «символизировал тип русской ментальности», то есть выразил свою русофобию, Бойс — отношение к первомайской демонстрации (его инсталляция представляет собой кучу мусора, сметенного после окончания демонстрации). Группа «Война» вполне однозначно выразила свое отношение к ФСБ, нарисовав мужской половой член на полотне моста через Неву напротив здания этой организации.

Показательно, что многие деятели Contemporary art не имеют специального художественного образования. Как свидетельствует искусствовед В. Сальников, «именно с «улицы» в 90-е годы рекрутировались деятели искусства»[2]. Другой теоретик «современного искусства» И. Бакштейн в качестве отличительных его черт отмечает: «Здесь отменяются традиционные критерии мастерства… Раз все, что угодно, может быть произведением, все дело в том, как оно демонстрируется и каковы интерпретационные возможности представляет для критика»[3]. В результате, как считают апологеты «современного искусства», происходит демократизация художественного творчества: «Изобразительное искусство — цитадель элитарности, и этой элитарности, несомненно, приходит конец… Дюшан го-

---

[1] *Малышев И.В.* Искусство и философия: от модерна к постмодерну. М., 2013.

[2] *Сальников В.* Произведение искусства и автор в 1990-е годы // Современное искусство: история, тенденции, перспективы развития. Нижний Тагил, 1999. С. 11.

[3] *Бакштейн И.* О феномене воспроизводимости в изобразительном искусстве // Современное искусство: история, тенденции, перспективы развития. Нижний Тагил, 1999. С. 18.

ворит, что все — искусство и все может стать искусством, Бойс говорит, что каждый может стать художником»[1] .

Согласимся с тезисом «демократизации». Действительно, в данной форме творчества каждый человек может выразить себя. Но, во-первых, как уже говорилось, не художественно. А во-вторых, выражая именно обыденный уровень своего сознания — политического, познавательного, религиозного или атеистического. Ибо специализированный уровень мышления требует и специализированного языка выражения — научного труда, политического или теологического трактата и пр. Неспецифические средства служат выражению неспециализированного содержания.

Тем самым расширяется сфера культурного творчества. И расширяется круг людей, включенных в этот процесс. Можно сказать, что родилась «нехудожественная самодеятельность» как способ выражения обыденного общественного сознания.

Да и постижение смыслов произведений «популяр-арта» также не требует от зрителей художественной культуры, владения художественным языком. Достаточно ассоциативного багажа, складывающегося в обычной жизни, более всего — ассоциативного ореола предметов быта, используемых в инсталляциях. Чтобы прочувствовать работу Э. Уорхола «101 бутылка «Кока-колы», достаточно быть любителем «Кока-колы». Так же как и с его инсталляцией «Банка супа «Кемпбелл». Со временем это должно привести к расширению круга почитателей «популяр-арта». Пока этому мешает его претензии на искусство, что дезориентирует потенциальных ценителей. Посещая выставку «современного искусства», многие люди, естественно, применяют критерии искусства, то есть в данном случае неадекватные. И не найдя искусства, вычеркивают из поля своих интересов данный вид творчества. Однако в перспективе, в связи с общим падением уровня художественной культуры, можно ожидать, что «популяр-арт» станет действительно популярным.

Таким образом, «популяр-арт» — это закономерно возникший и развившийся особый вид творчества в культуре. Как таковой, он требует осмысления, описания, классификации его жанров, приемов, особого языка. Что вполне достойно особой теоретической дисциплины, назовем ее «популистика». Которая должна выделиться из современной эстетики.

Отделившись от эстетики, «популистика» займет достойное место среди научных дисциплин культурологи. Наблюдаемое сейчас и раздражающее многих «агрессивное вторжение» культурологов в проблематику современной эстетики свидетельствует как раз об этом. Культурологи просто почувствовали, что «популяр-арт» — это их проблемное поле, а эстетика занимается не своим делом.

---

[1] *Бакштейн И.* О феномене воспроизводимости в изобразительном искусстве // Современное искусство: история, тенденции, перспективы развития. Нижний Тагил, 1999. С. С. 21.

«Так оставим ненужные споры» (как пел Высоцкий): искусство — эстетикам, «популяр-арт» — «популистике».

Однако практически различить произведения современного искусства и «популяр-арта» весьма непросто. Дело в том, что такие отличительные свойства произведения искусства, как художественность содержания и эстетичность формы, даны нам как переживания, то есть субъективно. И опосредованы владением тем художественным языком, на котором данное произведение создавалось автором. А также — художественно-эстетическим идеалом зрителя (читателя, слушателя), с которым он сравнивает воспринятое произведение при его эстетической оценке. Отсюда всегда существует возможность непонимания и неадекватной оценки. Что неоднократно случалось в истории искусства («мазня» — в адрес импрессионистов; «сумбур вместо музыки» — по адресу Шостаковича). Но отнюдь не отменяло свойства художественности и эстетичности, присущие искусству.

Ситуация с Contemporary art принципиально не отличается, а лишь усложняется. И современное искусство и «популяр-арт» нередко используют одни и те же жанры, например, видеоарт, одни и те же приемы, например, реди-мейд, причем жанры и приемы, отличные от традиционного искусства. Чтобы отличить одно от другого, то есть искусство от «нехудожественной самодеятельности», необходимо овладеть новым художественным языком и выработать новый эстетический эталон художественной формы. Только тогда переживание художественности образа, сплавленное с чувством эстетического удовольствия от его формы, позволит отличить произведение современного искусства. А отсутствие таковых послужит основанием для квалификации произведения как творения «популяр-арта».

Весьма тонкая, чреватая ошибками, операция. Но только так эстетика может освоить новое для нее проблемное поле: действительно «современное искусство», особенности его мышления и языка. А творения «популяр-арта» оставит для исследований «популистики».

Дмитрий Силичев

Эстетика Т. Адорно: между философией и социологией

Эстетика Т. Адорно: между философией и социологией

Дмитрий Силичев — Россия, Москва, Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, кафедра философии, профессор.

Аннотация: В статье исследуется эстетика Т. Адорно — одного из основателей Франкфуртской школы. Отмечаются основные черты и особенности эстетики, ее теоретические источники, структура, прослеживается ее эволюция. Указывается на две составляющие — философскую и социологическую. Отмечается, что концепция опирается на модернизм и авангард. Рассматривается радикальный критицизм Адорно по отношению к обществу, культуре и искусству. Значительное место отводится проблеме социальной обусловленности искусства, отношениям искусства и общества, художника и искусства, музыкального и внемузыкального, социального. Особое внимание уделяется анализу понятия музыкального материала. Рассматривается критическое отношение Адорно к традиционной, тональной музыке, которой он противопоставляет атональную музыку нововенской школы, ставшую затем додекафонной, двенадцатитоновой музыкой. Показываются попытки Адорно создать информальную (абстрактную) музыку, которые оказываются утопическими.

Ключевые слова: индустрия культуры; индустрия сознания; товарное искусство; техническая рациональность; социальность; музыкальный материал; нововенская школа; атональность; додекафония; двенадцатитоновая техника; информальная (абстрактная) музыка.

T. Adorno's Aesthetics: between Philosophy and Sociology

Dmitry Silichev — Russia, Moscow, Financial Academy of Russian Federation Government, Department of Philosophy, Professor.

Abstract: This article examines Adorno's aesthetics — one of the founders of the Frankfurt School. The article highlights the main features and characteristics of aesthetics, its theoretical sources, structure, and its evolution. The two components are indicated — a philosophical and sociological . It is noted that the concept is based on modernism and the avant-garde. Adorno considered radical criticism in relation to society, culture and art . The social conditioning of art, the relationship between art and society, the artist and the art, music and non-musical, social aspects are particularly highlighted. Particular attention is paid to analysis of the concept of musical material . Adorno considered critical attitude to the traditional, tonal music, which he opposes to atonal music of the Second Viennese School , which became the twelve-tone , twelve- music. SAdorno's attempts to create informal (abstract) music, which are utopian are shown.

Keywords: cultural industries; industry to the consciousness; commodity art, technical rationality, social, musical material, the Second Viennese School, atonality; dodekafoniya; twelve-tone technique; informal (abstract) music.

Эстетическая концепция Теодора Адорно (1903–1969) — одного из основателей и главных фигур Франкфуртской школы — остается интересной и актуальной. Он был не только философом и социологом, но и эстетиком, писателем и профессиональным музыкантом — пианистом и композитором. Все эти виды деятельности находятся у него в счастливом, органическом единстве. Адорно писал о себе, что он всю жизнь занимался философией и музыкой, стремясь скорее найти общее между ними, нежели сделать выбор между ними.

Эстетика Адорно во многом является традиционной: она находится в русле философии и имеет ярко выраженный теоретический характер. Он считал, что эстетика должна быть философской, иначе она не будет эстетикой. За пренебрежение эмпирическими фактами, склонность к философским абстракциям и отвлеченностям Адорно нередко подвергался суровой критике со стороны «настоящих» социологов. Вместе с тем концепция Адорно приходится на время, когда происходит распадение традиционных эстетических систем типа Канта или Гегеля. Свои философско-эстетические взгляды он часто выражает на манер Ницше, в виде небольших фрагментов, сентенций и афоризмов, избегая системного изложения мыслей. Это также вызывало упреки в неясности, неопределенности, непоследовательности и противоречивости.

В своих исследованиях Адорно стремится объединить имманентный анализ произведений, изучение их внутренней структуры и формы с теоретическим проникновением и философским осмыслением. Он полагает, что все прежние эстетические учения были односторонними. Они ограничивались либо размышлением над всеобщим и универсальным, что было характерно для философского подхода, либо изучением отдельного и особенного, что было характерно для искусствознания.

Адорно намерен соединить абстрактную философскую теорию с конкретным пониманием произведений, примирить всеобщее и особенное, выявить «конкретную универсальность». Он считает, что анализ отдельных произведений, каким бы искусным он ни был, еще не эстетика, для этого он должен быть дополнен философской рефлексией. Эстетика должна быть «рефлексией над художественным опытом». В наибольшей степени Адорно удалось это сделать в области музыки. По своей глубине теоретического проникновения и философского осмысления музыки его исследования не знают себе равных.

Не менее своеобразной является социологическая составляющая концепции немецкого философа. В своих работах Адорно не проводит строгого различия между социальным и социологическим подходом, хотя в целом его концепция является больше социальной, чем социологической. Можно сказать, что в его исследованиях имеется социальная философия искусства и социологическая эстетика музыки. Применительно к последней у него есть вполне эмпирическое исследование, где он выделяет восемь типов слушателей — от эксперта до простого по-

требителя[1], хотя эта классификация построена не на совсем строгой методологии.

Свою концепцию Адорно разрабатывает под влиянием романтизма, Маркса, Вебера, Блоха, Фрейда, Ницше, в полемике с Гегелем, Кьеркегором, Гуссерлем, Хайдеггером. У Маркса его привлекает материализм, концепция отчуждения и овеществления, но вызывает сомнения классовый подход. Вебер вызвал его интерес своей концепцией «организованного» капитализма, достигшего высшей степени социальности, понятием рациональности, по-особому ярко проявившейся в музыке. От романтизма к нему перешло глубокое разочарование в окружающем мире и отношение к искусству как последней надежде. У Блоха он позаимствовал концепцию утопии, Фрейд его интересует своим пониманием человека, его жизненных влечений. Ницше оказал на него влияние своим стилем, а также своим аристократизмом и элитарным подходом к искусству. Особого выделения заслуживает влияние Гегеля, его диалектики. Есть основания считать, что «музыкальная философия Адорно является в известной мере переводом на язык терминов гегелевской философии особого периода музыкального мышления»[2]. В то же время, в отличие от Гегеля, «философия Адорно не знает синтеза как устойчивого результата[3].

У всех своих предшественников Адорно не устраивает прежде всего недостаток критического отношения к миру. Сам он в своих исследованиях доводит критический дух до высшей степени отрицания и отчаяния. Немецкий мыслитель выражает апокалиптическое видение мира. В его работах доминируют темы заката, распада, упадка, отрицания и кризиса. Адорно признает, что его взгляды покоятся на «онтологии отчаяния». Он выступает с резкой критикой современных ему течений философии — неокантианства, философии жизни, позитивизма и экзистенциализма, говорит о ликвидации самой философии вообще. Адорно также развивает мысль о глубочайшем кризисе искусства.

Философско-эстетические проблемы Адорно рассматривает в работах «Диалектика просвещения» (1947, вместе с М. Хоркхаймером), «Философия новой музыки» (1949), «Заметки о литературе» в трех книгах (1958, 1961, 1965), «Введение в музыкальную социологию» (1962), «Негативная диалектика» (1966), «Эстетическая теория» (1970), вышедшая посмертно и оставшаяся незавершенной. Свою эстетику Адорно разрабатывает, опираясь преимущественно на искусство модернизма и авангарда, на творчество представителей новой венской школы — А. Шенберга — главы школы, А. Берга, А. Веберна, на дадаизм, экспрессионизм О. Кокошки и П. Клее, абстракционизм В. Кандинского, а также на театр абсурда Беккета.

---

[1] *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 11–26.

[2] *Михайлов А.В.* Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 292.

[3] *Михайлов А.В.* Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 296.

Критический дух Адорно с наибольшей силой выразился в его размышлениях о современном состоянии западного общества. Прослеживая его историческую эволюцию, он приходит к выводу, что она начиналась с процесса «индивидуации» человека, его выделения из природного царства и создания первых элементов культуры и цивилизации, а закончилась полным поражением культуры и гибелью индивида. Будучи изначально антиприродной, цивилизация привела к подавлению всей природы, включая природу в самом человеке. В силу этого утвердилось господство «негативного абсолюта», символом которого стал Освенцим. Повсюду торжествует эксплуататорское, угнетательское отношение к природе и другому человеку. Главным источником всеобщего насилия, по мнению Адорно, стал «технический разум», «техническая рациональность», которая выражает «рациональность самого господства».

В современном позднебуржуазном обществе, отмечает немецкий эстетик, индивид и культура обречены на «парадоксальное» существование — на грани бытия и небытия, в момент исчезновения. Усиливая свою мысль, Адорно утверждает: «Культура в традиционном смысле мертва». Он считает, что раз культура не выдержала варварского натиска фашизма, она достойна смерти, и она умерла. Она сделала это уже дважды: первый раз — когда Ницше провозгласил «Бог умер», второй раз — когда запылали печи Освенцима. Современный мир предстает в глазах Адорно как «система ужаса».

В связи с размышлениями о судьбе западной культуры, Адорно (вместе с Хоркхаймером) выдвигает исключительно важное, фундаментальное понятие «индустрии культуры», которое позволяет ему более глубоко раскрыть своеобразие современного положения культуры и искусства.

Немецкий философ определяет «индустрию культуры» как «машину в машине», назначение которой состоит в том, чтобы производить массовую культуру, продукты которой ничем не отличаются от других товаров. Индустрия культуры представляет собой систему товарных отношений в производстве «культурных благ». Она соединяется с самой современной технологией и превращается в мощное средство манипулирования сознанием и поведением масс. Культурная индустрия означает инструментализацию разума, его саморазрушение, вследствие чего он превращается в ложную идеологию, служащую для «мистификации масс». Тем самым она выступает как «индустрия сознания», которая подавляет человека, смиряет его с существующим положением вещей, разрушает его волю и воображение, лишая его способности самостоятельно мыслить и возможности что-либо изменить. «Индустрия сознания», полагает Адорно, заменила религию и метафизику в их функции обоснования и узаконивания господства.

Индустрия культуры, отмечает немецкий мыслитель, оказывает губительное воздействие на искусство. Под ее давлением искусство становится «товарным», оно перестает творить художественные произведения и превращается в производство продуктов массовой культуры. В размышлениях Адорно об искусстве дух отрицания выражен несколько слабее. В искус-

стве он все-таки видит положительный пример, на который он может опереться. Эстетический опыт, по Адорно, является последним способом возможного сопротивления человека тотальному насилию.

Обращаясь к искусству, Адорно проявляет интерес прежде всего к его социальной обусловленности, к отношению искусства и общества, художника и искусства. Он считает, что идеализм в эстетике ограничивался изучением соотношения категорий внутри глобальной философской системы, его мало заботило положение искусства в обществе и еще меньше — присутствие или объективация общества в искусстве. Адорно, напротив, рассматривает искусство прежде всего как «социальный факт». Он находит в музыке единство и даже тождество двух сторон — музыкальной и внемузыкальной, социальной. Музыка для него — «более чем музыка». В этом плане музыкальная эстетика может выступать как «конкретная расшифровка пути немузыкального в музыку и конкретная расшифровка музыкального как социального»[1].

На первый взгляд может показаться, что такой подход мало чем отличается от эмпирической социологии искусства. Однако при ближайшем рассмотрении становится ясно, что подход Адорно имеет существенные отличия, которые заключаются в том, что он исследует социальную обусловленность искусства через призму его внутренней структуры и формы. Адорно отмечает, что «нерешенные антагонизмы реальности вписываются в произведения искусства как имманентные проблемы их формы».

В своих работах Адорно стремится вскрыть глубинную взаимообусловленность и взаимопроникновение искусства и общества, уловить «логику производства» произведений, делая это чаще всего на примере музыки. Применительно к последней он намерен показать тот механизм, посредством которого структуры общества «вписаны», включены, встроены, «иммигрированы» в саму музыку, дешифровать эти структуры и социальное содержание на уровне самой текстуры музыкальной композиции. Для этого он использует исключительно важное для него понятие «музыкального материала».

Для Адорно музыкальный материал — это все то, с чем непосредственно имеет дело композитор, когда он пишет или сочиняет музыку. Он рассматривает его не только в физическом или физиологическом плане, как совокупность звуков, но и как социальный продукт истории: «Все его специфические черты являются стигматами исторического процесса». Музыкальный материал выступает для Адорно объективным фактором или образованием, которое определяет саму природу музыки и эволюция которого вызывает соответствующие изменения в музыке.

С помощью понятия материала Адорно стремится преодолеть традиционную оппозицию формы и содержания. Он считает, что социальные детерминации, неотделимые от логики производства, обусловливают как ма-

---

[1] *Михайлов А.В.* Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 306.

териал, язык, технические процедуры и технические приемы, так и форму, и содержание, исключая между ними прежнее противопоставление. Форма при этом предстает как «отложившееся социальное содержание».

Понятие материала также служит Адорно основой для решения вопроса об отношениях между художником и искусством. Он отвергает традиционный культ творца, скептически относится к понятию гениальности, с сомнением смотрит на роль субъективности в творческом процессе. Здесь Адорно выступает против Сартра, который строит свою концепцию ангажированной литературы на определяющей роли творческого субъекта. По мнению Адорно, в наше время субъективность утратила свою историческую силу. Сомнамбулические персонажи Беккета, потерявшие всякий человеческий облик, свидетельствуют о полной деградации человека в современном мире. Адорно полагает, что субъективность творца находит свои границы в объективности материала и технических приемов, предопределенных и обусловленных обществом. Он считает, что «давление социального» осуществляется не на творца, а на произведение, его материал и технику, а через них — на художника, материал как бы «передает» свои «директивы» композитору, выступая определяющим моментом в творческом процессе.

Назначение композитора состоит не столько в том, чтобы овладеть материалом и использовать его, сколько в том, чтобы создать необходимые условия, в которых материал мог бы «явить себя». Музыку создает композитор, но его роль не является главной и решающей: «то, что он делает, оно осуществляется как приведение в исполнение того, что музыка объективно от него требует» [1]. Вместе с тем Адорно уточняет, что «наряду с послушанием композитору необходима всяческая непокорность, всевозможная самостоятельность и спонтанность»[2]. В целом творческий процесс обусловливается и объясняется диалектическим движением музыкального материала, который образует единую основу объективного и субъективного.

Материал представляет собой «седиментировавшийся дух, нечто насквозь преформированное человеческим сознанием, преформированное социально»[3]. Именно он, как полагает Адорно, обеспечивает историческую преемственность в музыке, хотя по этому вопросу он проявляет непоследовательность и характерную для него парадоксальность. В частности, указывая на непрерывность эволюции музыки от Баха к Шенбергу, Адорно отмечает: «Шенберга поймет только тот, кто понимает Баха; кто понимает Шенберга, тот не поймет Баха».

В своих размышлениях Адорно последовательно проводит мысль о том, что музыкальный материал представляет собой «отложение социального содержания», что музыка «в самой себе является социальной», что произведение есть место проявления социальных конфликтов, что «социальный

---

[1] *Адорно Т.В.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. С. 88.
[2] *Адорно Т.В.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. С. 88.
[3] *Адорно Т.В.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. С. 83.

смысл музыкальных феноменов неотделим от их истины и неистины, успеха и неудачи, противоречивости или связности». Это стремление Адорно рассматривать искусство через призму социальных противоречий и конфликтов, отношений производства, меновой стоимости, показать и подчеркнуть социальную обусловленность материала, формы, структуры, техники и содержания искусства — все это давало определенные основания для упреков и обвинений его в социологизме, недооценке внутренней специфики искусства.

Немецкий философ действительно исходит из того, что современное общество достигло высшей степени социализации, идеологизации и политизации. Все эти измерения в равной мере пронизывают и искусство. После Маркса и Вебера это трудно отрицать, даже научная практика, по мнению Адорно, является идеологической. В то же время он считает, что социальность искусства не отменяет его несводимую специфику, которая заключена в форме. Точно так же социальность не исключает возможность противостояния искусства обществу. Адорно полагает, что одна из главных задач эстетического анализа состоит как раз в том, чтобы показать, каким образом подлинному искусству, будучи насквозь пронизанным социальностью, удается оставаться самим собой. Эстетический анализ должен также вскрыть характер отрицания, протеста и непримиримости подлинного искусства по отношению к существующему обществу. Именно эти задачи Адорно решает в своей эстетике. Поэтому его эстетика не является эстетикой примирения, она является эстетикой отрицания, негативной эстетикой.

Рассматривая современное состояние искусства, Адорно отмечает, что оно переживает глубокий кризис. В области искусства наблюдается растущее засилье индустрии культуры, рыночных отношений, моды и рекламы, которое губительно сказывается на существовании подлинного искусства.

Касаясь господствующей «товарной» музыки, Адорно выражает по отношению к ней полное неприятие и гневное негодование. Он отмечает, что такая музыка «ограничивается пустым, жалким утверждением существующего», что показываемая в ней жизнь «приравнивается к жизни без горя и страданий», что эта «абсолютно жизнеутверждающая музыка... позорна как ложь, как извращение действительности», что роль такой музыки сводится к «функции одного из разделов всеобщего рекламирования действительности».

Адорно считает, что господство культурной индустрии является настолько мощным и безраздельным, что все попытки уйти из-под ее давления и контроля заканчиваются неудачей. Даже та музыка, которая отвергает существующую общественную машину, не хочет играть в ее игры и стремится к внутреннему духовному смыслу, — даже такая музыка захватывается и эксплуатируется рыночным, товарным обществом, которое «все духовное подводит под рубрику потребительских товаров»[1].

---

[1] *Михайлов А.В.* Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 378.

Для достижения своих меркантильных целей общество включает в действие все имеющиеся в его распоряжении рычаги: экономические интересы, государственную власть, силу средств массовой коммуникации и множество других опосредующих механизмов. Благодаря этому создаются такие условия, в которых всегда и везде «дурное пробивает себе дорогу». Перед его напором «бессильно всякое сознание лучшего», «бессильно вообще всякое сознание, если его поддерживают одни только доводы разума» [1].

Нарисованная Адорно картина делает существование подлинного искусства весьма проблематичным и даже невозможным. Сам он сразу после войны склонялся именно к мысли о невозможности его существования и заявлял: писать стихи после Освенцима — это варварство. Однако позже он пришел к выводу, что такое решение было бы слишком простым и неверным. Немецкий философ заявляет: «Тот, кто ратует за сохранение культуры, пусть даже виновной во всех грехах, тот превращается в ее сообщника и клеврета; тот, кто отказывается от культуры, непосредственно приближает наступление эпохи варварства»[2]. Он также полагает, что «после Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные тона, лишается права на существование»[3]. Наконец, Адорно формулирует категорический императив: «Мыслить и поступать таким образом, чтобы Освенцим не повторился»[4].

Свой тезис о парадоксальности существования — на грани бытия и небытия — человека и культуры Адорно распространяет и на искусство. Он считает, что искусство, с одной стороны, не имеет морального права существовать, а с другой стороны — не может не существовать, ибо на это у него опять же нет никакого морального права. Выход из этого парадокса — существование в форме самоотрицания, саморазоблачения и саморазрушения. Именно такая форма, как полагает Адорно, позволяет искусству показывать современное состояние человека и человечества. Он считает, что из всех областей человеческой деятельности только искусство способно выразить «возможность невозможного». Искусство, покончившее с собой, совершило бы моральное преступление, оно способствовало бы забвению того, что не должно быть забыто.

Продолжая свое существование, искусство сталкивается со сложными, трудно разрешимыми проблемами и противоречиями. Его назначение, по Адорно, в том, чтобы быть в оппозиции к обществу и культуре, показывать мир ужасов, страха, страданий и крика, являть собой жест отрицания. Но оно может делать это лишь в своей эстетической и художественной форме, оставаясь искусством. В противном случае оно перестает быть искусством. Однако оставаясь искусством, благодаря своей художественной

---

[1] *Михайлов А.В.* Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 378.

[2] *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. М., 2011. С. 475.

[3] *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. М., 2011. С. 476.

[4] *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. М., 2011. С. 473.

форме, оно неизбежно смягчает ужасные черты показываемого мира. И тогда мир ужасов, представший в произведении с помощью художественной формы, может восприниматься с эстетическим наслаждением. Такова амбивалентная, двойственная природа искусства.

Двойственность искусства ставит художника в трудное положение. Создавая произведение, он должен вновь и вновь «наступать на горло собственной песне», разрушая художественную форму, стремясь к тому, чтобы изображаемый мир ужаса не принимал эстетического характера и не доставлял удовольствия. Иначе художник будет соучастником творимого зла и насилия в мире. Таковы условия подлинного искусства.

Адорно полагает, что при всей невозможности подлинного искусства оно все-таки возможно. В качестве конкретного примера он указывает на музыку нововенской школы, которая стала воплощением его идеала, особенно ее «золотые годы» (1906–1921), когда она представляла собой свободную атональность и была близка к экспрессионизму. Первые произведения Шенберга, Берга и Веберна вызывали у слушателей глубокий шок. Их музыка заявляла о полной свободе от прагматических и утилитарных целей и функций, от ложного сознания и идеологии, от украшательства, утверждения, пафоса, игры, видимости. Она порывала с тональной системой, поскольку «тональность утратила формообразующую силу и формально застыла»[1], сводила на нет все прежние формальные устои. Эта музыка была наполнена чувством страха и ужаса, чем-то небывалым и пугающим. Нечто целое рождалось в ней из самодвижения звуков, разорванных экспрессивных жестов, из нервных импульсов и неожиданных разрядов, из грозных взрывов и потрясений. Новая музыка воплощала «идеал непрерывного развития». Она представляла собой динамизм, процесс, поток, низвержение, которые рождались из преодоления статики, целостности, завершенности и системности прежней музыки.

Указывая на отмеченные черты и свойства, Адорно подчеркивает, что все они являются свойствами самой музыки, ее языка и музыкального материала. Они ничего не отражают и не выражают, не вызваны субъективными впечатлениями слушателя или переживаниями композитора. Последний выступает скорее как медиум и проводник, он смотрит на созданное произведение как на нечто неожиданное для него самого, возникшее из внутренней логики материала, нового языка и новой технологии[2]. Новая музыка «производит шок и заключает его в себе», она «следует своим внутренним импульсам», сама обеспечивает торжество музыкальному, звуковому материалу во всей его грубой фактурности.

Рассматривая музыку нововенской школы, Адорно отмечает, что она возникла из глубокого сомнения в правильности и истинности сущест-

---

[1] *Адорно Т.В.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. С. 117.

[2] *Михайлов А.В.* Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 380.

вующего, что само понятие новой музыки несовместимо с «утверждением существующего в его данности». Производимый новой музыкой шок, полагает Адорно, также свидетельствует о том, что она находится в оппозиции к существующему обществу.

Адорно считает, что нововенская музыка авангарда успешно могла бы выступать в качестве бунта, протеста и отрицания общества позднего капитализма. Однако в данном своем качестве эта музыка продержалась недолго. Уже в начале 20-х годов Шенберг переходит от прежней свободной атональности к додекафонной, двенадцатитоновой технике, что повлекло за собой важные последствия. Музыка теряет прежнюю вольность, спонтанность и раскрепощенность. Она становится все более скованной и упорядоченной. При этом ее упорядоченность не вытекает из самого музыкального материала, который вновь становится пассивным.

Данная тенденция еще более усиливается в 50-е годы, когда двенадцатитоновая, серийная музыка получает широкое распространение. Новая техника накладывает на музыку жесткие ограничения, безжалостные оковы, которые удерживают в повиновении силы, рвущиеся наружу. Она исключает из музыки все неожиданное, невиданное, стихийное. Все это, как отмечает Адорно, ведет к «стабилизации музыки», ее «тотальной рационализации», к восстановлению «статического представления о музыке».

Немецкий эстетик считает, что переход Шенберга к додекафонной технике перечеркнул внутренние возможности музыки. Он сравнивает серийное конструирование музыкальных произведений с «формой промышленного производства», для которого характерна невиданная бесцеремонность в обращении с материалом. Происшедшая трансформация музыкального авангарда означала еще одну победу культурной индустрии, представшей как «промышленное производство музыки». Это свидетельствовало также о том, что современное общество способно «интегрировать» любые протесты, что оно принимает такое искусство, которое возникает не столько из внутренней необходимости, сколько по требованию социального заказа и товарного спроса.

Пережив тяжелое разочарование в эволюции музыкального авангарда, Адорно принимается за разработку идеи «информальной музыки» (абстрактной), которая многими своими чертами перекликается с музыкой начального этапа нововенской школы. В то же время он выражает свои общие представления об эстетическом идеале, назначении, месте и роли искусства в жизни общества.

Немецкий мыслитель считает, что музыке следует вернуться к тому процессу, начало которому положил Шенберг и от которого он затем отошел. Абстрактная (информальная) музыка вновь должна проникнуться идеей ничем не ограниченной свободы, хотя и не стать простым повторением того, что было в 1910-е годы. Ей надо продолжить эксперименты по преодолению тональности, опираясь при этом на уже сделанное. Адорно стремится устранить недостатки и противоречия серийной техники, приведшие к произвольному обращению с музыкальным материалом, вслед-

ствие чего создаваемая музыка оказывается обедненной, лишенной внутренней энергии, напряжения, контрастности, развития.

Информальная музыка, продолжает Адорно, должна овладеть сложным отношением «между временной формой и музыкальным содержанием», для чего ей потребуется особая гибкость ритма, поиски новой техники и новых звучаний. Основными задачами для нее являются следующие: овладение материалом, но без насилия над ним; органичность через неорганичность; смысл через бессмыслицу. Информальная музыка возникнет тогда, когда «композитор, вслушиваясь в материал, расслышит то, что исторически сделалось с этим материалом»[1].

Адорно строго предостерегает информальную музыку от какого-либо конформизма или компромисса с обществом, с его ложным сознанием и идеологией. Он считает, что для нее важно не приспособление к ложному сознанию, но верное сознание и истинное содержание, выраженное в музыке. Столь же настоятельно Адорно оберегает свой идеал музыки от вступления в коммуникативные связи с обшеством, поскольку все оно находится во власти идеологического ослепления: «Музыка должна резко пресекать всякую коммуникативность, должна выворачивать ее наизнанку, а не принимать ее условия»[2]. В равной мере ей следует отказаться от социальных функций, какой-либо полезности, применимости или пригодности. «Все, что функционирует, – пишет Адорно, — заменимо, незаменимо только то, у чего нет никакой функции, ни к чему не пригодное»[3]. Назначение музыки состоит в том, чтобы быть воплощением «образа свободы» в своей внутренней замкнутости и нераскрытости.

Адорно вполне сознает, что нарисованный им возможный идеал музыки является утопией. Поэтому он никак не затрагивает вопрос о путях воплощения своего идеала. Адорно ограничивается грустным изречением: «форма всякой художественной утопии сегодня такова: создавать вещи, о которых мы не знаем, что это такое»[4].

Размышления Адорно наполняются глубоким пессимизмом. Он полагает, что в сложившихся условиях остается только одно: «Употребить все силы на то, чтобы идеологическое потребление музыки заменялось компетентным и сознательным к ней отношением»[5]. Путь к этому лежит через самовоспитание, личное самосовершенствование и просвещение. Понимая утопичность своих чаяний, Адорно, как истинный утопист, все-таки сохраняет надежду на их осуществление.

---

[1] *Михайлов А.В.* Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 385.
[2] *Михайлов А.В.* Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 385.
[3] *Михайлов А.В.* Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 377.
[4] *Михайлов А.В.* Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 386.
[5] *Михайлов А.В.* Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М., 2008. С. 378.

Марина Рюмина

«Умирание искусства»: миф или реальность?

«Умирание искусства»: миф или реальность?

Марина Рюмина — Россия, Москва, Российский национальный исследовательский медицинский университет, профессор.

Аннотация: В статье анализируются различные позиции философов (Г.В.Ф. Гегеля, В.В. Вейдле, Ж. Бодрийяра) относительно известного тезиса об «умирании искусства». Ставится вопрос: можно ли сегодня говорить об «умирании искусства»? Выделяются основные тенденции в искусстве и в культуре, которые позволяли сделать вывод об «исчезновении искусства». Среди таких тенденций рассматриваются тенденции дегуманизации, нарастания бездуховности, нарушения художественного единства и целостности произведения искусства, а также тенденция к слиянию искусства и жизни, что выражается в тотальной эстетизации действительности, тенденция к дереализации реальности, процессы образования симулятивной реальности и др.

Ключевые слова: «умирание искусства», модернизм, постмодернизм, симуляция, симулякр, дегуманизация, конструктивизм.

“Dying Art”: Myth or Reality?

Marina Ryumina — Russia, Moscow, Russian National researching Medical Institute, Professor.

Abstract: This article analyzes the various positions of philosophers, scientists (G.W.F.Hegel, V.V.Weidlé , Jean Baudrillard) regarding well-known thesis about the “dying art.” The question arises: is it possible today to speak of “dying art”? The article shows the general tendencies in art and culture, which allowed to conclude “the “disappearance of art.” The author highlighted among these trends dehumanization, growth of spiritlessness, violation of artistic unity and integrity of the work of art as well as a tendency to merge art and reality, resulting in a total aestheticization of reality, the tendency to de-realization of reality, the processes of simulative reality etc. The article compares thecharacteristic trends of modernism and postmodernism that allowed thinkers do pessimistic conclusion about the “disappearance of art.” The general conclusions about the main trends, such as nihilism, revolutionarism, and the differences that are associated primarily with changes in the space-time dimension, are made. Modernism is characterized as the evolution from the old to the new order through chaos. Postmodernism change the type of movement from the evolution to the circulation, the repetition of “eternal return.” During the process of this repetition everything degrades to an increasingly reduced, degraded level. The New order through the chaos replaces the Old one, but this process is of a simulative character, and therefore the type of repetition as the reproduction of culture is the process of growing chaos. Simulation processes encompass

all spheres of life, including art. And the main unit of the process of simulation, its starting point acts as the phenomenon of simulacrum i.e. simulation of the nonexistent.

KEYWORDS: “dying art” , modernism , postmodernism , simulation, simulacrum, dehumanization , constructivism.

В конце XIX века Ф. Ницше провозгласил «смерть Бога». Во второй половине XX века М. Фуко заговорил о «смерти человека», а в постмодернизме речь пошла о «смерти субъекта». Р. Барт констатировал «смерть автора». В этой связи возникает вопрос: не идет ли речь сегодня и об «умирании искусства» как следствии вышеупомянутых «смертей», тем более, что вопрос об этом ставился гораздо раньше, скажем, Г.В.Ф. Гегелем в XIX веке, или В.В. Вейдле уже в XX веке? В конце XX века Ж. Бодрийяр пишет об «исчезновении искусства» в условиях тотальной эстетизации повседневности[1]. Хотелось бы понять, «умирание искусства» — это сегодня что: игра слов, мифологический сюжет или есть какие-то существенные основания для подобного пессимизма?

Гегель полагал, что историческое развитие культуры приводит к преобладанию содержания над формой в романтическом искусстве, и в дальнейшем все большее воплощение мирового духа в человеческой истории не оставляет шансов искусству на достойное развитие. С его точки зрения, все наиболее значительные произведения искусства — в прошлом, а центр будущей культуры передвигается в сферу науки и философии, в которых мировой дух находит наиболее адекватное выражение. Это не значит, что искусство исчезнет, но «золотой век» его позади и никогда не вернется.

В. Вейдле связывает «умирание искусства» с нарастанием бездуховности искусства, с уходом «больших стилей», с распадением форм искусства, с истончением личного начала в человеке, его творческой духовной силы, что проявляется в «разрыве и раздвоении» уже не только стилей в искусстве, но и в нарушении художественного единства каждого отдельного произведения. Что же приходит на смену искусству, с точки зрения В. Вейдле? За искусство выдается «наше собственное вывернутое нутро» или «разрезанная на куски действительность»[2]. Он полагает, что «эстетические рефлексы» остаются, но удовлетворяются все более «бездуховным обращением к исподним, массовым инстинктам»[3]. «По шекспировским подмосткам двигались живые люди; современную сцену населяют психологией напичканные тени или уныло-стилизованные бутафорские шуты»[4]. В. Вейдле говорит, что подлинное искусство подменяется неким псевдоискусством, «услу-

---

[1] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М, 2000. С. 17.

[2] *Вейдле В.В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 110.

[3] *Вейдле В.В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 114.

[4] *Вейдле В.В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 117.

жающим искусством», которое сохраняет некоторые черты искусства, в сущности оставаясь «утилитарно-рассудочным производством, сдобренным эстетикой»[1]. Жестокий диагноз ставит Вейдле современному ему искусству. Не во всем можно согласиться с ним. Для него было неприемлемо искусство для масс, для него — это «суррогат искусства». Однако мы знаем прекрасные образцы массового искусства (вспомним хотя бы кинематограф). Но многие его оценки и выводы звучат очень актуально.

Еще одну важную тенденцию подмечает в развитии искусства XX века В. Вейдле — его дегуманизацию: «…в таком искусстве отсутствует самый образ человека», или, точнее, оно пользуется им как любым другим материалом[2]. Об этом же писал Х. Ортега-и-Гассет в работе «Дегуманизация искусства» (1925). Он отмечал, что человек не изымается из сюжетов нового искусства, но он изображается с чувством отвращения, сходным с тем, «которое ощущает человек наедине с восковыми фигурами»[3] . «Личное, будучи самым человеческим, отвергается новым искусством решительней всего»[4]. Х. Ортега-и-Гассет в модернистском искусстве выделяет также и такие тенденции к дегуманизации: избегание живых форм; стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; понимание искусства как игры и только; чуждость искусства всякой трансценденции; тяготение к глубокой иронии[5].

Все эти особенности и тенденции модернистского искусства хорошо узнаваемы и в постмодернистском искусстве XXI века. Разве не отвращение к человеку вызывают театральные постановки таких отечественных режиссеров, как К. Серебренников (например, «Голая пионерка» в театре «Современник») и К. Богомолов (например, «Идеальный муж» в МХТ имени А.П. Чехова). В этих постановках осуществляется ритуальное (ведь театр — это род культурного ритуала) надругательство над ценностями, которыми живо наше общество — над детством, семьей, отношениями между мужчиной и женщиной, над религией, над победой в Великой Отечественной войне. Можно согласиться с Ж. Бодрийяром в том, что сегодня «даже самое банальное и непристойное — и то рядится в эстетику, облачается в культуру и стремится стать достойным музея»[6].

Особенно беспокоит распространение тенденции дегуманизации искусства и культуры, ведь мы хорошо помним, симптомом какой болезни куль-

---

[1] *Вейдле В.В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 119.

[2] *Вейдле В.В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб, 1996. С. 118.

[3] *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 246.

[4] *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 245.

[5] *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 257.

[6] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М, 2000. С. 26.

туры и каких бед является расчеловечивание человека. Название этой болезни — «фашизм». Несмотря на то, что постмодернистская концепция формировалась на интенции «после Освенцима» и разочаровании во всех революционных проектах модерна, тем не менее, думается, что во многом противопоставление постмодернизма модернизму не во всем справедливо, а первый есть лишь развитие и определенное завершение проекта модерна. У них можно найти даже больше общего, чем различного. В постмодернизме, как и в модернизме, присутствует нигилизм по отношению ко всем предшествующим ценностям, и в особенности, вроде бы, к ценностям модерна, берущим свое начало в идеях эпохи Просвещения. Однако постмодерн связан с модерном родовыми узами. А именно, ядро проекта модерна — это революционное преобразование мира — общества, природы и человека, и постмодерн весь проникнут этим импульсом революционаризма, только в постмодерне этот импульс направлен и на сам модерн, то есть доведен до логического конца.

Цель проекта эпохи Просвещения — это освобождение человека, и в постмодерне присутствует эта же цель — свобода человека. Только в постмодерне приходит осознание того, что освобождение не приносит ожидаемые плоды, а приводит к новой несвободе, что свобода, в сущности, недостижима, так как все против человека — и общество и культура, и сама природа человека. Он — несчастный «заключенный» или «больной», которого хочет «вылечить» или «исправить» общество, и даже его «внутреннее» — язык, на котором он говорит, мысли, которые к нему приходят, все это — против него. Не только бессознательное, но и разум оказывается его «чужим». Никуда человеку не скрыться от репрессивных властных структур и практик как внешних, так и внутренних. Процесс дегуманизации предстает как процесс освобождения человека от самого себя. Человек рассматривается, например, в современном трансгуманизме как несовершенное существо, на смену которому придет постчеловек, который-то и будет достоин свободы. Таким образом, революционаризм в постмодерне доводится до логического завершения. Поэтому и слово «смерть» тут появляется так часто.

Современная тенденция дегуманизации искусства и культуры в целом — это первая тенденция, которая заставляет вспомнить о тезисе об «умирании искусства», ведь пока жив человек, живо и искусство. Но есть и другие тенденции, остановимся на некоторых из них. Одна из доминирующих особенностей современной культуры — это стирание границ между искусством и действительностью. Эта тенденция была характерна и для модернизма, но значительный скачок в научно-техническом прогрессе конца XX века, связанный с информационной и компьютерной революцией, необычайно ускорил эти процессы. Эта особенность связана и с трансформацией субъект-объектной оппозиции в науке, а затем и в культуре: субъект проникает в объект, объект одухотворяется. Таким образом, мы также наблюдаем стирание границ между субъектом и объектом в научной деятельности, что приводит к изменению характера научного мышления. А по-

скольку наука является стержнем всей нововременной цивилизации, это приводит и к изменению социокультурного стиля мышления в целом. «Стирание границ» и «всесмешение» являются чертами современного стиля как искусства, так и культуры. Этот новый стиль мышления характеризуется конструктивистской направленностью.

Конструктивизм появился в искусстве начала XX века, а позднее сформировался как принцип эпистемологии. В начале же XXI века конструктивизм становится мировоззренческой основой для технологий изменения человека, природы и общества[1]. Для конструктивизма характерно культивирование искусственного, утверждение приоритета созданного над естественным.

Искусство само по себе является моделью по производству искусственных предметов и образов. Искусство в этой связи может рассматриваться в качестве «полигона» по отработке новых культурных технологий. В культуре Нового времени искусство и существовало в виде некоей экспериментальной сферы, где культивировалась сама творческая способность человека. Но в эпоху постмодерна в ситуации стирания всяких границ искусство сливается с жизнью. Как это следует понимать? Если в начале XX века повседневные вещи становятся артефактами искусства (М. Дюшан), то есть само искусство конструируется по модели обыденной жизни, то в начале XXI века, напротив, уже действительность выстраивается по модели художественного творчества и по модели произведений искусства, иными словами, происходит тотальная эстетизация реальности. «…Все становится эстетичным: политика превращается в спектакль, секс — в рекламу и порнографию… Когда эстетично все, ничто более не является ни прекрасным, ни безобразным, даже искусство исчезает (Разрядка моя — М.Р.)»[2]. Механизм тотальной эстетизации, который приводит к «исчезновению искусства», по Ж. Бодрийяру — это «ликвидация посредством переизбытка, расширения за собственные пределы»[3] . Когда все становится всем, то значит, оно становится ничем. Так исчезает искусство, сливаясь с жизнью.

Одним из существенных условий этого процесса является то, что жизнь стала во всем технологически обеспеченной, полностью зависимой от техники. С этим связано и то обстоятельство, что в современной культуре непосредственная реальность, можно сказать, «перемешана» с виртуальной реальностью и сплавлена с ней в одно целое, которое уже вряд ли можно назвать «реальностью» как таковой. В этой связи можно говорить о дереализации самой реальности. Поэтому Ж. Бодрийяр называет ее «гиперреальностью». В гиперреальности сама действительность приобретает черты искусства, или можно сказать, что действительность становится «мегаискусством», а рефлексия по его поводу — «мегаэстетикой», кото-

---

[1] См. об этом: *Рюмина М.Т.* Парадигма конструктивизма и проблема человека в современной культуре // Полигнозис, 2012. № 1–4. С. 86–98.

[2] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М, 2000. С. 17.

[3] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М, 2000. С. 17.

рая обнимает как философию, так и науку. Ж. Бодрийяр называет это новое качество эстетики «трансэстетикой». Возможно, что эстетика постепенно становится видом междисциплинарного интегративного знания, которое «сплавляет» разнородное знание в единое целое.

Еще одну тенденцию в современном искусстве и культуре можно обозначить как «нарастание хаоса», энтропии. Если общим в модернизме и в постмодернизме является стремление к свободе, приобретающее форму революционаризма, то фундаментальным различием между ними является их пространственно-временное измерение и направленность. Модернизм в основе своей имеет идею эволюции от старого мира к новому свободному миру, но для этого необходимо разрушение старого порядка, однако это разрушение оправдывается необходимостью построения нового лучшего порядка, «светлого будущего», которое принесет исполнение надежд. Это — эволюция от старого к новому через хаос. Постмодернизм меняет тип движения с эволюции на циркуляцию, повторение, «вечное возвращение». В процессе этого повторения все воспроизводится на все более сниженном, деградированном уровне. Новый порядок сменяет через хаос старый, но процесс этот носит симулятивный характер, и поэтому повторение как тип воспроизводства культуры есть процесс нарастания хаоса через симуляцию.

Именно симуляция оказывается механизмом, продуцирующим нарастание хаоса, энтропии. Процессы симуляции охватывают все сферы жизни, в том числе и искусство. И единицей процесса симуляции, его исходной точкой выступает феномен симулякра, проанализированный в работах Ж. Бодрийяра и Ж. Делеза. Вся культура в постмодерне рассматривается как семиотическая система. Несоотносимость означающего с означаемым (с реальностью) проявляется как имитация, симуляция подлинности. Тотальная семиотизация бытия стремится предстать единственной реальностью. Современная «эра тотальной симуляции» способна порождать феномены, не имеющие означаемых. Это и есть симулякры — имитация несуществующего, знак, не имеющий референта в реальности[1].

Ж. Бодрийяр в работе «Симулякры и симуляция» отмечает, что эра симуляции начинается через ликвидацию всех референций и через их уже искусственное воскрешение в системах знаков[2]. Это значит, что все знаки и ценности уже оторваны от своих реальных оснований и, произвольно сочетаясь друг с другом, образуют новую симулятивную реальность — «гиперреальность». Бодрийяр выделяет в «Симулякрах и симуляции» три стадии эволюции симулякров: симулякры первого порядка, действующие на основе естественного закона ценности, симулякры второго порядка — на основе рыночного закона стоимости, и симулякры третьего порядка — на основе структурного закона ценности. На этой третьей стадии происхо-

---

[1] *Печенкина О.* Эра тотальной симуляции, или искусственное воскрешение реальности // *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. Тула, 2011. С. 3.

[2] *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. Тула, 2011.

дит смена реального на гиперреальное, основой логики которого является прецессия симулякров, которая означает предшествование симулякров или моделей реальным событиям. Таким образом, само реальное становится вторичным по отношению к своим знакам или моделям[1]. Подлинность чего-либо уже нельзя удостоверить, так как пропадают критерии соответствия копии оригиналу. Оригиналы лишаются своей власти. В работе «Прозрачность зла» он добавляет четвертую стадию — фрактальную, для которой характерна диффузия ценностей, при которой не существует соответствия знака вообще чему бы то ни было. «Ценность распространяется во всех направлениях, без какой-либо логики, присутствуя в каждой скважине и щели»[2]. Это похоже на «эпидемию ценности», «на разрастание метастазов ценности, на ее распространение и рассеяние, зависящее лишь от воли случая»[3]. Обратим внимание на медицинскую терминологию, которая описывает крайние формы болезни. Это — семиотический и ценностный хаос. Таким образом, ядром симуляции является потеря связей знаков с реальностью и замещение, подмена ими реальности. Дереализация реальности влечет за собой обессмысливание всех знаков и всех ценностей, которые включены в этот процесс. Это — процесс разрушения самоидентичности, который определен потерей своей сущности. «Всякая вещь, теряющая свою сущность, подобна человеку, потерявшему свою тень: она погружается в хаос и теряется в нем»[4]. Симуляция ставит под сомнение вообще существование различия между подлинным и поддельным, между истинным и ложным, между реальным и воображаемым.

Процесс утери самоидентичности (сущности) произведений искусства и ее симулятивные последствия в современном искусстве особенно отчетливо видны на театральных и кинопостановках классических произведений. Вспомним только постановку оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» (2011) или оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (2006) в Большом театре (режиссер-постановщик Д. Черняков). Возможно, что это даже и не самые плохие постановки классики, в сравнении с другими. Осенью 2013 года шведский балет привез в Москву новую интерпретацию «Лебединого озера», где действие происходит в публичном доме, а лебеди — это падшие создания. Впрочем, бордель присутствует и в «Руслане и Людмиле» Чернякова вместе с массажистом. Ленский в треухе и в тулупе с ружьем, которым случайно застреливается — комический персонаж, так же как и Евгений Онегин, который «лишний человек», по версии режиссера, потому, что места себе за общим столом не находит, все места заняты. Устранение дуэли из действия влечет за собой полное обессмысливание всей оперы. Даже музыка не спасает от этой бессмыслицы и пошлости. Это — чистые симулякры.

---

[1] *Рюмина М.Т.* Парадигма конструктивизма и проблема человека в современной культуре // Полигнозис. 2012. № 1–4. С. 3.

[2] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М., 2000. С. 11.

[3] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М., 2000. С. 11.

[4] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М., 2000. С. 12.

«Артистический мир представляет собой странную картину. Будто имеет место застой искусства и вдохновения»[1]. А «где застой, там и метастазы»[2].

Возникает вопрос: где границы трансформации произведения искусства? Если нет границы между подлинным произведением искусства и его суррогатом-симулякром, то мы оказываемся в сфере искусства в мире подделок-симулякров. И если нет границы между творческой интерпретацией и просто произволом, может быть, искусство и правда умирает? Может быть, и правда, «как все исчезающие формы, искусство пытается возрасти посредством симуляции, но вскоре оно окончательно прекратит свое существование, уступив место гигантскому искусственному музею искусств и разнузданной рекламе»?[3].

Мы проанализировали некоторые тенденции в современном искусстве и в культуре, которые дают основание авторам говорить об «исчезновении», «умирании искусства». Мы видим, что их суждения не безосновны. Суть их размышлений заключается в том, что осуществляется подмена подлинного искусства суррогатом, симулякрами в условиях «неразличения духов». Однако думается, что пока существует человек, будет существовать и искусство, подлинное искусство как выражение души человека, его стремления к самосовершенствованию и к высоким ценностям. Однако вопрос заключается в следующем: подлинное искусство будет существовать как главный вектор культуры или будет ютиться на периферии культуры, в то время как ее доминантой станет симуляция и ее артефакты?

---

[1] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М, 2000. С. 24.
[2] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М, 2000. С. 25.
[3] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М, 2000. С. 27.

Елена Мещерина

Музыка и визуальный образ в прозаическом тексте (к парадоксам экфрасиса)

Музыка и визуальный образ в прозаическом тексте (к парадоксам экфрасиса)

Елена Мещерина — Россия, Москва, Московский государственный университет печати имени Ивана Федорова, профессор.

Аннотация: В статье указывается на актуальность отвечающего запросам современного искусства понятия «экфрасис», которому за последнее десятилетие были посвящены два международных симпозиума: в Лозанне (2002 г.) и Санкт-Петербурге (2008 г.). Из весьма широкого спектра современных значений этого имеющего античные корни понятия автор выделяет близкие к заявленной теме точки зрения на экфрасис. К ним относятся понимание экфрасиса как способа введения сознания читателя в визуальное образное пространство, а также определение экфрасиса М. Кригером как «семиотического влечения к натуральному знаку».

Поскольку музыкальные и живописные свойства поэзии хорошо известны, автор обращает внимание на уникальные качества прозаических текстов. Обратившись к «поэме в прозе» Г. Гессе «Сиддхартха», он показывает, как влияние музыки и тонкого сплава восточной духовности и западного интеллектуализма порождают особые качества его прозы в знаменитом «адажио» шествия Будды Гаутамы со своими учениками. В современной литературе автор находит проявления экфрасиса как «живописно-музыкальной» образности в имеющих пространственную основу «гипертекстах» М. Павича. В его рассказе «Волшебный источник» возможности или «тайна» голоса Л. Паваротти описываются по аналогии с переходом романского стиля архитектуры в готический, шпилям которого уподобляется полет его бельканто к верхним нотам.

Подчеркивая власть слова над различными изобразительными и выразительными формами, его неисчерпаемый потенциал, который раскрывается в том числе и благодаря феномену экфрасиса, автор статьи ставит под сомнение возможности так называемого «визуального поворота» в современной культуре.

Ключевые слова: экфрасис, слово, музыка, живописный образ, Г. Гессе, М. Павич

Music and Visual Image in Prose (towards Paradoxes of Ekfrasis)

Helena Mescherina — Russia, Moscow State Press University named after Ivan Fyodorov, Professor.

Abstract: The article deals with an up-to-date phenomenon of “ekfrasis” meeting the burning issues of the contemporary arts. Two international symposiums were dedicated to the phenomenon that were held in Lozano (2002) and Saint-Petersburg (2008). The author offers view-

points in line with the theme of the article picking them up from a wide a variety of notions rooted in ancient times. One refers to perception of ekfrasis and a means of implementation of readers' consciousness into a visual space as well as a definition of ekfrasis proposed by M.Kriger as "semiotic linking to a natural sign".

The author draws readers attention to unique features of prose texts as music and pictural qualities of poetry are well known. Having appealed to the "poem in a prose" by H.Hesse *Siddhartha*, the author illustrates how music and a subtle alloy of Eastern spirituality and Western intellect result in appearance of special qualities of his prose in the famous "adagio" of marching Buddha Gautama with his apprentices. The author identifies in the contemporary literature signs of ekfrasis as "picturesque-music" imaging in the existing "hypertexts" by M.Pavich that have extensional dimension. In the short story *Magic source* M.Pavich researches the voice of Pavarotti shaping geometry of sounds and describing the sounds in their close reference to the transition of the Roman style of architecture to Gothic crowned with steeples similar to the flight of his Bel canto to the upper pitches.

Underlining the power of a word over different art and visual forms, its unlimited potential, opening up due to and in favor of the phenomenon of ekfrasis, the author puts in doubt the opportunities of so called "visual shift" in the contemporary culture.

KEY WORDS: ekfrasis, word, music, picturesque image, H.Hesse, M.Pavich.

Понятие экфрасиса, переживающее в настоящее время очередное новое рождение, далеко ушло от своего первоначального содержания, но вместе с тем, как и в случае с другими понятиями эстетики постмодернизма, обогатившись новыми смыслами и оттенками, сохранило с ним определенную связь.

Оттолкнувшись от самого общего определения экфрасиса как литературного воспроизведения визуальности, современные авторы видят в нем «повествовательный прием», «иллюзию натурального знака» (М. Кригер), «инкорпорацию», позволяющую включать одни виды искусства в другие (Е. Фарьено), указывают на его «интерсемиотическую природу», противопоставляя экфрасис как описательное средство нарратологии. Возникают темы «экфрасис и метафора», «экфрасис и мимесис», «экфрасис и пафос», «экфрасис и аллегория», рассматривается его «медийный», посреднический характер. В современных исследованиях, ведущих речь о значении экфрасиса для изучения миметических механизмов, для организации различных уровней текста, появились такие выражения, как «экфрастический импульс», «экфрастическая игра», «топоэкфрасис», «религиозный экфрасис», «экфрастический уклон», «экфрастические волны» и т.п. Л. Геллер, не без основания полагающий, что сошедший с «полки музея древней риторики» экфрасис отвечает самым глубинным запросам постмодернизма, предлагает называть экфрастическими словесные описания не только «застывших» пространственных объектов, но и «временных» — кино, танца, пения, музыки[1].

[1] *Геллер Л.* Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской

Для нас во всем богатстве, подвижности и «текучести» содержания экфрасиса важно указание М. Кригера на такую его функцию, как создание порожденной «онтологической тоской автора» иллюзии «натурального знака»[1], заставляющего слышать автора в силу своей «бытийственности» и хотя бы условной общезначимости изображаемой картины. В более общем плане представляется продуктивным понимание экфрасиса как средства «незаметно открывающего другие перспективы», позволяющего ввести темы, иногда только косвенно связанные с изобразительным искусством[2]. Частным случаем такого понимания термина является экфрастический прием мистификации или выведения сознания читателя в пространство мистического (двоемирие, «зеркальность» как основа современных литературных текстов). Вместе с тем представляется, что подчеркнутые выше свойства экфрасиса являются также в значительной мере традиционными, поскольку вполне соотносятся с его пониманием в греко-римской риторике как украшенного описания произведения искусства внутри повествования. Здесь «ключевым словом» является «украшенное», художественное, связанное в целом с «риторикой торжественности» и в более частном случае — с использованием в качестве иллюстрации к повествованию воображаемых картин.

Оставив в стороне закономерный вопрос о том, насколько долгим будет внимание литературоведов к возможностям экфрасиса и каковы пределы расширения работающего (пока еще) понятия, воспользуемся плодотворным замечанием Р. Данилевского о том, что «единственное спасение экфрасиса» — это союз с «первоматерией творчества»[3]. Практически все смыслы экфрасиса как «жанра» можно успешно иллюстрировать примерами из «гипертекстов» Милорада Павича, добавив при этом соображение о несомненной «архитектурности» его мышления, что позволяет ему выстраивать столь изощренные пространственно-временные конструкции. Но прежде чем перейти к роли музыки в ракурсах и «профилях» геометрической, пространственной «фантазии» Павича «на вокальную тему» (рассказ «Волшебный источник»), хотелось бы остановиться на более ранних примерах «живописно-музыкального» экфрасиса.

В другом контексте, но о том же взаимодействии искусств говорят многие исследователи поэзии, которой в силу ее ритмической природы музыкальность присуща изначально. Содружество музыки и поэтического слова, имеющее многовековую историю, давно получило статус классического. Музыкально-поэтическое единство исследовано даже в более сложном, близком к заявленной теме аспекте ассоциативного соединения «музыкального» текста с изображением (например, «мелодия утраченных

литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 13.

[1] *Kriger M.* Ekphrasis: The illusion of the natural sign. Baltimore, 1992. P. 22.

[2] *Берар Е.* Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малеванная, Россия каменная // Экфрасис в русской литературе. С. 145.

[3] *Данилевский Р.* Г.Э. Лессинг: крах экфрасиса? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблема репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей. М., 2013. С. 42.

пейзажей» Георгия Иванова[1]). В отличие от «чистого экфрасиса», когда поэт или прозаик берутся описывать музыкальные впечатления, «музыкальность» поэзии и прозы — это нечто изначально обитающее в «домене слова» (Ф. Дюрренматт). В прозаических литературных текстах, где экфрасис в его традиционном и особенно современном понимании представлен мощно и ярко, уникальное соединение музыкальности фразы с визуальным образом встречается гораздо реже. Такие примеры дает нам творчество Г. Гессе, продолжающего романтическую традицию сближения литературы и музыки. В его стремлении соединить в едином духовном космосе достижения духовной культуры Востока и Запада музыке, оказавшей сильное влияние на содержание, язык и звучание его сочинений, отводится особая роль. Вместе с тем уникальное для европейца проникновение в глубины индийской и китайской духовности, «почти двадцатилетнее освоение идей Индии и Китая» повлияло на понимание Гессе природы самого музыкального искусства. Для него музыка не только связана с единством звука, цвета и пластики (живописность изначально присуща древнеиндийским рагам — священным певческим формулам), она является «подобием» смысла существования мира. Антиномии жизни, по замыслу писателя, передаются в тексте как мелодия и «контрмелодия», образуя структуру произведения, позволяющую выразить «двуединство» мира, подчеркнуть двуплановость всего происходящего: «чтобы многообразие содержало в себе единство, а шутка — была бы серьезной».

Переводчики и знатоки произведений Гессе, обращая внимание на его поздние, насыщенные музыкальной и живописной образностью стихи, утверждают, что его проза иногда звучит, как музыка. Речь идет прежде всего о «поэме в прозе» или «индийской поэме» Сиддхартха (1919 — 1922), в которой авторы видят не только аналог «духовной биографии» Гессе, но и соотносят с драмой-мистерией Р. Вагнера «Парсифаль». Герои «Сиддхартхи» наделяются Гессе «фаустовской душой», создавшей европейскую культуру. Стремление к обретению истинного знания прежде всего личными усилиями, безусловная ценность индивидуальности соединяется в поэме с признанием высоких духовных достижений Востока, обозначенных в его прекрасных символах, обладающих непреодолимой притягательностью для ищущего европейского сознания. Музыкальный образ поэмы складывается не только из ритма повествования, в него входит «аромат Востока», передача особой тонкости формы, орнаментальности фраз и изящной игры смыслов. В главе «Гаутама», одной из первых в «индийской поэме», звучит как одна из главных тема личности Будды, которая впоследствии перерастает в лейтмотив мудрости и знания как различных состояний личности. Сцена первого появления Будды, рождающая вполне определенный зрительный (если не сказать живописный) образ, пронизана тончайшей музыкальностью, что дало основание называть ее музыкаль-

[1] *Арьев А.* Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествования. СПб., 2009. С. 33.

ным термином «адажио», которое исследователи предлагают занести «и в актив немецкой музыки, настолько гипнотизирующе звучит этот эпизод в оригинале). Позволим себе привести небольшой отрывок этой «музыкальной картины» на русском языке. Будда шел своей дорогой со скромным видом, погруженный в думы. Его спокойное лицо не было ни радостно, ни грустно, оно как будто освещалось улыбкой изнутри. Со скрытой улыбкой, тихо, спокойно, напоминая здоровое дитя, шел вперед Будда, неся свое одеяние и ставя ногу так же, как и все его монахи, по точно предписанным правилам. Но лицо его и походка, его тихо опущенный взор, его тихо свисающая рука и даже каждый палец на этой тихо опущенной руке дышали миром, дышали совершенством.

Изменяя ритм повествования, используя акцентуацию определенных деталей, повторы, напоминающие прием «насыщения текста ключевыми словами» и «орнаментальный ритм» (Д. Лихачев) в древнерусской литературе, включая многообразие ассоциативных и интеллектуальных связей, описательный или экфрастический текст создает практически видимый образ, иллюстрацию, иллюзию реальности. Важен и сам образ Гаутамы, апелляция к которому рождает не только воспоминания об изображениях Будды, но и чувства величия, покоя и сострадания ко всему живому. «Адажио» шествия Будды со своими учениками, рожденное из «домена слова», представляет собой удивительно сильный по эмоциональному и интеллектуальному содержанию живописно-музыкальный образ.

В отличие от произведений Гессе с их поистине восточными по своей тонкости живописно-музыкальными композициями, не менее сложные экфрастические описания Павича, прежде всего, энциклопедичны. Его ассоциации, символы и метафоры обычно связаны с целыми пластами различных культур, отдельными темами, известными или малоизвестными памятниками всех видов искусства, что придает им особую тяжеловесность. Так, отдельное поле для исследований представляет тема славянских древностей в его творчестве. В рассказе «Волшебный источник», оттолкнувшись от образа Паваротти, низведенного массовой культурой до фанерной фигуры бородача с улыбкой героя мультфильма, Павич — «бывший музыкант, а ныне художник» — начинает свое описание тайн голоса знаменитого тенора. Приемы автора «Хазарского словаря» (за исключением взятой из опыта консерваторской учебы мистической «сладкой слюны») демонстрируют присущую его образам пространственную основу («человеческие мысли как комнаты»). Умозаключения относительно «секретов и трюков» того эффекта, который производит «летящий» тенор Паваротти, помимо познаний Павича в области инструментальной музыки опираются, как и следовало ожидать, на певческую традицию ушедших культур. Под «зонтиком» тайны «бельканто невероятной легкости и чистоты», которым владел Паваротти, Павич называет такие причины его мастерства, как владение средиземноморской традицией, «техникой, отделенной от сознания», когда рациональное восприятие идет по другой линии

(например, сконцентрировано на чтении рассказов Тургенева). К тайнам голоса Паваротти могут быть причастны и мистические причины — «сублимация какого-то многовекового опыта», пение русских казаков с Дона с их «поставленными от природы голосами», как бы «прошедшими школу», и даже «реинкарнация бельканто какой-нибудь певицы, например, Доменики Каталани». Наиболее подробно писатель останавливается на пении в монастырях Афона, с которым связан и древнерусский знаменный распев. Характеризуя Святогорскую литургию с ее особой гаммой и большим, чем в современной музыке, числом звуковых нюансов, Павич указывает на то, что благодаря «нотной лестнице Афона» каждое написанное слово могло быть пропето, то есть имело свою «звуковую формулу». Паваротти, по его предположению, «каким-то образом соприкоснулся с этой практикой шифрования при помощи музыкального кода и благодаря ей приобрел свою удивительную легкость, ведь он научился мыслить одновременно на двух музыкальных уровнях». Используя известную аналогию музыки и архитектуры, Павич сравнивает пение Паваротти в верхних регистрах с «возведением звукового здания». В его построении участвует знакомая профессионалам «асимметрия» струнных инструментов, «левый и правый профили» голоса Паваротти, которые, по убеждению Павича, при взятии высоких нот оставляют место «для маневра». Эту подготовительную фазу для полета бельканто ввысь Павич сравнивает с романским стилем европейской архитектуры, который впоследствии переходит в пронзающие небо вертикали готики. Подобно смене архитектурных стилей, «в нужный момент певец вдруг отказывается от старательно выстроенной асимметричности своего звукового здания и устремляет энергию своего голоса к симметричности, словно стрелу выпуская ее прямо к верхнему до».

Положительное значение возрождения термина «экфрасис» состоит уже в том, что размышления о его природе и сущности позволяют по-новому взглянуть на известные произведения, найти в них новые смыслы и знаки присутствия прекрасного. Потенциал литературных репрезентаций очень богат. Слово показывает свою власть над пространственными (по вновь ставшей актуальной классификации Лессинга) образами, что ставит под сомнение посыл некоторых течений постмодернизма о перемещении центра современной культуры в визуальную область, или о так называемом «изобразительном повороте».

Тигран Симян

Берлинские дадаисты: поведение (habitus) и антивоенный дискурс

Берлинские дадаисты: поведение (habitus) и антивоенный дискурс

Тигран Симян — Армения, Ереванский государственный университет Факультет романо-германской филологии, кафедра зарубежной литературы, доцент, tsimyan@googlemail.com.

Аннотация: В статье описывается антимилитаристический дискурс вильгельмского периода со стороны берлинских дадаистов, а также критика культурной политики, проводимой Веймарской Республикой. Для описания поставленной задачи были выбраны словесно-визуальные тексты (публицистика, ассамбляж, инсталляция) Рауля Хаузмана, Рихарда Хюльзенбека, Йоханнеса Баадера, Вальтера Меринга, Джона Хардфильда, Виланда Херцвельде, Георга Гросса. Особое место уделяется также семиотическому поведению берлинских дадаистов.

Berlin Dadaists: Behavior (Habitus) and Anti-war Discourse

Tigran Simyan — Armenia, Yerevan Stste University, Faculty of Classical Philology, Department of Foreign Literature, Assistant Professor, tsimyan@googlemail.com.

Abstract: The article describes the antimilitaristic discourse of the Berlin Dadaists during the Wilhelm period, as well as the criticism of cultural policy pursued by the Weimar Republic. To describe the task verbal visual texts (journalism, assemblage, and installation) were selected from Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Johannes Baader, Walter Mehring, John Heartfield, Wieland Herzfelde and George Grosz. Particular attention is paid also to the semiotic behavior of the Berlin Dadaists.

Key words: Berlin Dada, Dada, militarism, anti-war discourse, First World War, Weimar Republic, symbolic behavior.

Как известно, дадаизм возник в Швейцарии, государстве, не затронутом Первой мировой войной. В Цюрихе собирались деятели искусства участвующих в войне стран, творческие люди, чья деятельность в большей степени косвенно была связана с тогдашними политическими событиями. Как бы то ни было, дада рождается в контексте Первой мировой войны[1]. В работе Сергея Шаршуна читаем, что «дадаизм — сумбурная смесь всех чувств, охватившая европейца с времени войны»[2].

Картина резко меняется, когда дадаизм из Швейцарии доходит до Берлина и находит отражение в творчестве Рауля Хаузмана, Рихарда Хюль-

[1] Об этой проблеме см.: *Седельник Д.С.* Дадаизм и дадаисты. М., 2010. Глава 1, Генеалогия. История и истоки [www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty2.html].

[2] *Шаршун С.* Дадаизм (компиляция) / Сост. и комент. С. Шаргородского. М.: Саламандра П.В.В., 2012. С. 10 [imwerden.de/pdf/sharshun_dadaizm_2012.pdf].

зенбека, Йоханнеса Баадера, Вальтера Меринга, Джона Хардфильда, Виланда Херцвельде, Георга Гросса и др[1].

Целью статьи является описание антимилитаристического дискурса вильгельмского периода на основе произведений берлинских дадаистов, а также критика культурной политики, проводимой Веймарской Республикой.

В годы Первой мировой войны и после кабального версальского договора (1918 г.) берлинский дадаизм, в отличие от швейцарского, приобретает политическую направленность. Об этом читаем в статье Р. Хюльзенбека «Вперед, дада» (En avant dada): «Берлин был городом туго затянутых ремней, все громче заявляющего о себе голода, городом, в котором затаенная ярость оборачивалась безмерной алчностью, а интерес людей все больше сосредотачивался на выживании. Здесь надо было прибегать к совершенно иным средствам, если ты хотел сказать что-то людям. Здесь галстуки и бабочки можно было нацеплять на дверной косяк. В то время как в Цюрихе жилось, словно на курорте для легочных больных, где, вытянув нос, бегают за женщинами и с нетерпением дожидаются вечера с катанием на лодке, лампионами и музыкой Верди, в Берлине не знали, удастся ли на следующий день пообедать. Страх сидел у людей в костях, они догадывались, что великое предприятие, затеянное Гинденбургом и компанией, кончится плохо»[2]. Действительно, Веймарская Республика заканчивается «всхлипом» в 1933 г. Обоснованность утверждений Рихарда Хюльзенбека об изменении общественных порядков можно наблюдать и на художественном уровне (А. Деблин «Берлин. Александрплатц»). Если цюрихский дадаизм, по слову Х. Балла, был «жестом», то, следуя его логике, берлинский можно назвать «политическим жестом», направленным, по-первых, на 93-х деятелей искусства и профессоров (манифест 93-х), которые легитимировали и сочли войну справедливой затеей кайзеровской Германией, и во-вторых, на поддержание здравого смысла и высокого тонуса немецкого общества.

Р. Хюльзенбек в своей статье «Вперед, дада» пишет о поколении дадаистов, которые «были выброшены войной за пределы отечества»[3]. Но в одном вопросе они были едины: «войну, — пишет Хюльзенбек, — развязали отдельные правительства из самых пошлых кабинетных соображений; нам, немцам, была известна книга «J'accuse», но нас вряд ли можно было убедить в том, что германский кайзер и его генералы — порядочные люди»[4]. Из цитаты видно, что немецкие дадаисты четко понимали политиче-

---

[1] О политических взглядах берлинских дадаистов см.: *Шуман К.* Введение. С. 154–175 // Дадаизм в Цюрихе, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. М., 2001.

[2] *Хюльзенбек Р.* En avant dada // *Седельник Д.С.* Дадаизм и дадаисты (Приложение) [www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty23.html].

[3] *Хюльзенбек Р.* En avant dada // *Седельник Д.С.* Дадаизм и дадаисты (Приложение) [www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty23.html].

[4] *Хюльзенбек Р.* En avant dada // *Седельник Д.С.* Дадаизм и дадаисты (Приложение) [www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty23.html].

скую обстановку, у них было сознание модели «интеллектуал-хозяин»[1]. Об этом свидетельствует поведение (Habitus) Золя («Я обвиняю»)[2]. Подобное поведение дадаистов доказывает, что берлинские дадаисты на немецком литературном поле проявляли свою оригинальность, проводили ценностную демаркационную линию между другими «артистами» литературных полей. Обращаясь к поведению Золя, Бурдье пишет: «Что сделал Золя? Известное дело Дрейфуса — это история о том, как некто, находясь в автономном литературном поле, которое наконец-то достигло автономии (для этого понадобилось несколько веков), вышел, чтобы сказать: от имени ценностей чистоты, свободы, истины и т. д., ценностей литературного поля, я вхожу в поле политики, полностью оставаясь писателем (он не стал политиком), и «я обвиняю»...»[3]. Эта же логика наблюдалась и у берлинских дадаистов. Они в литературном поле критиковали «артистов» прошлого и настоящего политического поля, не становясь при этом политиками. Иными словами, берлинским дадаистам удалось на автономном литературном поле проявить независимое, свободное поведение (Habitus).

О факте рождения дадаистов и дадаизма в военное время говорит также Сергей Шаршун в своей книге, посвященной дадаизму: «Дада — крепенький ребеночек войны, покушавший кашки СОМНЕНИЯ собственной мамашки»[4]. Это высказывание считаем обоснованным: берлинские дадаисты противопоставляются своей деятельностью не только проводимой политике кайзеровской Германии, Веймарской Республики, но и всему дискурсу предшествующей литературы, живописи, музыки, морали, политики.

Хюльзенбек в своем «Первая дадаречь в Германии» («Erste Dadarede in Deutschland», 1918) дадаистов противопоставляет пацифистам, т.к. «война предоставила нам (им) возможность существовать во всем нашем величии»[5]. Цитата свидетельствует, что Хюльзенбек видел деятельность дадаистов в контексте войны, т.е. не было бы войны, не было дадаистического «бума». А противопоставление пацифистам обусловлено фактом объявления врагом сторонников «духа» (Geist). Апологетом «духа» являлся Г. Манн и его сторонники (часть экспрессионистов). В том же тексте

---

[1] Целью подобного типа интеллектуала является *гуманизм, принципы рациональности, обеспечения прогресса* и его распространение. «Истина, — пишет Ниило Кауппи, — не в центре, а на обочине: истина всегда против политического истеблишмента и на стороне угнетенных, обездоленных, слабых» (*Кауппи Н.* Социолог как моралист: «практика теории» у Пьера Бурдье и французская интеллектуальная традиция // НЛО. 2000. № 45 [magazines.russ.ru/nlo/2000/45/kauppi.html].) Именно модель «интеллектуала-хозяина» может истину с «обочины» перенести в «центр».

[2] Речь идет об открытом письме Золя президенту Франции, связанном с делом Дрейфуса.

[3] *Бурдье П.* Поле политики, поле социальных наук, поле журналистики // Социоанализ Пьера Бурдье. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук, М., СПб., 2001. С. 138 [yanko.lib.ru/books/cultur/almanah-soc_anal_burdye-8l.pdf].

[4] *Шаршун С.* Дадаизм (компиляция) / Сост. и коммент. С. Шаргородского. М.: Саламандра П.В.В., 2012. С. 8 [imwerden.de/pdf/sharshun_dadaizm_2012.pdf].

[5] *Хюльзенбек Р.* Дада-Альманах, М., 2000. С. 79.

Хюльзенбек выражает свою решительную борьбу для утверждения дадаизма не только на литературном, но и на политическом поле («Мы были за войну, дадаизм и сегодня за войну»)[1].

Фактор войны считается для дадаизма обязательным условием «жизнеспособности». Тристан Тцара в «Воспоминаниях о дадаизме» отмечает: «Дадаизм — характерный симптом беспорядочной современности. Он был вдохновлен хаосом и крахом Европы во время войны… У немецких представителей дадаизма все это было проникнуто большей горечью, обращено к обществу и политике и приобретало даже революционный характер»[2].

Такое наблюдение обоснованно, поскольку многие дадаисты примыкали к коммунистической партии (Джон Хардфильд, Виланд Херцфелде, Георг Гросс). Органом берлинских дадаистов был журнал «Нойе югенд», в котором подвергалась жесткой критике не только вильгельмская эпоха, но и культурная политика правительств Веймарской Республики.

В этом плане интересны «Разоблачения» (Enthüllungen, 1920) В. Меринга, где говорится: «Дада занимается политикой, как мелют муку»[3] (Dada treibt Politik, wie man müllert)[4]. Автор довольно резко критикует вильгельмовскую завоевательную политику: «Они коллекционируют скальпы негров и вползают в их набедренные повязки. Они движутся в Азию, чтоб удовлетворить свою некрофилию. Но они, если даже и будут бежать хоть до самого Северного полюса, все равно разобьют себе голову о дада»[5]. Цитата мистифицирует пространственную недосягаемость дадаизма («до самого Северного полюса»), но дает основание заявить, что вильгельмская политика (скелет, Schädel) столкнется с цинизмом, она так же абсурдна, как и дада. В том же тексте Меринг отмечает, что после «отшелушения Германии как луковицы» можно «обнаружить внутри ее стыдливую пустоту»[6].

Резкая критика вильгельмской политики наблюдается также в стихотворении В. Меринга «Берлин симультанно». Политический сарказм можно заметить, например, в следующих строках: «С Йохимбе[7] на массовые убийства // Да здравствует классовый оплот нации // От скал до моря и до гробовой доски»[8] (Mit Johimbin zum Massenmord // Hoch national der Klassehort // Vom Fels zum Meer und Leichenstein)[9]. Как верно заметила Марина Изюмская, эта цитата является аллюзией на песню «Германия, Германия, превыше всего»[10].

---

[1] *Хюльзенбек Р.* Дада-Альманах, М., 2000. С. 80.

[2] *Тцара Т.* Воспоминания о дадаизме // *Тцара Т.* Газовое сердце: Три ДАДАдрамы / Пер. и коммент. С. Шаргородского. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2012. С. 76.

[3] *Хюльзенбек Р.* Дада-Альманах. М., 2000. С. 54.

[4] Dada Almanach. S. 67.

[5] *Хюльзенбек Р.* Дада-Альманах. М., 2000. С. 53.

[6] *Хюльзенбек Р.* Дада-Альманах. М., 2000. С. 52.

[7] Препарат, стимулирующий половую активность.

Хюльзенбек Р. Дада-Альманах. М., 2000. С. 38.

[9] Dada Almanach. S. 46–47.

[10] *Изюмская М.* Комментарии // *Хюльзенбек Р.* Дада-Альманах. М., 2000. С. 169.





Вильгельм II подвергся критике и в тексте «главного дадаиста» (Oberdada) Йоханнеса Баадера[1] «Величие и закат Германии» (Deutschlands Größe und Untergang, 1920). Этот текст имел одноименный ассамбляж[2].

Описывая дадаистскую монументальную архитектуру, Баадер помещает кайзера Вильгельма II в скорый поезд (первый этаж дада-конструкции), который, вращаясь вокруг пороховой бочки, взрывается, а уже на втором этаже «в туннеле обреченной на смерть империи вырастает целая эпоха совокупной художественной культуры. Музей шедевров всех столетий открывается под веревкой древнегерманской мышеловки»[3]. Из цитаты можно заключить, что Баадер считает бессмысленными, не представляющими ценности предшествующие культурные артефакты, произведения и всю вильгельмскую политику[4]. Выходит, что до дадаизма ничего не существо-

---

[1] О мировоззрении Й. Баадера, а также о берлинских и русских дадаистах см.: *Изюмская М.* Берлин-дада и Россия: Йоханнес Баадер — Президент Земного шара // Терентьевский сборник. М., 1998. Переработанная версия см.: *Изюмская М.* Тот самый Баадер // *Баадер Й.* Так говорил Обердада: Манифесты, листовки, эссе, стихи, заметки, письма. 1906–1954 / Сост. С. Кудрявцева; Пер. с нем. Т. Набатниковой. М., 2013. [morebo.ru/tema/segodnja/item/1366021863282]

[2] Deutschlands Größe und Untergang, 1920 // weimarart.blogspot.com/search/label/Baader.

[3] Дада-Альманах. С. 68.

[4] Дадаист Баадер был не только против кайзеровской Германии, но и отрицал связь дадаистов с Антантой (Антанта погибнет от дада (Дада-Альманах. С. 100) // Die Entente wird an dada sterben!» (Dada Almanach. S. 134)). А в свою очередь Р. Хюльзенбек замечает, что «дадаисты наняты Антантой, чтобы устроить здесь революцию» (Дада-Альманах. С. 102).

вало, а ее будущее проходит через мировую войну (4-й этаж дада конструкции), которой, по его мнению, в действительности и не было. Баадер считает, что это всего лишь «война газет» (Der Weltkrieg ist ein Krieg der Zeitungen[1]), т.е. информационная война, а затем дада должна завершиться «всемирной коммунистической революцией» (5-й этаж)[2].

По сути, Баадер моделирует путь, который должен привести к дальнейшему распространению дадаизма. В этом контексте взгляды Баадера получают утопическую окраску. Утверждение, что мировой войны не было, естественно, не укладывается в рамку рациональности, т.е. они дадаистичны. Однако нельзя не заметить, что утверждение о том, что мировая война — это «война газет», логично, так как особенно до начала Первой мировой войны она была таковой на поле журналистики. Иными словами, сначала Первая мировая война была информационной, ценностной, плавно перешедшей на массовое уничтожение людей.

Большое влияние на формирование подобного мировоззрения у Баадера оказали марксизм (Маркс, Ленин) и анархизм (Михаил Кропоткин). Не случайно, что на коллаже Анны Хех «Разрез кухонным ножом последней веймарской культурной эпохи пивного пуза ГерманииSchnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, 1919 (Schnitt mit dem Kuchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, 1919)», голова Баадера изображена в непосредственном соседстве с головами Ленина и Маркса. Левый экстремизм[3]

---

[1] Dada Almanach. S. 94.

[2] Дада-Альманах. С. 70.

[3] Ганс Бауман (подписавшийся Р. Хюльзенбек) в своем тексте «Об одном дадаистском частном деле» пишет, что Баадер неоднократно лечился в психиатрической больнице. Его психосоматическая болезнь, фактически, благотворно влияла на его дадаистскую деятельность. Из того же текста узнаем, что Баадер **1 апреля** (1919) публикует объявление о своей смерти. М. Изюмская интерпретирует это как «рекламный трюк» (*Изюмская М.* «Альманах дада» вышел // Дада Альманах. М., 2000. С. 151), но мы усматриваем в этом розыгрышь общественности в международный день смеха. Как заметили, Баадер играл в дада. Не случайно, что Хаузман называет Баадера «буржуазным шутом» (ein burgeoiser Narr). Действительно, поступки Баадера напоминают поведение шута. Об этом свидетельствует его выходка во время проповеди в берлинской церкви. На вопрос священнослужителя: кто такой Христос? Баадер отвечает: «Христос — это ваша колбаса» (Christus ist euch Wurst). За эти слова его арестуют, но ему удается избежать ответственности. Обосновывает Баадер свой поступок тем, что ему не разрешили прочитать заведомо подготовленный текст: «Я хочу спросить вас, что значит для вас Христос. Вам на него начихать, ибо вы не следуете заповедям его». Фраза «Вам на него начихать» звучит в оригинале: Christus ist euch Wurst. Семантическая игра начинается, когда начинается игра с денотатом слова «Wurst» (в контексте колбаса, еда и т.д.) (*Седельник Д.С.* Дадаизм и дадаисты. Глава 2. История // www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty3.html). Шут, как видим, хитер: благодаря семантической игре он сумел избежать судебного процесса. Подобную дадаистскую выходку можно увидеть, когда Баадер пишет письмо самому Вильгельму II во время Первой мировой войны с требованием о ее прекращении (*Риха К.* Предисловие к книге: *Баадера Й.* Пейте молоко Млечного Пути (*Baader J.* Trinken Sie die Milch der Milchstrasse. Hamburg; Zürich: Nautilus; Moderne, 1990. S. 7–10) [hylaea.ru/riha_publ.html]). За такое поведение Баадер освобождается от военной службы за неадекватность. А во время Второй мировой войны пишет письмо Гитлеру в защиту дадаизма (См. подробнее *Баадер Й.* Письмо Адольфу Гит-



приводит его к энгельсовской идее мировой революции («Принципы коммунизма»), а анархистские взгляды и их эксцентризм — к анархистским, иногда абсурдным, действиям. Например, Баадер в 1919 году в зале веймарской оперы собравшимся депутатам бросает свою листовку «Зеленый труп». А до этого в том же году 6 февраля осуществляется дадаистский путч — «Дадаисты против Веймара. Листовка» (Dadaisten gegen Weimar. Flugblatt, 1919), где Баадер провозглашается «Президентом земного шара» (Präsident des Erdballs), Веймар взрывают, Берлин провозглашают центром дада. Это решение было принято в Центральном Совете мировой революции дадаистов[1].

Одной из причин борьбы дадаистов была культурная политика, проводимая еще первым президентом Веймарской Республики Фридрихом Эбертом (1919–1925). В речи, произнесенной 6 февраля на открытии Национального собрания, он объявляет Гете и Шиллера центральными фигурами веймарской культуры. Дадаисты во главе с Баадером борются и против этого заявления. Естественно, дадаисты должны были быть против этого решения, поскольку социал-демократ Фр.Эберт хотел завоевать литературное поле «сверху». При таких обстоятельствах, претендующий на «центр» дадаизм имплицитно «маргинализируется» политическим полем.

Как было отмечено, культурная политика, проводимая социал-демократом Фр. Эбертом, не отличается открытостью мышления: подобным выражением он узурпирует свободу литературно-эстетического поля. Точно так же берлинские дадаисты желали быть в «центре» единственными. Получается, что стратегии социал-демократов и дадистов на литературном поле особо не отличались друг от друга. В этом их общность. Но существует и различие. Дадаисты не принимали какое бы то ни было авторство, «не создавали себе кумиров»; они были «открыты» в своем мышлении: «дада — относительность относительного» (Р. Хаузман).

Превращение культуры в орудие политической пропаганды можно было увидеть еще в период Первой мировой войны. Представитель цюрих-

---

леру о дадаизме // hylaea.ru/baad_publ.html).

[1] Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen (Hrsg. Karl Riha), Reclam Verlag. Stuttgart, 2009 [1977]. S. 44.

ского дадаизма Вальтер Зернер пишет в своей статье «Культура»: «Каждый третий знает Гете, а каждый пятый стреляет в людей»[1]. К этому вопросу возвращается Рихард Хюльзенбек в своей статье «Лже-культура», где критикует таких политических деятелей, как Фр. Эберт и первый президент Веймарской Республики социал-демократ Филипп Шейдельман (с 19 февраля до 27 июня 1919 г.), которые исковеркали культуру: «Томик Гете в солдатском ранце подлежит уничтожению, даже если признать, что протыкание штыками[2] и убийство nolens volens[3] является особенностью этой бестии по имени человек… Да, нам нужен порядок

Ах, война, так это мы ее развязали, это мы развязали, это мы устроили массовые убийства, построили систему жестокости. Это все наша заслуга. Мы же культурный народ. Возьмите, например, Гете, или Шиллера, или хотя бы Шейдемана»[4].

Заметим, что в годы Веймарской Республики политика, проводимая социал-демократами (Эберт, Шейдерман, Носке) также была лживой. Их «маска» срывается, когда их руками утопают в крови коммунистические восстания. Все попытки коммунистических революций (1918 г. Raterepublik) Карла Либкнехта и Розы Люксембург были подавлены социал-демократами и министром обороны Густавом Носке (1919–1920), а предводители революции без суда и следствия были повешены.

В связи с этим политическим событием Георг Гросс — дадаист, примыкающий к компартии, приверженный к «левому» экстремистскому крылу, публикует в 1919 в «Die Pleite» карикатуру «Prost Noske! — das Proletariat ist entwaffnet» (За здоровье Носке! Пролетариат обезоружен). Риторика картины усиливается мечом (средство), трупами (следствие), шампанским (празднование победы). Как можно заметить, культура не мораль[5], а средство для манипуляций, для пропаганды не только вильгельмской эпохи, но и политики, проводимой Фр. Эбертом. Политическое поле руководствуется не моральными, культурными ценностями, а собственными интересами.

Берлинские дадаисты критиковали кайзеровскую Германию не только на текстовом уровне, но и различными артефактами–ассамбляжами. Например, в 1920 г. на первой международной дадаистической выставке Джон Херцфильд и Рудольф Шлихтер повесили на потолке инсталляцию — «Прусский архангел» (Der Preussische Erzengel) в военной униформе, с мордой свиньи[6]. На архангеле были написаны первые строки из стихотво-

---

[1] Дадаизм в Цюрихе, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. С. 88.

[2] Об этом Р. Хюльзенбек отмечает также в статье «Вперед, дада» («En avant dada»), где, в частности, пишет: «С томиком Гете в ранце они покидали свой «фатерланд», чтобы колоть штыками французов и русских» (*Хюльзенбек Р.* En avant dada // *Седельник, Д.С.* Дадаизм и дадаисты (Приложение) [www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty23.html].)

[3] Волей-неволей (лат.). (Прим. пер.)

[4] Дадаизм в Цюрихе, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. С. 312, 314.

[5] *Зернер В.* Культура — это мораль // Дадаизм в Цюрихе, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. С. 88.

[6] Картины взяты с сайта: weimarart.blogspot.de/2010/06/berlin-dada-fair-1920.html.





рения Мартина Лютера (Vom himmel hoch da komm ich her, 1534), посвященные его 8-летнему сыну Гансу.

Сарказм усиливается не только изображением солдата с мордой свиньи, но и контекстом противопоставления со второй строкой лютеровского стихотворения. В его четверостишии читаем: «Спустился я сюда с небес // принес я вам благую весть // добра я вам принес так много // О чем я вам хочу сказать и спеть»[1] (Vom himmel hoch da komm ich her // ich bring euch gute newe mehr // der guten mehr bring ich so viel // davon ich singen und sagen will»)[2]. В первом четверостишии лютеровского стихотворения от имени «Я» говорит Христос. Лютеровский текст в контексте прусского архангела существенно переосмысляется. Во-первых, на первом уровне в потенциале можно заметить насмешку дадаистов над Христом, над христианскими ценностями, а на втором уровне — критику прусского милитаризма. Послание авторов ассамбляжа представляет собой больше ответ на прусскую пропаганду, стилизированную под псевдохристианскую аксиологию, чем критику самой религии. Адресатом критики дадаистов предстает духовенство, поддерживающее Первую мировую войну. Конечно, удар дадаистов на этой выставке был направлен на захватническую политику, вильгельмовскую политику, против подстрекателей войны, а не против замученных, разбитых, сострадающих простых солдат.

Агрессивная прагматическая стратегия берлинских дадистов проводилась для пробуждения общества. Они сопоставляли несопоставимое: морда-солдат-архангел. Тройное сопоставление генерирует идею дегероиза-

---

Манекен второй картины восстановлен в 2004 году, который является копией потерянной в 1920 г.

[1] Подстрочный перевод Т.С. Симяна.

[2] Об этом тексте см. подробнее: Historisch-kritisches Liederlexikon // www.liederlexikon.de/lieder/vom_himmel_hoch_da_komm_ich_her.

ции общественного сознания, а сама инсталляция выступает как антитекст кайзеровской пропаганды. В свою очередь, солдат никак не может быть архангелом, так как он в потенциале — убийца врага, открывающий дорогу к архангелам.

Интересна также вывеска на солдате, которая служит подсказкой посетителям: «Чтобы полностью понять смысл этого произведения искусства (Kunstwerk), шагай ежедневно по 12 часов полевым солдатским шагом в поле Темпельхофа[1] в полном походном снаряжении». Херцфильд и Шлихтер пытаются донести до зрителя, что их инсталляция — «произведение искусства», напоминание политическим «романтикам», ура-патриотам, что роль солдата тяжела в прямом и переносном смысле. Естественно, потерпевшая поражение политическая и военная элита Веймарской Республики не остается безразличной к выходкам дадаистов и возбуждает уголовное дело, завершающееся административным наказанием авторов.

Таким образом, можно резюмировать: дадаистский дискурс резко критикует вильгельмскую и веймарскую политику в псевдохристианском дискурсе, ведет агрессивную борьбу против культурной политики Веймарской Республики. Политически ангажированные берлинские дадаисты открыто критикуют также политических и литературно-культурных «артистов». Разнообразны были и формы их борьбы: вербальные (литературные // нелитературные тексты), невербальные (знаковое поведение, ассамбляж, инсталляция) и коммуникативные каналы (аудиовизуальные). В прагматическом плане берлинские дадаисты пытались своими текстами апеллировать к рациональному и чувственному уровням.

Литература

1. Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen (Hrsg. Karl Riha. Stuttgart, 2009 [1977].

2. Deutschlands Größe und Untergang, 1920 // weimarart.blogspot.com/search/label/Baader. 20.04.2014.

3. Historisch-kritisches Liederlexikon- // www.liederlexikon.de/lieder/vom_himmel_hoch_da_komm_ich_her. 22.04.2014.

4. *Huelsenbeck R.* Dada Almanach. Erich Reiss Verlag, 1920. S. 106.

5. *Huelsenbeck R., Tzara T.* Dada siegt! Blanz und Erinnerung. Hamburg: Nautilius/Nemo Press, Edidion Moderne, 1988. 2. Auflage.

6. *Бурдье П.* Поле политики, поле социальных наук, поле журналистики // Социоанализ Пьера Бурдье. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб., 2001. С. 138 [yanko.lib.ru/books/cultur/almanah-soc_anal_burdye-8l.pdf]. 20.04.2014.

[1] Один из районов Берлина.

7. Дадаизм в Цюрихе, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. М.: Республика, 2001.

8. *Изюмская М.* «Альманах дада» вышел // Дада Альманах, Гилея. М., 2000. С. 151.

9. *Изюмская М.* Берлин-дада и Россия: Йоханнес Баадер — Президент Земного шара // Терентьевский сборник. М., 1998.

10. *Изюмская М.* Тот самый Баадер // *Баадер Йоханнес*. Так говорил Обердада: Манифесты, листовки, эссе, стихи, заметки, письма. 1906–1954 / Сост. С. Кудрявцева. М.:, 2013 // morebo.ru/tema/segodnja/item/1366021863282 - 15.04.2014.

11. *Риха К.* Предисловие к книге Й. Баадера «Пейте молоко Млечного Пути» // *Baader Johannes*. Trinken Sie die Milch der Milchstrasse. Hamburg; Zürich: Nautilus; Moderne, 1990. S. 7–10 [hylaea.ru/riha_publ.html]. 20.10.2013.

12. *Каппи Н.* Социолог как моралист: «практика теории» у Пьера Бурдье и французская интеллектуальная традиция // НЛО. 2000. № 45 [magazines.russ.ru/nlo/2000/45/kauppi.html]. 22.04.2014.

13. *Седельник Д.С.* Дадаизм и дадаисты (гл. 1, Генеалогия. История и истоки), М.: ИМЛИ РАН, 2010 // www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty2.html. 08.04.2014.

14. *Хюльзенбек Р.* En avant dada // *Седельник Д.С.* Дадаизм и дадаисты (Приложение) [www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty23.html]. 14.10.2014.

15. *Тцара Т.* Воспоминания о дадаизме // *Тцара Т.* Газовое сердце: Три ДАДАдрамы / Пер. и коммент. С. Шаргородского. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2012. С. 76, 99.

16. *Шаршун С.* Дадаизм (компиляция) / Сост. и комент. С. Шаргородского. Б.м.: Саламандра П.В.В., 2012. С. 10 [imwerden.de/pdf/sharshun_dadaizm_2012.pdf]. 22.08.2014.

Евгений Маковецкий

Экзистенциальный смысл подражания

Экзистенциальный смысл подражания

Евгений Маковецкий — Санкт-Петербургский государственный университет.

Аннотация: Основной вопрос доклада состоит в следующем: на чем основана приверженность человека подражанию? В результате исследования экзистенциальной природы подражания автор приходит к выводу о том, что одним из самых важных следствий любого миметического поступка является то оправдание, которое человек находит в подражании. Т.о. подражание, будучи одной из важнейших социокультурных практик, способно дать личности оправдание за совершенный поступок. Именно на этом основана и экзистенциальная приверженность подражанию.

Этот тезис автор стремится продемонстрировать на диспозиции свободы и природы, или свободы и необходимости (Демокрит, Кант). Для интерпретации действия подражания в пространстве культуры в статье используется термин «поступок» (Бахтин). Теория подражания рассматривается в своем классическом виде, как она представлена в Государстве Платона.

Ключевые слова: мимесис, теория подражания, поступок, оправдание, творчество, воспитание, искусство, природа, свобода, Платон.

The Existential Sense of Mimesis

Eugeny Makovetsky — St. Petersburg State University.

Abstract: The main question of the report consists in the following: on what the commitment of a person to mimesis is based? As a result of research of the existential nature of mimesis the author comes to a conclusion that one of the most important consequences of any imitative action is the justification which the person finds in mimesis. The mimesis is capable to give to the personality a justification for the made act. The existential force of mimesis based on it.

The author seeks to demonstrate this thesis on the base of the disposition «freedom — nature» (Democritus, Kant). The term “act” (Bakhtin) is used in the report for interpretation of the action of mimesis in culture. The theory of mimesis is considered in the classical interpretation as it was submitted in Plato's *Republic*.

Key words: mimesis, the theory of mimesis, act, justification, creativity, education, art, nature, freedom, Plato.

Чем объяснить человеческую приверженность подражанию? Если мы получим ответ на этот вопрос, то более ясными станут и причины устойчивости тех социальных и культурных процессов, которые построены на подражании. А поскольку в воспитании, познании и искусстве подражание играет главную или хотя бы просто очень важную роль, то открывающаяся нам при подобной постановке вопроса возможность оценить «ресурс» этих важнейших явлений культуры представляется очень привлекательной. Основной тезис доклада состоит в следующем: подражание, будучи одной из важнейших социокультурных практик, способно

дать личности оправдание за совершенный поступок. На этом, в частности, основана и экзистенциальная приверженность подражанию. Подражание, полагаем мы, способно оказывать на личность терапевтическое действие: подражание способно нести в себе оправдание, способно утешать человека даже в его самых насущных онтологических тревогах.

Уже в трудах античных авторов мы обнаруживаем хорошо проработанную теорию подражания, используемую, как правило, для объяснения познания, воспитания и искусства. В «Государстве» Платона, «Поэтике» Аристотеля, «Картинах» старшего и младшего Филостратов вырабатывается та концепция подражания, которая позднее стала использоваться для интерпретации культуры. Однако и каждая последующая эпоха обогащала теорию подражания какими-то своими, новыми смыслами. К примеру, в трудах средневековых христианских богословов подражание рассматривалось, главным образом, в этико-онтологическом ключе: именно так следует понимать проповедь о подражании Христу апостола Павла, или, скажем, учение об иерархии бытия Дионисия Ареопагита. Кроме того, и вопросы изобразительного мимесиса, разумеется в русле этико-онтологической проблематики, также затрагивались в богословии: в частности, в апологетике — в связи со зрелищем, а в зрелом богословии: в полемике с иконоборцами. Познавательная же сила подражания особую отточенность получила в экзегетических трудах средневековых авторов. Тема подражания образцу (в техническом, стилистическом и историческом смыслах) — неотъемлемый элемент также и ренессансного мировосприятия: дискуссии о роли и месте подражания в искусстве сыграли важную роль в практической деятельности и спекулятивной мысли эпохи Возрождения, что не могло не отразиться и на теоретических положениях, касающихся творчества. Особую актуальность теория подражания приобретает и в эпоху Просвещения, когда на первый план выходит воспитательный мимесис.

И если в романтической мысли теория подражания и отступает на второй план, в частности в объяснении искусства, уступая свое место теории фантазии, то лишь ненадолго. Даже традиция противопоставления живого творческого порыва фантазии мертвому механическому повторению, еще раз утвержденная уже в XX в. Габриэлем Тардом и технологически осуществляемая в рамках законодательства об авторском праве и рынка современного искусства; эта традиция оказалась бессильной перед лицом разочарования в идеалах Просвещения. Социальные, политические, идеологические кризисы прошедшего столетия вынуждают культуру вновь обратиться к теории подражания за ответами на вопросы о стратегиях развития и об оправдании поступка. Можно констатировать, что в XX веке происходит своеобразный ренессанс теории подражания, причем не только в гуманитарных науках, но также и в естественнонаучном знании, об этом свидетельствуют многочисленные публикации ученых из разных стран мира[1].

[1] Приведем только некоторые исследования: *Auerbach E.* Mimesis: The Representation of Reality

Еще раз отметив, что в платоновском «Государстве» описаны, по крайней мере, три вида подражания — мимесис познавательный, мимесис воспитательный и мимесис изобразительный, — обратим внимание еще и на *экзистенциальный* смысл подражания. Ведь интересно, что уже простая и неотрефлексированная *практика* подражания представляет собой одно из самых действенных средств, обеспечивающих переносимость индивидуального человеческого бытия. Жизнь без подражания была бы невозможна не потому, что настолько велика онтологическая роль мимесиса, как ее справедливо описывает Платон, не потому, что его сущность представляет собой ключевое звено в устройстве бытия, а потому, что человеческое существование просто немыслимо без подражания, без терапевтического действия, оказываемого им.

Франкенштейн у Мэри Шелли[1] сделал чудовище и раскаялся — это пример миметического творения, не несущего в себе никакого оправдания для творца. Посути, это пример *невозможного* миметического творения: невозможного, потому, что в нем Франкенштейн переходит границу, разделяющую действие человеческой природы и человеческой воли. Если человек способен творить двумя путями — рождения и художественного творения — то это все-таки не значит, что в его власти находится смешение этих двух способов. Невозможно получить человека в результате художественного творения, точно так же невозможно произвести на свет, например, художественное произведение в результате зачатия и рождения. Если рождением управляет мимесис, уже содержащийся в человеческой природе, и в этом случае действие моей личности далеко не решающее, то во всех иных видах творчества мимесис находится в человеческой воле и почти полностью является результатом личного выбора. Поэтому мне нет нужды искать *оправдания* для рождения детей — нужные оправдания уже содержатся в факте моей принадлежности к человеческой природе; но каждое из моих иных произведений — поскольку имеет основание не в общей для всех людей природе, а только в моей личной воле — нуждается в оправдании. «Произвольный» мимесис, как основа любого художественного творчества, ставит вопрос об оправдании. И у Франкенштейна, по своей воле сотворившего человека, просто не могло быть никаких оправданий: его воля вторглась в пространство природы, он совершил онтологически невозможное и экзистенциально недопустимое. Мы можем только предполагать, что его дейст-

---

in Western Literature / Trans. by W.R. Trask. Princeton, 1953; *Дубова О.Б.* Мимесис и пойэсис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. М., 2001; *Подорога В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. М., 2006; *Ricœur P.* Time and Narrative (Temps et Récit). 3 vols / Trans. by K.McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984, 1985, 1988; *Gebauer G, Wulf C.* Mimesis: Culture — Art — Society / Trans. By D.Reneau. Berkeley and L., 1995; *Melberg A.* Theories of mimesis (Literature, Culture, Theory). Cambridge, 1995. *Metscher Th.* Mimesis. Transcript. Bielefeld, 2004. *Potolsky M.* Mimesis. N.Y., 2006. *Tatarkiewicz W.* A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics / Trans. by Ch.Kasparek. The Hague, 1980.

[1] *Shelley M.* Frankenstein; or, The Modern Prometheus. L., 1818.

вие, — диаметрально противоположное рождению Сына[1], каковым через смерть и воскресение спасается от смерти вся человеческая природа, — будет действовать разрушительно на всю человеческую природу. Что собственно и происходит, когда чудовище уничтожает весь мир Франкенштейна.

Если творчество построено на мимесисе, а мимесис пользуется (выделяя из сущего идеи) небытием как своим средством[2], то эта «игра» с небытием нуждается в оправдании, творчество нуждается в оправдании. Вопрос об оправдании человека, вступившего на путь художественного мимесиса, может быть поставлен как *вопрос о соотношении красоты и истины*, на который были даны все возможные ответы: от «искусства для искусства» до «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», или «поэт в России больше, чем поэт»[3]. Вопрос об оправдании ставится всегда, и каким бы ни был ответ, он должен быть дан, иначе человек не сможет жить, не сможет творить. Эта взыскующая сила мимесиса намного насущнее его способности творить и уничтожать, хотя именно за способность творить и уничтожать человек и должен расплачиваться.

Однако действие мимесиса еще неожиданнее: способный производить небытие, лежащий в основании творчества, настойчиво ставящий экзистенциальный вопрос о личном оправдании — он еще и может оправдывать сам (за исключением того редкого случая, когда человек в своем творении переходит границу между природой и волей, как это сделал Франкенштейн). Творец потому может выбирать ответ на вопрос о соотношении красоты и истины из всего спектра возможных ответов, что он *уже* оправдан мимесисом, ведь подражание — это еще и лекарство от невыносимости бытия!

Конечно, практика мимесиса есть практика конечного человеческого существования, это экзистенциальная, драматическая практика. Но при этом почему-то главной страстью, лежащей в основе подражания, является не отчаяние, а надежда! Почему подражание настолько оптимистично, что заставляет несчетные поколения художников создавать Галатею, приверженцев естественнонаучного метода с неиссякаемой надеждой приближаться к недостижимой истине, а воспитателей бесконечно мечтать о «золотом поколении»? Каким образом практика мимесиса, всякий раз приводящая, строго говоря, к провалу, не только воспроизводится вновь, но и чудесным образом оправдывает человека? Почему дойти в подражании до всегда не окончательного конца, т.е. всегда оставаться в виду не-

---

[1] Рождение Христа — предполагает действие не только Божественной воли, которая действовала при творении Адама, но и действие Божественной природы. Детище же Франкенштейна — это, наоборот, результат действия не столько природы, сколько воли своего создателя.

[2] Об онтологической силе мимесиса в платоновском «Государстве» см.: *Маковецкий Е.А.* Подражание у Платона, или чем философ лучше художника? // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2010. Том 11. Вып. 4.

[3] В порядке цитирования слова принадлежат Т. Готье, Н. Некрасову и Е. Евтушенко.

достижимого тождества с оригиналом — этого вполне достаточно по человеческим меркам для того, чтобы сказать: «я сделал все, что мог»? И почему это утверждение так тесно связано с другим: «я — не Бог»? Речь идет об осознании человеком, находящимся под властью мимесиса, конечности собственного бытия. И парадоксальным образом это экзистенциальное переживание дает сразу два основания для надежды, последовательное применение которых (как последовательное применение живой и мертвой воды в русских сказках) делает для человека мимесис не только переносимым, но даже притягательным. Первым основанием для надежды является некое онтологическое суждение, которое свидетельствует о границе возможного бытия, за которой обрывается подражание. Это суждение не допускает идентификацию между копией и оригиналом. Вторым основанием является этическое суждение, в котором содержится оправдание личности, заключающееся в том, что я не сделал что-либо не потому, что приложил мало стараний, а потому что сделать это человеку не по силам. Но эти суждения еще только освобождают человека от ответственности, но не оправдывают его.

На чем же основано оправдание мимесисом? Вероятно, оно основано на своего рода экзистенциальном допущении, смысл которого состоит в том, что если уж копии невозможно преодолеть своего онтологического «отставания» от оригинала, то для оригинала не представляет никакого труда «возвысить» копию. Иначе говоря, если для копии в мимесисе открывается некая непрерывная актуальность оригинала (при этом преодолеть дистанцию, отделяющую ее от оригинала, копия своими силами не в состоянии), то можно предположить, что источником этой непрерывной актуальности оригинала для копии является сам оригинал. Копия, в данном случае, имеет некие основания сделать это экзистенциальное допущение о «заинтересованности» в ней со стороны оригинала. Получить своего рода оправдание от вечно недостижимой цели-оригинала.

Уточним важный момент: если мы принимаем деление человеческого действия на совершенное по природной необходимости и совершенное в силу свободного волеизъявления; если мы соглашаемся с тем, что «зоной ответственности» подражания является именно действие свободное, которое как раз в подражании и получает свое оправдание, то следующее утверждение не станет для нас неожиданным: подражание — это всегда *личное* действие. Именно потому речь и может идти о необходимости оправдания подражательного поступка, об экзистенциальном переживании ограниченности подражательного поступка и т. п., что подражание личностно, оно является свидетельством определенной меры человеческой свободы. Если мы соглашаемся с этим положением о личном характере подражания, то уместно будет задаться следующим вопросом: каким образом и от кого может получить оправдание личность, когда она в нем нуждается? Один из самых вероятных ответов: только от другой личности. Иначе говоря, безличные «копия» и «оригинал» в нашем рассуждении —

это только конструкции, необходимые для упрощения схемы действия мимесиса. В действительности, каждый конкретный миметический акт имеет личность и в качестве исполнителя, и в качестве источника ожидаемого оправдания. Станем ли мы тогда удивляться тому факту, что любое миметическое действие — будь то в познании, воспитании или искусстве — предполагает наивысшую степень личной заинтересованности в его результатах? Тем более, не удивительно, что этический мимесис в христианстве, предполагающий в качестве своего завершения не что иное, как теозис, именно личным и живым Богом считает ту Личность, от которой ожидается оправдание подражания. Апостол Павел, подражая Христу, не забывает о своем несовершенстве, даже о своей ничтожности, тем не менее, он надеется на милость Бога, способного легко преодолеть пропасть человеческой греховности. На этом фоне в самом широком историко-культурном смысле становятся понятными разного рода представления об искусстве как божественном даре: в самом деле, если у художника (поскольку его творчество основано на подражании) есть насущная потребность в экзистенциальном оправдании своих действий, то никакая иная личность, кроме Бога, не способна дать искомого «универсального» оправдания.

Итак, подражание оказывается лекарством для человеческой воли, оправдывая, объясняя и мотивируя поступки, совершаемые человеком свободно. Именно поэтому исторически сложившаяся область распространения *теории* подражания — это искусство, воспитание и познание — т.е. как раз те области, в которых действие воли оказывается решающим. Имея в виду, что в современном научном словоупотреблении все эти области охватываются понятием культуры, можно заключить, что в поисках экзистенциального оправдания своего бытия человек находит его именно в миметических практиках, а эта экзистенциально-личностная «привязанность» к мимесису, в свою очередь, объясняет универсально-культурную значимость подражания. Иначе говоря, мимесис настолько авторитетен в концептуальном смысле и настолько продуктивен в культурном, насколько он неизбежен в плане поиска экзистенциального оправдания индивидуального поступка. И эта двойственная — культурная и личная — «заинтересованность» в мимесисе является одним из самых прочных оснований единства культуры при всем историческом и типическом многообразии культурных практик.

Борис Клюшников

Странный артефакт и ископаемое: теория объекта в искусстве и философии XXI века

Странный артефакт и ископаемое: теория объекта в искусстве и философии XXI века

Борис Клюшников — Россия, Москва, Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова, студент; Государственный центр современного искусства, младший научный сотрудник.

Аннотация: В центре внимания данной статьи — две стратегии осмысления объектов в русле спекулятивного реализма и возможность их применения в области философии искусства. В статье намечена история и предпосылки возвращения артефакта в эстетику и искусство в своеобразном обличии «партизана», борца против тотальной связности и контекстуальности.

Ключевые слова: спекулятивный реализм, артефактуальность, объектность, объектно-ориентированная онтология, ископаемое.

Weird Artefact and Archi-fossil: the Theory of the Object in Art and Philosophy of the XXI century

Boris Kliushnikov — Russia, Moscow State Academic Art Institute naned after V.I.Surikov, student; National Center for Contemporary Art, researcher.

Abstract: This article draws attention to two strategies of thinking of objects in the field of speculative realism and to its applicability in philosophy of art. The article traces the history and the probable comeback of the artefact to the aesthetics and art as the “guerilla”, the fighter against net triumph and contextuality.

Key words: speculative realism, artefactuality, objecthood, object-oriented ontology, archi-fossil.

После того как Ричард Рорти удачно нашел всем известное броское словосочетание «лингвистический поворот», редкое интеллектуальное сообщество отказывалось от столь заманчивого риторического приема, который, по всей видимости, не только привлекал к себе внимание, но и обнаруживал совершенно новый режим позиционирования внутри интеллектуального мира.

Обилие «текстов-поворотов» стилистически отличается как от статей-исследований и историографических справок, так и от глубокомысленных монографий или критических очерков. Их самое притягательное достоинство состоит в том, что «повороты» оказываются чем-то учредительным, а не обозревающим и описательным. В них прослеживаются в первую очередь усилия, желания и чаяния авторов, их тяга к тому, чтобы внимание наконец обратилось к непривычному, неконвенциональному, новому.

Харизма «поворота» заключается в былой удали авангардистской манифестации, которая, однако, лишилась утопического измерения и теперь направ-

лена на локальные зоны в самых различных областях («иконический» в культурологии, «онтологический» в социологии, «визуальный» в антропологии, «медийный», «пикториальный» в художественной критике и т.д.). Такие тексты-повороты (их часто называют «программными») не строят утопий «идеальной» науки будущего, а переключают внимание в настоящем времени. В этом кроется критическая функция (насколько она вообще допускается мечтательными авторами): поворот, открывая новое или хорошо забытое старое, всегда при этом призывает к чему-то повернуться спиной, что-то отбросить, о чем-то забыть. Он ближе к волеизъявлению и стремлению от чего-то избавиться, чем к презентации или репрезентации систем мышления.

Очень часто «повороты» как режим письма пишутся легко, с особенным вниманием к широте отдельных понятий, которые не служат точности вживления в «мир» или «карту» исследования, а передают настроение и характер самого движения. В этом смысле, знаменитое «Состояние постмодерна» является текстом-поворотом (если не практической программой взгляда). Основные акценты в тексте Ж.-Ф. Лиотара падают на расширенные понятия, которые, вопреки мнению многих, не должны иметь четких внутренних границ, чтобы «срабатывать». Они нечто учреждают, оставляя нечто «преодоленным», в то время как читатель должен перенять не их наполненность, а ритм их движения. В эпатажном высказывании Лиотара о том, что постмодерн начинается с Аристотеля, важно увидеть не столько историческое положение, сколько волю самого Лиотара к простору внутри его концепции. Таким образом, основные понятия «поворотов» трансисторичны, многолики, взывающи (подобно гуссерлевскому «Назад к вещам») и их бросающаяся в глаза теоретическая бесплодность зачастую означает стимул к дальнейшему движению, к практическому успеху смены аспекта. Как известно, современное искусство так же можно окрестить «поворотливым», потому как в начале интереса к modernity лежит влечение к тенденции, к мимолетности моды, к перемене как таковой (в этом случае часто отсылают к XIX веку, к представлениям Ш. Бодлера о поэте современной жизни, который считается началом теоретического осмысления современности как категории искусства и эстетики). Можно сказать, что самое современное в современном искусстве — это его крутящий момент, его состояние поворота. Всякая книга, конференция, доклад по современному искусству начинается с принятия неразберихи и множественности течений, после чего следует заседание и разбирательство, зависящее от желания участников куда-нибудь обязательно двинуться — куда-то повернуться. Всем кажется, и не без повода, что направления в искусстве вертятся как волчки, и это захватывает, уносит за собой, а с другой стороны, активизирует волю всматриваться, выбирать оптику рассмотрения.

В данной статье, в силу того, что она посвящается современному положению, не будет преподноситься какая-то история или реконструкция эпохи. Скорее, предстоит рассмотреть предрекаемые и прогнозируемые многими «повороты» в художественной практике и эстетической мысли.

Чтобы начать следование, или, вернее сказать, «вращение», обратимся к знаковой статье Вилема Флюссера «О проецировании», в одном из ярких пассажей которой немецкий теоретик новых медиа выстраивает эволюцию человеческой культуры, прослеживаемой на примере фотографической практики:

«В фотографии высветилась новая практика, которая при этом может пониматься примерно следующим образом: медленное и трудоемкое культурное развитие человечества может рассматриваться как пошаговое отступление из жизненного мира, как пошагово возрастающее отчуждение. С первым шагом назад из жизненного мира — из контекста людей, касающихся вещей, — мы становимся обработчиками, и отсюда следующая практика — производство инструментов. Со вторым шагом назад — на этот раз из трехмерности обработанных вещей — мы становимся наблюдателями, и отсюда следующая практика — изготовление образов. С третьим шагом назад — на этот раз из двухмерности воображения — мы становимся скрипторами, и отсюда следующая практика — изготовление текстов. С четвертым шагом назад — на этот раз из одномерности алфавитного письма — мы становимся калькуляторами, и отсюда следующая практика — современная техника. Этот четвертый шаг в направлении тотальной абстракции — в направлении нульмерности — был совершен вместе с эпохой Возрождения, и в настоящее время он полностью осуществлен. Следующий шаг назад, в абстракцию, нецелесообразен: меньше, чем ничто, быть не может. Поэтому мы, так сказать, поворачиваемся на 180 градусов и начинаем, так же медленно и трудоемко, шагать назад в направлении конкретного (жизненного) мира. Отсюда новая практика компьютирования [Komputierens] и проектирования [Projizierens] от точечных элементов к линиям, поверхностям, телам и нам, имеющим отношения к телам»[1].

Нельзя не заметить, что Флюссер важнейшее значение отдает «повороту на 180 градусов», а именно проекционной природе этого жеста. Поворот Флюссера — это возвращение все туда же, к «самим вещам», к жизненному миру, который, однако, должен открыться с совершенно новой стороны, так как содержит в себе опыт нашего отчуждения. Само отчуждение происходит медиально — его сопровождает письмо, фотография, компьютерное моделирование и т.д. У Флюссера наиболее ярко проступает идея о том, что после финала абстрагирования человеку ничего не остается, кроме поворота к вещам. Смежные идеи разделяют такие философы и эстетики, как Гарри Леманн (концепция рефлексивной модерности) (Леманн, 2010) и Дитмар Кампер (в своем понимании тела). В нашем случае интересно обратить внимание на тот факт, что «забвение вещей» в XX веке активно взаимодействует с оценками статуса произведения искусства. Вещь и артефакт перестали быть центральными понятиями эстетики, уступив место процессуальным или контекстуальным факторам. Важнейшим вопросом стал вопрос о том, где находится произведение, потому как было совершенно ясно, что вещь более не запирает

[1] *Флюссер*, 2009. С.74–75.

в себе свойства художественности; она, как носитель, не в силах сдержать виртуальную потенциальность кино и фотографии. Выход материальности из зоны эстетического интереса зафиксировал Вальтер Беньямин в работе о технической воспроизводимости. Ту же самую тенденцию можно увидеть в работе Майкла Фрида «Искусство и объектность», где он отказывает принимать заявку минималистов на создание специфичных объектов, сводя их опыты к проблемам контекста-театра. На примере этих двух узловых для искусства XX века текстов, прослеживается, насколько быстро эстетика статичного артефакта сменялась эстетическими моделями процесса или институционального контекста. К концу XX века вся культура в целом перестала мыслить статически, дискретно или дробно, она целиком и полностью связна, и это понятие связности является важным и достаточно широким, чтобы на его основании совершать поворот, коль скоро для такого поворота требуется широкий горизонт. Именно эта культура контекста (а не вещи или сущности) описывается философами конца 90-х годов, причем некоторые из них видят выходы из данной ситуации. Исходя из прогноза Флюссера, обладающего чуткостью к медиальным носителям, можно понять среду, в которой появляется объектно-ориентированная онтология и спекулятивный реализм уже в XXI веке. По своей сути это и есть предсказанные многими тенденции проецирования и выхода за пределы навязанной виртуальной связности и процессуальности. В своем Speculative Turn (Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman (eds.), 2011) (спекулятивный поворот) такие философы, как Квантан Мейяссу, Грэм Харман и другие, пытаются построить мышление вокруг метафизического понятия Абсолюта или объекта. Таким образом, впервые за долгие годы в эстетику, философию и искусство возвращается проблема объектности, связанная с проблемой «отдельного» в онтологии. Многим, включая Гарри Лемана, это кажется чем-то вроде шага назад, к той самой рефлексивной модерности, когда искусство отказывается от потока информации в новых медиа в пользу опытов авангарда. Для данной статьи важно разобраться, в каком свете видят объект современная континентальная философия и что это может означать для искусства и эстетики.

Если закрыть глаза на прямое взаимодействие спекулятивного реализма, как определенной интеллектуальной моды, на современное искусство, особенно под кураторской сенью Каролин Кристоф-Бакарджиев в последнем Документе, и обратиться к его осевым концептуальным построениям, то внимание сразу же оказывается приковано к тематическим вариациям «объекта», который становится поводом самого философствования у представителей этого направления. В знаменитом эссе К. Мейяссу «After Finitude» (Meillassoux, 2008) таким объектом оказывается «archifossil» (архе-ископаемое). Именно опыт столкновения с ископаемым вызывает проблемы у предшествующей традиции мысли, которую Мейяссу называет корреляционизмом. Мейяссу показывает, как все то, что по данным науки датируется как принадлежащее к дочеловеческой древности, не может найти адекватного осмысления в режиме связности, в режиме корреляционизма, который удерживает миф о том, что

объект не может быть дан нам сам по себе, потому как он является всегда нашим субъективным восприятием, нашим мысленным отношением к нему. Фактичность существования такого объекта, как ископаемое, заставляет нас принять возможность мышления мира без нас самих, или мира до и после человека — иначе все суждения науки о датировках не имеют онтологической основы. Такая археологическая «поэтика» знакома эстетикам уже очень давно, потому как понятие «артефакт» и «артефактуальность» так же восходят к переживанию своего рода «археологического озарения», коль скоро в поле эстетики и культурологии этот термин пришел из археологической практики. Как и артефакт эстетиков, ископаемое Мейяссу — это своего рода «странный» объект, извлеченный из потустороннего мира. Он отсылает за границы опыта, к тому, что Мейяссу называет The Great Outdoors (Великое Внешнее). У другого важного философа спекулятивного направления, Грэма Хармана, философствование так же начинается с внимания к объекту. Если предельно упростить его модель объектно-ориентированной философии, то главным в ней окажется тезис о том, что объекты не поглощаются теми отношениями, в которые они вступают. Отношения, таким образом, разыгрываются лишь на феноменальной кромке, на своеобразной кукольной сцене, будучи одинокими за пределами этой сцены. Интересно, что для описания такого опыта устройства мира Харман использует эстетические ходы, вводя термин allure: «Разрыв между чувственно воспринимаемым объектом и его качеством мы называем «аллюром». Этот термин подчеркивает ошеломляющий эмоциональный эффект, часто сопровождающий это событие в глазах людей, и также подразумевает «аллюзию», ведь аллюр просто создает аллюзию на объект, не делая его внутреннюю жизнь непосредственно присутствующей. В чувственной области мы встречаем объекты, покрытые шумными случайностями и отношениями. Мы также можем быть хорошо знакомы с некоторыми из их сущностных качеств, хотя любое их перечисление просто трансформирует качества в нечто случайное, неспособное дать нам ту унифицированную связь, которая обособляет чувственно воспринимаемую вещь. Напротив, мы нуждаемся в опыте, в котором чувственно воспринимаемый объект отделяется от привязанного к нему единого качества, так как такой опыт впервые будет указывать на реальный объект, скрывающийся за этим поверхностным качеством»[1]. Из этой достаточно обширной цитаты видно, что любой объект, ускользающий от проявления собственных свойств, вызывает эмоциональный отклик, своеобразную странность, превращаясь в weird-object (странный объект).

Итак, в случае двух современных континентальных философов мы видим две стратегии обращения с объектами. В первом случае мир способен выступить как мир без человеческого субъекта в тот момент, когда мы заметим объекты в качестве ископаемых; когда мы столкнемся (Мейяссу употребляет именно слово столкновение и встреча, то есть эмоционально насыщенный лексикон) с возможностью признания вещей без нашего опыта их схватыва-

[1] *Харман*. 2012 // magazines.russ.ru/nlo/2012/114/h7-pr.html.

ния. В случае объектно-ориентированной философии, мы становимся свидетелями, как объект ускользает (withdrawal) от собственных качеств, становясь шокирующим и странным. Обе эти стратегии являются, с одной стороны, протестом против тотальной контекстуализации и процессуализации мира, с другой стороны, они означают поворот к некой современной теории объектов.

Никто так не ощущает драму объекта и процесса, как художник и историк искусства. Именно поэтому речь об объектах обретает принципиальное значение в художественном поле. Поворот прочь от линии мысли, которую спекулятивные реалисты окрестили корреляционизмом, означает и поворот в оценке статуса произведения, в истории искусства.

И действительно, история искусства обладает своей традицией корреляционизма. Это означает, что существуют практики и концепции, которые построены на примате связности, говорящей нам о том, что статус произведения располагается где-то «между»: между зрительским воображением и арт-объектом, между сообществом знатоков и публикой и т.д. В этом отношении интересно обращение практически всех последователей американской институциональной теории к вполне конкретному опыту Дюшана в работе «Фонтан» (1917). Именно эта работа Дюшана полностью растворила материальность объекта в контексте его экспонирования, в контексте его оценки экспертами. Можно смело сказать, что именно институциональный опыт Дюшана «закрыл» от нас проблематику объекта — он представил объект как итог человеческих отношений, понятых социально как ряд эстетических утверждений сообщества. Однако существует чрезвычайно интересная теневая «история искусства», где объект неожиданно воскрешается и, условно говоря, превращается в эстетического партизана. В мире, где объект фактически лишен эстетической силы (она оказывается вся на стороне сообщества или субъективного творческого восприятия), реванш объекта действительно может быть описан в таких военных терминах. Как ни странно, эту линию «эмансипирования» объекта от процесса и человека в искусстве так же можно проследить по еще одной работе Дюшана, к которой сегодня приковано гораздо меньшее внимание. Сходство практики Дюшана в этом случае с концептом «allure» у Грэма Хармана заставляет думать об альтернативной объектности у этих двух фигур. Речь идет о работе «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (1912). Все самое интересное в этой картине связано с тем, что ее итог, а именно то, что мы видим нечто антропоморфное и падающее с лестницы, не является органическим соединением живописных элементов. В этом был скандал — эта работа отвергалась и кубистической традицией, и ее противниками. Произведение само по себе появлялось случайно в итоге работы разрозненных элементов. Само это произведение заключалось уже не в живописи, а в добавочном итоге. «Обнаженная» Дюшана — это фактически первый многосоставный ассамбляж (а не живописный организм), который выстраивает в одну линию материал, элементы и их механику (в одну линию потусторонних объекту качеств). Фактически — это первая

для регистрации в поле истории искусства «машина» в смысле Делеза и тот weird-object, о котором так много пишет Харман. Разные живописные элементы картины не собираются в единый образ, как это было принято у кубистов, а следовательно, вызывая ужас, указывают на само ускользание. Итак, тезис этой статьи заключается в том, что существуют две линии в истории искусства, одна из которых является корреляционистской и вытесняет объект в пользу процессуальности новых медиа, институциональности или, например, виртуозности перформанса. Противостоящая этому тенденция — это каждый раз новое нахождение объекта в смысле ископаемого (а значит, артефакта, который черпает артефактуальность из своей не-человеческой природы) и в смысле странного объекта, работающего в режиме аллюра. Практика современного искусства берет курс на постгуманизм и обращается все чаще к этой зарождающейся второй линии, объектности, причем в творчестве таких художников, как правило, появляется мотив метеорита (архи-ископаемого Мейяссу). Художника интересует объект, который может поставить само человеческое существование под вопрос — в этом художник синхроничен интересу Мейяссу к archifossil. За последние несколько лет к метеориту как к объекту обратились такие молодые художники, как Дэн Колен, Арсений Жиляев и др.

Такая концептуализация объекта в современной философии меняет наше отношение к сборке истории искусства и заставляет взглянуть на творчество как на «практику объектности». Совершенно в новом свете становится возможным оценить минимализм Тони Смита и Доналда Джадда, в чьих практиках присутствует как «ископаемое» (знаменитые кубы), так и странность аллюра (мебель Доналда Джадда). Вообще, спекулятивный реализм, при всех недостатках его «поворотливости», меняет фокус нашей оптики, что наиболее плодотворно отражается в сфере искусства и его историчности (что уже продемонстрировали многие кураторы и исследователи). В этой статье лишь было передано главное настроение этого направления, этого поворота. На нескольких примерах из истории искусства была продемонстрирована возможность дальнейшей коллаборации спекулятивной мысли и художественных сфер.

Литература

1. *Леманн Г.* Искусство рефлексивной модерности. М., 2010.

2. *Флюссер В.* О проецировании / Пер. с нем. М.А. Степанова // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. 2009. № 3/4. (9/10). С. 65–76.

3. *Харман Г.* О замещающей причинности // НЛО. 2012. № 2 (114). С. 75–90.

4. The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism // Ed. by Bryant L. Srnicek N. and Harman G. Melbourne, 2011.

5. *Meillassoux Q.* After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency. . Bloomsbury, 2008.

Sergey Dzikevich
on behalf of the OIAC VI Organizing Committee

Conclusion. Contemporary Philosophy & Contemporary Art: Intellectual Experience of Total Cognition

The last half of the XX century and the beginning of the XXI century have revealed the new condition under which culture exists. All theorists, debating various details, do accept the name of *the postmodern condition* for it. This condition has lasted at least 50 years and it doesn't look to get over. During this time all forms of cultural activity — both *forms of living* and *forms of thinking* — has seriously changed. Postmodern mode of thinking has turned non-classical in all aspects: it means that frontiers between fields of knowledge are overcome and these fields are mixed in strange combinations of *rhizome* type. Postmodern way of living as well is the result of borders elimination thanks to cross-cultural processes especially strongly stimulated by the Internet.

The postmodern condition of culture inspired a new need in *universal thinking* based on *direct feeling* of the universe. This task could be executed only when human intellect comes in totality. Art and philosophy used to play the role of integrators of human cognition in all times of history and under the postmodern condition there are no other instruments of mental integration either but details that must be conjoined have changed both in quantity and in quality. So art and philosophy have strongly transformed under the postmodenn condition.

Moreover it could be said that they have turned into system with two kinds of elements: one is dedicated to feeling of totality of the universe and the other is dedicated to understanding of the same. These elements are not divided in two separated sides: they are making postmodern cognition total in every act of intellectual experience. It is real that there's no philosophy as some standard logical product any more, but there'a *a special art of philosopyzing* where understanding is revealed in expressive unity with feeling. The same way postmodern art is something that could happen and could be performed *after philosophy* only because its impressive language deals with signs and concepts carrying their content of understanding.

Philosophy of contemporary art is the most difficult problem of reason under the postmodern condition: because of coneptual content within art and because it must be art of philosophyzing contemporary philosophy of contemporary art with nesessity turns demonstratively tautological. The value of this tautological mode of philosophyzing is rather in the very process than in some results that could be expressed separately from it. As well as all recent international events in aesthetics OIAC VI has fixed this specific difficulty of postmodern philosophyzing on contemporary art and simuiltaneously made a new step on this way.