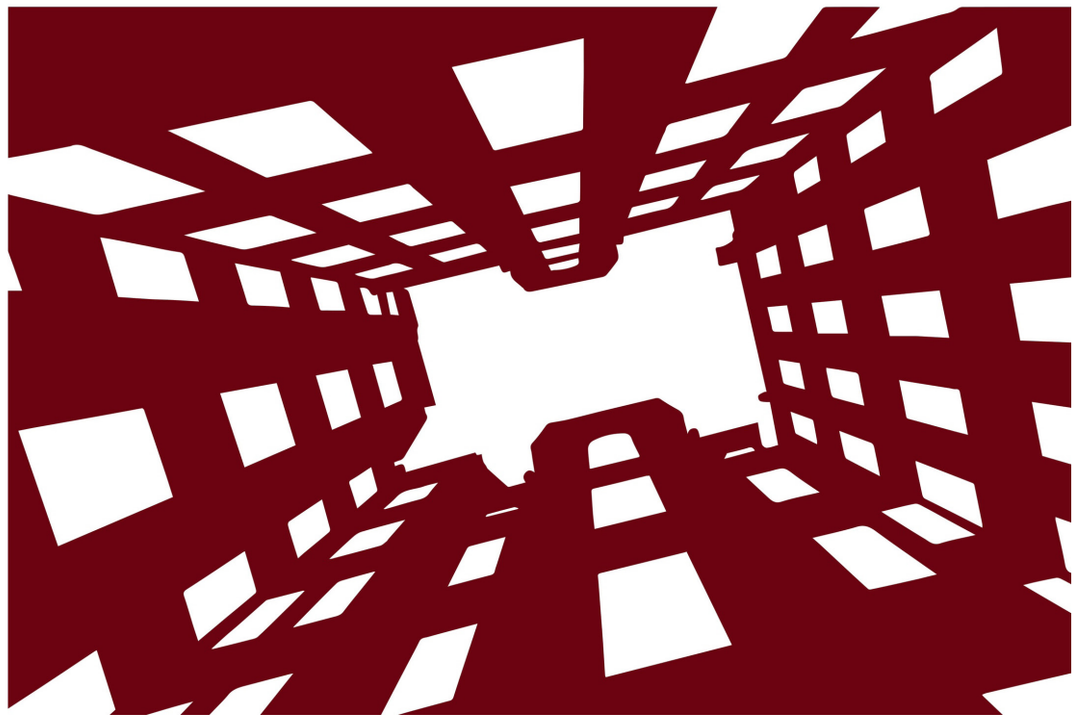
ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС

ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС

17-19 октября 2018, Санкт-Петербург



СБОРНИК ТЕЗИСОВ

ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС

17-19 октября 2018, Санкт-Петербург

Тезисы докладов

санкт-петербург

2018

ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС. 17-19 октября 2018, Санкт-Петербург. Тезисы докладов – СПб., Российское эстетическое общество, 2018. – 435 стр.

Редакционная коллегия сборника:
А.Е.Радеев, Д.А.Поликарпова, С.Б.Никонова

При поддержке
РФФИ 18-011-20086\18
«Проект организации Первого Российского эстетического конгресса (Санкт-Петербург, 17-19.10.2018)»

©Российское эстетическое общество, 2018
© Авторы тезисов, 2018

СЕКЦИЯ

«ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ ИСКУССТВА»

Артамошкина Л.Е.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

«ЭНТЕЛЕХИЯ ПОКОЛЕНИЯ»: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АНАЛИТИКИ В ГЕРМЕНЕВТИКЕ КУЛЬТУРЫ

Обращение к анализу понятия «энтелехия поколения» применительно к герменевтике культуры обнаруживает связь целеполагающих принципов в культуре с формами их осуществления. Работа над данным понятием обусловлена исследованием процессов, определяющих культурную память. Память поколения воплощается в образах, определяющих генеративную идентичность и участвующих в процессах формирования культурной памяти. Понятие «энтелехия поколения» значимо для уточнения характера связи памяти и образа. Это уточнение позволит определить общие методологические основания феноменологии индивидуальной памяти и социологии коллективной памяти. Началом, обусловливающим единство поколения, является образ. Поколение складывается в единство своего культурно-исторического образа во взаимодействии двух времен: времени исторического и времени личной биографии. Этот образ и сохраняется в памяти культуры.

Генеративный принцип аналитики культуры начало свое имеет в искусствоведческом подходе, определяющем стилистическое своеобразие особенностями мироощущения поколения. Формирование определенных искусствоведческих тем и подходов происходило под влиянием герменевтики Густава Шпета – в России и герменевтики Вильгельма Пиндера – в Германии 20–30-х годов XX века. Очевиден их интерес к близкому кругу проблем.

Понятие «энтелехия поколения» было введено Вильгельмом Пиндером. Он рассматривал единство поколения как выражение его (поколения) энтелехии и ее связи с духом культуры определенной эпохи. Понятие «энтелехия поколения» у Пиндера обнаруживает ритм структуры исторического, образования ее смыслового порядка.

Понятие «энтелехия» у Шпета связано с герменевтическим поворотом в феноменологии. Шпет обращает внимание на изменения смысловых структур. Понимание ритмов этого изменения обращено к пониманию истории. Если сравнивать позиции историков искусства, сложившиеся под влиянием Шпета и вокруг него (ГАХН), и соответствующую направленность исследований и тематических предпочтений историков искусства в Германии, можно заметить характерные сближения.

Поиск «внутреннего закона» вещи ведет Пиндера от искусствоведческих сюжетов к культурфилософским темам и проблемам

своего времени – рубежа 20–30-х годов XX века в Германии. Искусствоведение Пиндера открывает поколению исследователей внутреннюю связь форм культуры с народным духом. Теория Пиндера была направлена на определение принципов, выявляющих общее в индивидуальном, индивидуальное – в типическом. Внимание Пиндера к формам в искусстве также связано с выявлением изменений смысловых структур и принципов, определяющих эти изменения. Применение в отечественных исследованиях 20-х годов (ГАХН) герменевтического принципа к интерпретации изобразительного искусства как специфического языка сопоставимо с их применением к области изобразительного искусства и архитектуры у Пиндера. Тематическая направленность работ Пиндера сопоставима с направлением исследований в ГАХНе, инициированных подходом Шпета. Общее – в понимании искусства как особого языка, который обладает определенными способами артикуляции смысла.

Бегунова Е.А., Двуреченская А.С.
Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МЕМУАРНАЯ ЛИТЕРАТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ ЭПОХИ

Тема «культурной памяти» на сегодняшний день является одной из самых востребованных исследовательских тем в зарубежной и отечественной гуманитаристике. Известный немецкий ученый Ян Ассман объясняет увлечение темой памяти социокультурными факторами: развитием электронных средств, связанных с искусственной памятью; восприятием культурной традиции современным человеком с позиции «посткультуры» и, наконец, трагичными событиями XX столетия [1]. Отечественный автор А.Г.Васильев считает, что актуальность «memory studies» обусловлена ее трансдисциплинарным характером [2]. Трансдисциплинарность «memory studies» несомненна: в рамках этой темы современных исследователей интересует как сам механизм действия культурной памяти, в частности, забвение и интерпретация событий и смыслов, так и процесс коммеморации в отношении современных социальных, культурных и политических практик (например, культурная память и медиа). Возможно, поэтому сам термин «культурная память» не имеет строго очерченных содержательных границ, и что примечательно современные ученые не критичны в этом отношении. Например, А.Эрль пишет: «“Культурная” (или, если хотите, “коллективная”, “социальная”) память, безусловно, многообразное понятие, термин, часто используемый двусмысленно и неопределенно…»

[3]. Однако, на наш взгляд, изучение взаимодействия культурной памяти и определенного вида искусства в контексте конкретной концепции позволяет выявлять некие «ключевые», значимые моменты в исследуемом материале. Попытаемся применить умозаключения Я.Ассмана о культурной памяти к литературным текстам, в частности, к отечественной мемуарной литературе начала XX столетия. Мемуарная литература для анализа выбрана неслучайно. Жанр мемуарной литературы напрямую связан с феноменом памяти. С одной стороны, мемуары, имея авторскую природу, являются частью *«коммуникативной памяти»* (термин Я.Ассмана). «Коммуникативная память» существует в структурах повседневности, фиксирует особенности социальной коммуникации во времени и пространстве и связана с недалеким прошлым. Это «модус биографического воспоминания» [4], чем и является мемуарная литература. В этом аспекте Я.Ассман рассматривает «коммуникативную память» как синоним «социальной памяти» французского ученого М.Хальбвакса. С другой стороны, по верному замечанию Н. Н. Козновой: «Наряду со свидетельствами очевидцев мемуары явили собой концентрацию организационного и интеллектуального опыта, воплотили эстетические и литературно-критические взгляды авторов и их современников» [5]. Более того, «в литературе русской эмиграции первой волны мемуарные жанры пользовались особой популярностью…Мемуарное творчество отвечало духовным запросам авторов и насущным потребностям эмигрантского сообщества, выдвинувшего на первое место задачу сохранения русской классической культуры…» [6]. Другими словами, русские писатели-эмигранты первой волны вполне осознанно «творили» определенные культурные смыслы. По убеждению Я.Ассмана, передача и воскрешение культурных смыслов и есть суть культурной памяти. Для древних культур, полагает немецкий ученый, основной формой культурной памяти были мифы и обряды. Можно ли в таком случае считать художественно-биографические тексты писателей-эмигрантов частью культурной памяти эпохи? У Я.Ассмана культурная память базируется на модусе «обосновывающего воспоминания»: «Модус обосновывающего воспоминания всегда, в том числе и в бесписьменных обществах, работает с устойчивыми объективациями языкового и внеязыкового плана: таковы…всевозможные знаковые системы, которые в силу их мнемонической (поддерживающей воспоминание и идентичность) функции можно приписать общему понятию “memoria”» [7]. Отдельные части текстов мемуаров, дневников, писем отечественных писателей первой волны эмиграции выступают в роли таких знаковых элементов, когда описываемое реальное событие или пространство, или реальный объект (например, у З. Гиппиус в «Синей книге» — это Петербург и

здание Государственной Думы) превращаются автором в «символ» или служат для него отправной точкой для культурной самоидентификации. Петербургский исследователь Л.Е.Артамошкина, отмечая особенности биографического текста (куда относится и мемуарная литература), пишет, что «…биография предстает в статусе реального осуществления потенциала культуры и как то, что детерминируется ее ценностями, нормами, институциями, как то, что структурирует жизнь людей данной эпохи, служит основанием их взаимной идентификации и рождает ощущение своей принадлежности качественно определенной культурной ситуации» [8]. Таким образом, элементы мифологического, знакового, конституирующего, идентифицирующего «текста» можно обнаружить не только в дописьменных и письменных культурах древности, но и в культуре и искусстве начала XX века. Однако, соотношение мира «повседневности» и мира «вечного», как и «забвение» и «припоминание», приобретет в XX столетии новые, невиданные ранее в истории культуры формы.

Примечания

1. *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С.11.
2. *Васильев А. Г.* Воплощенная память: Коммеморативный ритуал в социологии Э. Дюркгейма // Социологическое обозрение. 2014. Т. 13. № 2. С.142.
3. *Astrid Erll, Ansgar Nunning, Sara B.Young* Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin, New York, 2008. P.1.
4. *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С.54.
5. *Кознова Н. Н.* Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: автореф. дис. … доктора филол. наук. М., 2011. С.3.
6. Там же, С.7.
7. *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С.54.
8. *Артамошкина Л. Е.* Концептуализация биографического текста в культурно-историческом дискурсе: автореф. дис. … доктора филос. наук. СПб, 2013. С.3.

Брусиловская Л.Б.,
Российский Государственный Гуманитарный Университет, Москва

ПАМЯТЬ О СЕБЕ «В СОВЕТСКОМ»: РЕКОНСТРУКЦИЯ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ В. АКСЕНОВА

1. В.П. Аксенов – один из самых ярких представителей отечественной литературы второй половины XX в. Начало и расцвет его творческой деятельности пришлось на эпоху «оттепели», когда он стал, наряду с другими писателями своего поколения (А. Гладинин, А.

Кузнецов) родоначальником такого литературного направления, как «молодежная проза».

2. Впоследствии художественные принципы данного направления: описание событий, так или иначе связанных с биографией автора, привязанность героев произведений к современности, исследование своих собственных ощущений – становятся основой многих работ Аксенова, написанных позднее.

3. Первое крупное произведение писателя – повесть «Коллеги» рассказывает о трех друзьях, недавних выпускниках медицинского института, вступающих во «взрослую жизнь». Написанная в 1960 г., повесть содержит все иллюзии поколения еще юных «шестидесятников»: черно-белая оценка героев, наивность в описании деревенских персонажей, убежденность, что личные усилия одного человека неизбежно приведут к быстрым и необратимым положительным результатам.

4. Последующие произведения В. Аксенова этого десятилетия («Звездный билет», «Апельсины из Марокко», «Пора, мой друг, пора») постепенно теряют, своего рода, печать оптимизма, свойственной «оттепели». Все эти работы представляют собой некую принципиальную незавершенность сюжета, своеобразный открытый финал. Их герои - вчерашние школьники, творческие работники, инженеры, рабочие - погружены в размышления о собственной жизни, не имеют твердой почвы под ногами, существуют в какой-то постоянно пограничной ситуации, как в профессии, так и в личной жизни.

5. В начале 1970-х гг. Аксенов начинает работу над романом «Ожог», в основе которого лежат воспоминания о его детской травме – аресте его родителей в 1937 г., и его недолгое пребывание в подростковом возрасте в Магадане у ссыльной матери. Этот роман изначально не был предназначен для публикации в советской печати, поэтому писатель чувствовал себя свободным не только в описании ужасов существования людей в условиях лагеря и ссылки на севере, но и в попытках через судьбу родителей и их друзей исследовать природу насилия и власти в советской стране.

6. Другие крупные произведения, написанные Аксеновым в последние годы перед отъездом из СССР в 1980 г. – дилогия «Круглые сутки нон-стоп» и «В поисках грустного беби» также полны воспоминаний о послевоенной жизни страны, своих юношеских увлечениях американским «трофейным» кинематографом и джазом, который он открыл для себя в эти же годы благодаря таким же трофейным радиоприемникам и которому он остался верен всю свою последующую жизнь.

7. Писатель приходит к выводу, что именно Запад, представление о котором формировалось у него и его друзей в основном благодаря американским и в меньшей степени европейским кинофильмам и музыке, воплощал в себе желанную альтернативу тому советскому образу жизни и тоталитарному сознанию, в котором им приходилось существовать.

8. Трилогия «Московская сага», опубликованная в 1991 г. символически стала той чертой, которую Аксенов, как казалось, подвел под темой исследования сталинского времени, зарождения и расцвета советского тоталитаризма и попытках людей если не сопротивляться его всеохватности, то хотя бы найти некую социальную нишу, где можно от него спрятаться. Он находит эту нишу – семья русского интеллигента и потомственного врача Бориса Градова, которая, несмотря на страшные испытания сохраняет идеалы чести, достоинства, милосердия и самопожертвования.

9. Последнее произведение Аксенова – незавершенный роман «Ленд-лизовские», в котором писатель вновь делает попытку обратиться к сталинскому времени, но к периоду, ранее никогда им не описанном – своему детству. Он вспоминает почти документально первые годы сразу после ареста родителей, жизнь в доме тетки, забравшей его из детдома для врагов народа, первые годы войны, поездки в пионерский лагерь. Показательно, что в этом тексте непривычно мало для Аксенова описаний бед и страданий человека, который еще маленький ребенок, несмотря на то, что это объективно самые тяжелые годы в биографии писателя. Здесь преобладают рассказы о своих братьях и сестрах, тетках и бабушке, тепло и с юмором повествуется о военном и довоенном быте большой и дружной семьи, о первых детских влюбленностях и мальчишеской дружбе.

10. В. Аксенов сформировался как писатель в советское время, пик его популярности пришелся на эпоху «оттепели», одним из главных культурных героев которой он являлся. Но после окончания этого культурного периода его как стилистические, так и политические расхождения с советской властью стали необратимыми. Писатель вполне успешно пробовал себя в жанрах, далеких не только от социалистического реализма, но и от реализма вообще. Однако «родовая травма» его происхождения, определившая во многом его личную и творческую биографию, дала в конечном итоге Аксенову ту внутреннюю, духовную силу, с помощью которой он, отталкиваясь от невыносимой памяти себя «в советском», сумел переплавить все это в чистую ткань литературы.

Гаврилина Л.М.
Московский государственный институт культуры (МГИК), Москва

ОБРАЗЫ ИСКУССТВА КАК «ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ТОЧКИ ОПОРЫ» КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Культурная память рассматривается современными исследователями одной из важнейших составляющих процесса формирования сообществ. Это коллективная форма памяти, она складывается в коммуникативном пространстве культуры, охватывая всю толщу ее истории и создавая «коннективную структуру» общества [1]. Культурная память избирательна, континуальна, тесно связана с процессами формирования идентичности, с топографией социально значимых переживаний, коллективными образами прошлого. Ключевой проблемой является исследование механизмов формирования актуального содержания культурной памяти: объективация и интериоризация смыслов, их закрепление в текстах, образах, символах. мифологемах. Искусству в этом контексте принадлежит особое место, оно способно создать «экзистенциальные точки опоры» [2], закрепив их в культурной памяти. Сила эмоционального воздействия художественных образов, их ассоциативность, информационная избыточность, чувственная наглядность и доступность для восприятия делают произведения искусства эксклюзивным и действенным инструментом коммеморации.

Широкую известность получило определение искусства как умения мыслить в образах, данное Гегелем. «Именно искусство, - писал он, - доводит до сознания истину в виде чувственного образа, и притом такого чувственного образа, который в самом своем явлении имеет высший, более глубокий смысл и значение» [3, С.175]. Целостно воссоздавая мир, произведение искусства превращается в «энциклопедию русской жизни», «зеркало культуры», «самосознание культуры», и т.д. Художник видит мир острее и тоньше, чем среднестатистический человек, а умение в яркой, необычной форме запечатлеть увиденное и прочувствованное делает произведение привлекательным для зрителя, вызывает общественный резонанс. Известно ироническое замечание Оскара Уайльда о том, что жители «туманного Альбиона» не замечали лондонских туманов до тех пор, пока их не увековечил в своих картинах Тернер. Открыв в них символико-культурное измерение, художник сделал лондонские туманы более значимым фактом бытия, чем их прежнее природно-климатическое существование. Английский социолог Б Андерсон убедительно показал роль английского искусства конца XVIII и XIX веков (прежде всего, литературы и пейзажной живописи) «в

процессе репрезентации того “воображаемого сообщества”, которым является нация» [4, С.48], и, соответственно, в процессе сложения британской имперской идентичности. Так же, как поэтические образы России у Н.А Некрасова, А.А.Блока, С.А.Есенина, образы русской природы, созданные в пейзажной живописи И.И.Левитаном, И.И.Шишкиным, А.К.Саврасовым стали неотъемлемой частью образа мира русской культуры, точками опоры национального самосознания. «Многие из их произведений можно рассматривать в качестве национальной иконы, понимаемой как репрезентация “русскости”, как “портрет границ нации”. Центральная Россия стала символически значимой территорией российского ландшафта во многом благодаря передвижникам» [5, С.247-248].

Искусство преуспевает также в поисках Духа места (genius loci). Так, в формировании петербургского текста огромную роль сыграли образы Петербурга, созданные Пушкиным. Актуализированные, прочувствованные, осмысленные, процитированные другими авторами, они легли в основу петербургского текста, позже были переосмыслены, дополнены, противопоставлены образу города в творчестве Гоголя, Достоевского, поэтов-символистов и др. У истоков калининградского текста оказался (совершенно фантастическим образом!) другой гений русской поэзии - И.Бродский. Три стихотворения, написанные им во время короткого посещения Калининграда и Балтийска, наметили своеобразную программу развития всей постсоветской калининградской поэзии, задали ее тональность, заложили смысловое ядро калининградского текста [6]. Поэт уловил и вербализовал значимые экзистенциальные доминаты, отражающие genius loci Калининграда.

Примечания

1. *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки славянской культуры, 2004. 363 с.

2. *Norberg-Schulz C.* Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. – N.Y.:Rizzoli, 1979. 213 p.

3. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике //История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т.3. – М.: Искусство, 1967.

4. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева. – М.: Канон-Пресс, 2001.

5. *Лукина А.В.* Технология производства и утверждения национальной идентичности // Гражданские, этнические и религиозные идентичности в современной России / Отв. ред. Магун В.С. – М.: Изд-во ИС РАН, 2006.

6. *Гаврилина Л.М.* «Чужое как свое припоминая…»: парадоксы культурной памяти //Русский Север: Идентичность, память, биографический текст. К 95-летию со дня рождения К.В. Чистова: Сб.научных статей. – СПб.: МАЭ РАН, 2017. С.226-236.

Гендова М.Ю.
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой,
Санкт-Петербург

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ БАЛЕТНЫЕ СПЕКТАКЛИ XX ВЕКА КАК ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ ПОКОЛЕНИЯ

Утонченное балетное искусство в первом своем приближении, кажется, абсолютно лишенным жизненной реальности. Однако, при кропотливом анализе выясняется, что и это «дворцово-оранжерейное искусство не исключает идеологического контекста, выступает «немым» современником своего времени, специфической формой самоидентификации личности в отдельную межпоколенную социально-психологическую группу – «мы». В результате межпредметного, а не сугубо искусствоведческого, подхода к исследованию балетного спектакля в контексте времени (без изъятия самого культурного продукта из него) можно понять глубинные семантические и культурно-мировоззренческие коды социума; осмыслить его историю, опираясь на реальный опыт тех, кто непосредственно переживал то или иное социально-историческое или культурно-историческое событие, запечатлевая этот жизненный опыт в художественно осмысленную и отраженную форму реальности – искусство. В рамках заданного исследовательского вектора предпринята попытка осмыслить балетное искусство как историческую память поколений на примере спектаклей, с одной стороны, полномасштабно затрагивающих быт советской действительности («Светлый ручей», «Болт», «Красный вихрь», «Родные просторы») и, с другой стороны – на примере балетов, воссоздающих серьезное социально-историческое потрясение – Великую отечественную войну («Дом у дороги», «Ленинградская симфония»). В результате, опираясь на воззрения Б. Успенского и М. Хальбвакса, удается на практике доказать существенную мировоззренческую роль балетного искусства в процессе реализации такого явления как историческая память поколения, процессе самоидентификации и реализации социально-политического и культурно-исторического контекста жизни страны. Помимо этого, в работе также затронут аспект ретроспективности и многоуровневости анализа так называемого «культурного слоя», формирующегося с течением времени, а также поднят вопрос правдивости (верификации) и точности передачи содержательного компонента спектакля, при условии, что современный танцовщик уже давно покинул временные пределы обозначенных ранее периодов.

Демина А.В.
Астраханский государственный университет, Астрахань

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙЙ ПАМЯТИ (НА ПРИМЕРЕ ФЭНТЕЗИЙНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

Проблематика культурной памяти в последнее время стала одной из наиболее востребованных в самых различных отраслях гуманитарного знания: от психологии до философии и культурологии. И этому есть логичное объяснение, которое целесообразно искать в социокультурной специфике сегодняшнего дня, смысл которой сводится к сверхнестабильности и гипердинамичности современной эпохи. Эти свойства, по сути, подрывают в сознании современного индивида чувство уверенности в настоящем и стимулируют обратиться к тому вектору времени, в котором человек может обрести и покой, и стабильность, и предсказуемость – к прошлому. Как пишет американский историк А. Мегилл, «наиболее характерной особенностью современной жизни является недостаток стабильности на уровне идентичности, что приводит к проекту конструирования памяти с целью конструирования самой идентичности» [4].

В постмодернистской философии культуры текст, как известно, выступает в роли основного объекта изучения и понимания окружающей действительности. Более того, вся реальность в философии постмодернизма рассматривается как бесконечный текст. «Ничто не существует вне текста» - утверждает Ж. Деррида [3]. Причем текст не выражает одно-единственное значение, а существует во множестве вариантов своего понимания. Так как бесконечный мир имеет неисчислимое количество толкований, то и текст подразумевает множество интерпретаций и уровней осмысления. В культуре постмодерна каждый текст придает действительности новый смысловой оттенок – отсюда прямая пропорциональная зависимость между количеством текстов и количеством вариантов понимания мира.

Такой игровой инструментарий как интертекстуальность наделяет текст не только альтернативными семантическими оттенками, но, по сути, превращает каждую книгу в многоуровневое пространство, содержащее в себе множество смыслов.

Постмодернистский текст соткан из ссылок, аллюзий, цитат, связывающих данную книгу со множеством других текстов. В фэнтези – это бесконечные отсылки к мифологическим образам и сюжетам, цитирование как реальных авторов, так и вымышленных (особенно часто такой прием встречается в эпиграфах к главам фэнтезийных книг).

К примеру, первый том «Ведьмака» А. Сапковского - это сплошные аллюзии на многие известные сказки («Спящая красавица», «Русалочка», «Красавица и чудовище», «Сказка о золотой рыбке»). «Сильмариллион» Дж. Р.Р. Толкиена, особенно начало книги, представляет собой авторское переложение библейского сюжета о сотворении мира. Большинство словесных формул-заклинаний, которыми пользуются волшебники в произведении «Гарри Поттер» мысленно отсылают нас к латинским изречениям [1]. События «Песни Льда и пламени» Дж. Мартина, а также атмосфера мира «Ведьмака» А. Сапковского отчётливо напоминают нам европейскую историю Средних веков.

Интертекстуальность в фэнтезийных произведениях может также выступать в качестве приема обыгрывания характеров и поступков героев и скрытой цитатности имен собственных. Например, один из героев «Гарри Поттера», Люциус Малфой, носит имя, идентичное имени знаменитых древнеримских аристократов (Апулей Луций – древнеримский писатель, автор произведения «Золотой осёл»; Брут Луций Юний – сенатор, один из основателей Римской республики) [1]. Кроме подчеркивания аристократичности натуры Люциуса Малфоя, имя данного героя семантически отсылает нас к Люциферу, падшему ангелу, восставшему против воли бога. Такая смысловая подача, во многом, объясняет действия персонажа Люциуса Малфоя в романе Дж. Роулинг.

Однако имя Люцифер в переводе с латинского означает также фразу «несущий свет» [2]. Такая трактовка обыгрывается писательницей в нескольких планах: внешне при акценте на светлых волосах семейства Малфоев и в процессе раскрытия характера Люциуса Малфоя, порвавшего в решающий момент с темной стороной.

Таким образом, иллюстрация интекстекстуальности в приведенных выше примерах обуславливает существование генетического кода в фэнтезийных произведениях, на основе которого происходят процессы сохранения культурной памяти в пространстве фэнтезийной литературы. Кроме того, интертекстуальность как механизм сохранения культурной памяти в пространстве искусства – это довольно инновационное и плодотворное поле для серьезных академических исследований.

Примечания

1. *Дьяконова Е.С.* Интертекстуальность имен собственных в произведениях жанра фэнтези // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2010. №13 (194). Выпуск 43. С.34.
2. *Ефремова Т.Ф.* Люцифер // Современный толковый словарь русского языка. М., 2000. URL: http://www.dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/183028/Люцифер
3. Интервью с Жаком Деррида // Arbor Mundi. М., 1992. №1. С. 74.
4. *Мегилл А.* Историческая эпистемология / пер. с нем. Кукарцевой М., Катаева В., Тимонина В. М: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. С. 146.

Завьялова Е.Е.
Астраханский государственный университет, Астрахань

КАТЕГОРИЯ «НЕЧИСТОТЫ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ЗОЛОТОГО ВЕКА

В русской классической литературе средоточием пургаментарных мотивов является проза Гоголя. Произведения других русских писателей первой трети XIX века на этот предмет исследованы недостаточно.

Образ дорожной пыли, поднимаемой в воздух копытами лошадей и колёсами повозок актуален как для последователей романтического метода, так и для реалистов. Пыль свидетельствует о бешеной скорости, на которой несутся всадники, показывает, как долг и труден был путь. Сходную функцию может выполнять и упоминание **о грязи** на повозке: достаточно вспомнить запачканную карету из «Семейства Холмских» Д.Н. Бегичева.

Нередко описывается весенняя и осенняя **распутица**, столь характерная примета городских пейзажей. Даётся некая типичная картина уездного городка, непременным атрибутом которого становится **уличная грязь**. «Грязный переулок» [3, 227] в Симбирске, который видит из окна гостиницы Пётр Гринёв, «грязные переулки» [2, 499] в Тамани, по которым «долго странствует» Печорин. И т.п. В романе Ф.В. Булгарина «Иван Выжигин» маргинальные образы приобретают некий универсальный, собирательный характер: «оборванные мальчишки, голодные собаки, рогатый скот и домашние птицы дружно топчут грязь на средине улицы» [1, 104].

Нечистота нередко является атрибутом описаний героев, **нарушивших законы морали**. Этот приём использует В.Т. Нарежный. Например, в романе «Российский Жилблаз» главный герой сообщает, что он вместе со своим спутником Сельвестром был перепачкан «нещадным образом», грязь сделала их «похожими на разбойников» [4, 231]. Сходные образы находим у А.А. Бестужева-Марлинского в «Аммалат-беке», В.Ф. Одоевского в «Саламандре» и др.

Достаточно часто в прозе Золотого века повторяется мотив **падения в грязь (пыль)**, который прямо или косвенно соотносится с темой унижения достоинства героя. Однако далеко не всегда «испачканность» персонажа является знаком его социальной неполноценности или нравственной ущербности. Показателен в этом смысле образ мудреца Ивана Особняка из романа В.Т. Нарежного «Российский Жилблаз» (его прототипом послужил философ Г.С. Сковорода). Главный герой Чистяков рассказывает, как однажды шёл вместе с Иваном в деревню и встретил по дороге нищего «в рубищах, с непокрытою головою, босыми распухшими ногами, бредущего по грязи. <…> Идучи позади человека в

одной рубашке, без шляпы и сапогов, всего мокрого, загрязнённого, я был столько доволен в душе, как будто бы сопровождал какого героя или монарха в торжественном шествии» [4, 521–522]. В.Т. Нарежный вводит в повествование жанровые элементы жития, описание Ивана Особняка кореллирует с «классическим» изображением юродивого.

Нечистота помещения в подавляющем большинстве случаев указывает на неблагополучие персонажей, в нём проживающих, либо на нерадивость служащих, в этих стенах работающих. На символическом уровне непорядок знаменует собой нарушение жизненного уклада, воцарение хаоса. По понятным причинам пыль, паутина, сор часто упоминаются в художественных произведениях, когда идёт речь об уборке. Причём к указанным описаниям прибегают не только писатели, близкие к натуральной школе, но и романтики: мотив уборки на символическом уровне соотносится с мотивом бдения.

Самую подробную «опись» выгребаемого **мусора** нам удалось найти в романе А.С. Пушкина – несмотря на пресловутый лаконизм пушкинской прозы. Писатель перечисляет «тряпички, камушки, щепки, бабки и сор всякого рода» [3, 256] – их вытаскивает из пушки Иван Игнатьич, готовясь к нападению пугачёвского войска («Капитанская дочка»). При описании того, как создаются оренбургские укрепления (глазами Петра Гринёва), вновь вводится пургаментарный образ: толпа колодников под надзором гарнизонных инвалидов «вывозит в тележках сор, наполнявший ров» [3, 277]. Очевидно, в художественной картине мира А.С. Пушкина сор и мусор являются атрибутами домашней, обыденной, мирной жизни, бесспорна их позитивная коннотация.

Пургаментарные образы являются элементом художественной картины мира практически всех известных прозаиков Золотого века (О.М. Сомова, А.А. Бестужева-Марлинского, Ф.В. Булгарина, М.Ю. Лермонтова, М.П. Погодина, А.С. Пушкина, В.Т. Нарежного, В.Ф. Одоевского и др.) – вне зависимости от их эстетических пристрастий. Другое дело, что актанты грязегенности и количество упоминаний о «нечистых» предметах существенным образом рознятся. В частности, писатели, склонные к натуралистическим описаниям, в большей степени используют мотивы запачканности, загрязнённости, соотнося их с социальным неблагополучием персонажей. Писатели-романтики чаще прибегают к показу запылённости, заброшенности объектов изображения, усматривая в этом особый – философский смысл.

Примечания

1. *Булгарин Ф.В.* Сочинения. М., 1990. 704 с.
2. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1990. 704 с.
3. *Пушкин А.С.* Сочинения: в 3 т. Т. 3. СПб, ТОО «Диамант», 1997. 480 с.
4. *Нарежный В.Т.* Сочинения: в 2 т. М., 1983. Т. 1. 623 с.

Зябликов А.В.
Костромской государственный университет, Кострома

РЕЛИГИОЗНЫЕ ПОДТЕКСТЫ СОВЕТСКОГО КИНО 1930−1950-Х ГГ.

Понять ментальные характеристики советского проекта, объяснить его идеологическую состоятельность и притягательность невозможно без обращения к истории советского кино указанного периода. В кино находили убежище социальные мифы, теснимые и деформируемые суровой реальностью. Одним из главных пунктов кинопропаганды являлась героизация и мифологизация событий Октябрьской революции и Гражданской войны. Культ красных героев, их агиографическое закрепление стали содержательной основой советского цивилизационного феномена. Особо востребованным оказался мотив мученической смерти, дополненный неоязыческой идеей отмщения. Концентрация метафизических подтекстов и религиозных образов в тоталитарном кино весьма высока. В советском кинематографе 1930–1950-х годов секулярная идеология неожиданно опирается на религиозные образы и архетипы, один из основных – архетип мученика, страстотерпца.

Вот, например, фильм «Рядовой Александр Матросов» (1947) режиссера Леонида Лукова. Экзистенциальной тоски здесь столько, что мурашки по коже бегут. В фильме почти нет типичной для кино той поры трескучей митинговой риторики и, напротив, много неторопливых диалогов-размышлений о страхе и его преодолении, о смерти и жизни. Горящие глаза Матросова (актер Анатолий Игнатьев) открывают нам душу человека, назначенного (!) и готовящегося к жертвенному подвигу за все человечество. Фильм Леонида Лукова в значительной степени следует агиографической традиции, берущей начало в ранней христианской литературе и получившей свое развитие и оформление в древнерусской словесности. Обязательные элементы житийного канона таковы: рождение героя в благочестивой семье; еще в отрочестве пробудившееся стремление к высоким идеалам; подвижническое служение этим идеалам, нередко вбирающее в себя мученические страдания и смерть; похвала герою, сопровождаемая рассказом о посмертно творимых героем чудесах.

Конечно, у большевиков было свое, секулярное, представление о жизненных смыслах и ценностях, о сути подвига и благочестия, но зерно агиографии – самоотреченное служение «идее», готовность и способность принять мученическую смерть «за веру» – вполне годилось для того, чтобы прорасти в сознании советского человека, более того –

стать базисной частью реализуемого Сталиным цивилизационного проекта.

На создание красного «патерика» были брошены лучшие творческие бригады. В довоенные и военные годы появилось несколько монументально-житийных полотен, посвященных героям Гражданской войны: «Чапаев» (1934, реж. Георгий и Сергей Васильевы), «Щорс» (1939, реж. Александр Довженко и Юлия Солнцева), «Котовский» (1942, реж. Александр Файнциммер), «Александр Пархоменко» (1942, реж. Леонид Луков), «Как закалялась сталь» (1942, реж. Марк Донской).

Красный «патерик» пополняли не только былинные герои революции и Гражданской войны. Великие преобразования и стройки социализма – красивые поля для битвы добра и зла, отличный исторический декор для рассказа о большевиках-«новомучениках».

Двухсерийный фильм Фридриха Эрмлера «Великий гражданин» (1937–1939) – признанная классика пропагандистского кино, впечатляющее житийное полотно о коммунисте Шахове, прототипом которого стал С.М. Киров. «Великий гражданин» – это трехчасовое экспрессионистское погружение в образ человека, назначенного умереть «за идею» и фатально движущегося к собственной гибели. В фильме Ф. Эрмлера концептуально важной является грандиозная сцена похорон Шахова. Она не оставляет никаких сомнений в сакральности происходящего. Присутствующие в религиозном экстазе объединяются вокруг дорогого покойника. Шахов неожиданно превращается в революционного «шахида» (от этих фонетических и смысловых соответствий никуда не деться), мученика за идею, светлый образ которого станет знаменем террора, даст соратникам возможность отбросить все юридические и моральные формальности, сплотиться в борьбе и каленым железом выжечь вражескую «заразу».

Эмоциональная взвинченность и напряженность кино 1930–1940-х годов одним из своих «питающих» истоков имеют религиозные представления и чувства народа, претерпевшие некоторые мутационные изменения, но сохранившие спонтанность и мощь. Простые и грубые истины «нового мира», словно топором, вырубались в сознании массы. Тоталитарное кино умело культивировало образ осуществленной народной мечты о справедливости и правде, поощряло слепую веру в догматы красной «религии», в ее проповедников и первоучителей. Преподать уроки новой веры помогали кинематографические образы красных подвижников и страстотерпцев, показывавших пример беззаветного и жертвенного служения революционным идеалам. Концепты служения, самопожертвования и отмщения перемещались в центр массового сознания и в значительной мере определяли его.

Капустина Л.Б.
Северо-западного института управления РАНХ и ГС
при Президенте РФ, Санкт-Петербург

АНАЛИТИКА ИСКУССТВА НИЦШЕ И ЕЕ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ АКТУАЛЬНОСТЬ

На современном рубеже веков представляется возможным оценить эстетическую составляющую ницшеанского «проекта искусства» и обозначить контуры его вековой эволюции.

Обращение к философии Ницше [6] – это возможность прикоснуться к «истоку» того, что мы понимаем под «современностью», прожить собою невероятную сложность, противоречивость ее оценок и потенциал «критичности» этой эпохи, проанализировать логику взаимодействия с предшествующей культурной традицией. Наконец, осознать, что основные вехи этого процесса и константы культурной эволюции побуждают нас к дальнейшему критическому пересмотру и «актуализации» того, что важно, «истинно» и «ценно» для нашей эпохи. Ведь именно с Ницше процесс «переоценки ценностей» становится неизбежной доминантой социально-культурного развития.

Вопрос лишь в том, на какие базовые основания ориентироваться в осмыслении этой масштабной и эпохальной трансформации оснований классической культуры? Такими фундирующими общекультурные изменения «условиями» мыслятся: усиление метафизической доминанты, философское, эстетическое и этическое осмысление роли искусства, смена концепций творчества и авторства, появление новых форм религиозности, трансформация художественного языка.

Культура – привилегированный хранитель эстетической «матрицы вечного». Так было до Ницше, так продолжалось в его эпоху, так сейчас. Да, искусство XX столетия и современного рубежа веков порой становится радикально иным по отношению к классической традиции. Но ведь не потому, что «разрушает». Все новое, как известно, хорошо изученное старое плюс некий «сдвиг», использование «технологий актуализации», продиктованных потребностями наступающей эпохи и ее риторики. И в процессе «сдвига», – в этом едином пафосе жеста утверждения новой культурной матрицы, – художник переоткрывает новому поколению тайну вечного, вневременного «настоящего», к которому в любой момент может «подключить» сознание человека искусство. Так рождается понимание того, что при определенном ракурсе, – он и получает определение метафизического, – искусство можно рассматривать как своего рода альтернативную демиургическую технологию.

Начиная с Ницше, – и в этом абсолютная новизна «акцента» эстетики модерна и преемственного ему постмодерна, – приходит понимание, что этическую осознанность и эстетический смысл человеческой жизни придает сам факт присутствия на «территории искусства».

А.Арто и Е.Гротовский [1,3] считали, что речь идет о традиции бесконечного «воскрес/шения» базовых культурных матриц в пространстве «здесь-и-сейчас» искусства: о таком вневременном формате, в пространстве-времени которого никто и ничто не «умирает». Не может «умереть» по определению: ни человек, ни Бог, ни автор, ни читатель, ни актер, ни персонаж, ни зритель, ни философ. Жизнь, понятая сквозь призму метафизического бессмертия, такое чувство жизни и такое произведение в масштабах культуры неугасаемы и вечны.

На прошлом рубеже веков так же неизбежно возник вопрос об особом статусе и роли искусства в непростом «мировом процессе» общечеловеческой эволюции. Ницше мыслит во «вселенской» перспективе. И если «Бог создал человека», если есть такое распространенное мнение, то Ницше создает сверхчеловека. Достаточно одной логической операции, чтобы открылась возможность рассмотрения книги Ницше «Так говорил Заратустра» как «нового Евангелия», Евангелия для искусства. Новая метафизика восприятия мира, в основе которой «усиление» ценностного, этического, – если хотите, божественного, – начал в восприятии человеком мира. Опыта повседневного существования, событийности жизни как таковой. Художники следуют заветам философа: эстетические поиски поздней современности не менее интересны с точки зрения вербализации метафизических законов культуры, нежели исследование творчества таких «ключевых» фигур модерна, как Вагнер или Пруст.

Экспериментальный опыт драматического театра современного рубежа веков: Е.Гротовского, Э.Барбы, А.Васильева, исследования Г.Померанцем и З.Миркиной творчества Ф.М.Достоевского [7], поэзия П.Целана [8], новый бытийный опыт восприятия мира в книге Ж.Делеза «Марсель Пруст и знаки» [4], феноменальные «Лекции о Прусте» М.К.Мамардашвили [5], опыт метафизического прочтения традиции драматического театра в в «Рапсодии для театра» А.Бадью [2] и т.д.

Очевидно, речь идет о творчестве и биографиях людей героических, как сам Ницше, достаточно сильных для того, чтобы выступать в роли «преемников» и «хранителей» родовой культурной памяти, способных актуализировать сознание современников для решения настоящих и будущих культурных задач. Искусство поздней современности в своих локальных нишах преодолевает «модерн» как симптом и «дрейфует» в сторону возрождения, на новом культурном витке, вечных ценностей «высокой культуры». Ведь если «современность» ставит «диагноз», то

она же и «лечит». Вопрос лишь в том, насколько каждый из нас Фридрих Ницше или Пауль Целан, чтобы любить это вечное время искусства и видеть в нем неиссякаемый источник жизни.

Примечания

1. *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993.
2. *Бадью А.* Рапсодия (написанная) для театра. Краткий философский трактат. М., 2011. Анализ трактата см. в: Капустина Л.Б. Аналитика театрального поставангарда. Культурологический журнал [Электронный ресурс] М., 2012. № 4 (10). URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/55.html&j_id=6 (дата обращения 1.06.2018)
3. *Гротовский Е.* От «бедного театра» к искусству-проводнику. СПб., 2003.
4. *Делез Ж.* Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999.
5. *Мамардашвили М.К.* Лекции о Прусте. М., 1995.
6. *Ницше Ф.* Работы разных лет. М., 1993.
7. *Померанц Г.С.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 2003.
8. *Целан П.* Стихотворения. Проза. М., 2013.

Коломиец Г.Г.
Оренбургский государственный университет, Оренбург

О «ЗАИМСТВОВАНИИ» ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В КОНТЕКСТЕ «СВОЕ И ДРУГОЕ» В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ ИСКУССТВА

Прием заимствования художественного материала, к примеру, использование музыкального тематизма в контексте «свое и чужое», или «свое и другое» общеизвестен. Такое заимствование выступает как сознательное цитирование чужого материала, погруженное в другую художественно-языковую среду, создавая новые смыслы. Так, И.Ф.Стравинский сознательно использует темы произведений П.И.Чайковского в балете «Поцелуй Феи», но по-своему претворяет их в стиле авангардных новаций XX века.

Вместе с тем в эстетике можно говорить о «*заимствовании» эстетического восприятия в контексте «свое и другое» и соответственно философского и художественного мышления, идей, образов в межкультурном диалоговом пространстве.* Под эстетическим восприятием мы имеем ввиду «переживание прекрасного в искусстве, которое называется эстетическим переживанием (или восприятием, или опытом)» [1].

Примером заимствования «другого» и его врастания как «свое» может служить эстетическая идея *«лунного образа»* и ночи в музыкальном искусстве XIX-XX веков. Так, возникло название «Лунная соната», данное поэтом Рельштабом по сути безымянной сонате Л. Бетховена, возникшее от эстетического восприятия «другого»; неслучайно возникли такие музыкальные произведения как «Лунный свет» К. Дебюсси, «Лунный Пьеро» А. Шёнберга. Этому предшествовало и параллельно

осуществлялось колоссальное количество произведений разных художественных стилей, наполненных многообразными смыслами, в связи с обращением к лунному образу в эстетике, живописи, графике, поэзии.

В XIX веке всплеск интереса к лунному образу обозначен как в искусстве Востока, так и Запада, и он имеет мировоззренческие корни. Например, серия гравюр Хиросигэ «двадцать восемь видов луны» вызвана оптимистическим восприятием природы и повседневной действительности в традициях «укиё» [2]. На Западе и в России образ Луны и ночи в философии и искусстве воспринимался как некое таинство и причастность к космическому бытию, где царствуют хаос и гармония, необычайно переживаемые человеком. Посредством «далекой» Луны переживалась экзистенция и трагедия одинокой души, прославлялась мудрость повседневной жизни, передавалась вечная красота в импрессионистских лирико-пейзажных зарисовках, выражались нюансы романтических душевных движений и настроений, разрыв мечты и действительности, любовное томление, вдохновенный порыв, экспрессионистский страх или безумство, резкость красок художника, восторг поэта и др.

«Заимствование» эстетического восприятия (опыта) иного рода и иного масштабного характера, взятого из античной космологии и вызывающего «игру смыслов», обнаруживается в исторической памяти искусства и эстетики. Это, например, «заимствование» античного философского представления о микрокосме пространственно-временного континуума музыки в соотношении с пространственно-временным макрокосмосом и, как следствие, «своим» от «другого» становится переосмысление субстанциального музыкального бытия в контексте своего времени, своего эстетического восприятия [3]. В качестве пояснения приведу следующее рассуждение.

С античности современное философское знание заимствует два представления о музыке: существование музыки в физическом и метафизическом смыслах. Во-первых, музыка как вид искусства, т.е. музыка – это музыкальные звуки, организованные сознанием для выражения умонастроений и чувственных переживаний, душевного строя. Во-вторых, в представлении философов музыка есть как самодостаточно существующий музыкально-гармоничный космос, что вызывает у человека музыкальное мировидение, музыкальное мироощущение, музыкальное миропонимание о гармонии мира как принципе бытия. В этом смысле музыка выступает как субстанция. Метафизика музыки предполагает принадлежность музыкального субстанциального бытия к неизменному закону мироздания, божественному вечному бытию, который в мире вещей выражается

благозвучием, соотношением консонанса и диссонанса. Музыкальное искусство причастно музыкальному бытию как субстанции, которая содержит в себе постоянный закон числа, математических функций, проявляющихся в соотношении ритмических и звуковых пропорций. Музыка-искусство обусловлена законом вселенского ритма, законом благозвучия в восприятии космических вибраций, законом гармонии как эстетической категории.

Примечания

1.*Татаркевич Владислав.* История шести понятий / пер. с польского Бориса Домбровского. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002.С.329
2. *В. Дашкевич.* Хиросигэ. Л., Изд-во «Искусство», 1974. С 7.
3. См. об этом: *Коломиец Г.Г.* Смысл и ценность музыки/Научный и информациионно-аналитический гуманитарный журнал «Ценности и смыслы». № 1(4) 2010. – М.: 000 «Мультипринт». С. 43-57.

Кондаков И.В.
Российский государственный гуманитарный университет,
Государственный институт искусствознания, Москва

ПЛЮРАЛИЗМ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

1. Строго говоря, плюрализм культурной памяти существовал всегда, но ему в отдаленные эпохи не придавалось особого значения. Множественность версий нарратива одних и тех же событий объяснялась либо давностью происходившего, либо пристрастностью свидетеля, либо различной степенью авторитетности повествователя. Лишь постепенно в истории культуры формировалась гипотеза о различной *интенциональности* различных субъектов восприятия, включающих в свой кругозор различные стороны фактов, поступков, событий, благодаря чему эти кругозоры во многом не совпадают между собой, из-за чего неизбежно возникают *конфликты интерпретаций* (П. Рикёр) и формируется *мозаичная картина мира*.

2. Свою лепту в формирование представлений о плюрализме культурной памяти внесли Возрождение, барокко, Просвещение, романтизм… Но более всего способствовал концептуализации этих представлений конфликт между романтическим и реалистическим видением мира. Например, в стихотворении Пушкина «Герой» (1830) идет спор о том, как интерпретировать Наполеона – как «героя» или как «тирана» – и что в истории важнее: «тьмы низких истин» или «нас возвышающий обман»? В русской литературе это спор продолжался более века. В. Розанов в «Уединенном» (1912), размышляя вслух о природе терроризма, признал, что есть «вещи, *в себе* диалектические, высвечивающие *(сами)* и одним светом и другим, кажущиеся с одной стороны – так, и с другой – иначе» [1]. В XX в. многим художникам и

мыслителям приходилось судить о подобных «диалектических вещах», характеризующихся многозначностью.

3. Ограничим дальнейшие рассуждения на эту тему материалом музыки, поскольку он не поддается однозначной вербализации, а значит, плюрализм культурной памяти в музыке выражается более сложными семиотическими средствами, нежели в литературе или изобразительном искусстве. Особый интерес представляет рождение музыкального авангарда из недр русской музыкальной классики, так или иначе связанной с наследием «кучкизма» (прежде всего Римского-Корсакова и Мусоргского) и альтернативного ему Чайковского. Культурная память классиков русской музыки была направлена на рефлексию русской истории в ее драматические периоды и на постижение народности (что было связано с обращением к фольклору и церковным песнопениям). Культурная память молодого поколения авангардистов (Стравинского, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича) была в большей степени обращена к современности (русская революция и ее последствия) и связана с эстетическим пересмотром классического наследия.

4. Уже первые три балета И.Стравинского поставили его искания особняком в отношении школы Римского-Корсакова. «Жар-птица» – ближе всего к эстетике русской «пятерки». Многое связывает замысел ученика со сказочными произведениями учителя («Кащей бессмертный», «Золотой петушок» и др.) – фольклоризм мелодий, изысканные гармонии, оркестровка. Однако уже в «Петрушке» начинает ощущаться смысловая дистанция: ирония, гротеск и примитивизм в отношении к сюжету, персонажам, фольклорному материалу, гармоническому наследию и инструментовке кучкистов. Еще в большей степени шокирующим становится разрыв с русской классикой и фольклором в «Весне священной» (который продолжится в «Байке про лису, петуха, кота да барана», «Сказке о беглом солдате и черте»,«Свадебке»). В дальнейшем Стравинский обратился к рецепции творчества Чайковского («Мавра», «Поцелуй феи»). Деконструкция оригинала становится для Стравинского главным приемом адаптации музыки прошлого («бахизмы с фальшивизмами» – С.Прокофьев).

5. К концу XX в. многие приемы трансформации культурной памяти, инспирированные Стравинским, оказались востребованными и получили дальнейшее развитие. Например, Л.Десятников написал ораторию «Зима священная» на тексты, взятые из учебника сталинского времени, как своего рода деконструкцию «Весны священной». А его балет «Русские сезоны», пронизанный псевдофольклоризмом, представляет собой аллюзию на знаменитую дягилевскую антрепризу. Принципы полистилистики, псевдоцитирования и деконструкции классических текстов на протяжении длительного времени занимали А.Шнитке (I, III,

IV, VIII симфонии, Concerto Grosso № 1, «Сюита в старинном стиле» и др.) и мотивировались как расширение музыкального пространства.

6. Ссылаясь на роман Т.Манна «Доктор Фаустус», Шнитке утверждал, что «музыка праведников, входящих в Царствие Небесное, и адская музыка написаны одними и теми же нотами, – это как бы негатив и позитив» [2]. Здесь многомерное понимание культурной памяти сближается с розановским («диалектические» вещи амбивалентны). Разные версии и коды культурной памяти взаимодополнительны, выражая собой контрастные стороны одной и той же эпохи и одновременно – всей толщи истории культуры.

Примечания

1. *Розанов В.В.* Соч. : В 2 т. Т.2. Уединенное. М.: Правда, 1990. С. 213.
2. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2003. С. 138.

Кудряшев А.Ф., Минигулова И.Р.
Башкирский государственный университет, Уфа

ТЕМА БЕЗВРЕМЕНЬЯ В ЖИВОПИСИ

Еще немецкий теоретик искусства Г.Э.Лессинг ставил вопрос о мере выражения общих понятий в живописи. При этом он относил живопись к «пространственному», в отличие от «временного», виду искусства. Вторя ему, отечественные философы Р.А.Зобов и А.М.Мостепаненко отмечали, что если рассматривать произведения изобразительного искусства как объекты, локализованные в концептуальном пространстве, то из этого следует, что в художественных картинах (не путать с кинокартинами) отсутствует временной, динамический аспект [1].

Спустя два с половиной столетия после Лессинговского «Лаокоона» на стене музея современного искусства в Санкт-Петербурге, который называется Эрарта, мы видим дощечку с запечатленными на ней словами петербургского художника Анатолия Заславского (р.1939): «Я осознаю мир только в тот момент, когда его изображаю». Здесь подчеркивается, что художник изображает момент времени, а не его течение.

В размышлениях отечественного художника Е.Н.Флеровой (р.1943, ныне живет в США) мы так же читаем примечательные слова: «Когда вы смотрите пьесу Островского, там есть время, там есть развитие действия, и там есть надежда, что вы вживаетесь постепенно в облики героев, которые вам, может, далеко не симпатичны… Что же касается картины, то *у нее нет времени* и нет серьезной пространственной протяженности. И вообще, картина – чрезвычайно абстрактное существо. Она должна вселить в вас ощущение главной своей идеи *мгновенно*»[2]. Отсюда следует признание, что изобразительное искусство, как несловесная форма выражения аспектов бытия, способствует раскрытию содержания безвременья уже самим способом своего существования.

При обращении к безвременью как предмету живописного творчества мы сталкиваемся с тем, что картин, непосредственно посвященных теме безвременья, не так много, как хотелось бы. Тем не менее, безвременье можно «прочитать», точнее, – разглядеть в тех картинах, в которых художники выражают свое понимание времени. В нашем исследовании свойства безвременья являются производными от выявленных свойств понятия времени: они получаются (выводятся) в результате отрицания свойств времени. Так, например, если для древних египтян и греков время объективно, при этом оно обратимо и циклично, то, как мы заключаем, безвременье, будучи так же объективным, – необратимо и ациклично, а его материальный символ – пирамида. В свою очередь, поскольку имманентное средневековое время и объективно, и субъективно, и при всей своей очевидной будничной цикличности оно имеет первоначало и апокалипсический конец, то безвременье трансцендентно, но иногда способно обнаружить себя человеку исключительно чудесным и непредсказуемым образом. В XIX веке мы замечаем переход от изображения времени, объективно понятого художниками, к изображению его субъективного проживания персонажами картины и соответствующего восприятия зрителем.

Нами был проведен анализ ряда художественных картин, выполненных на тему аллегории времени. Они созданы в русле разных художественных направлений: реализма, классицизма, авангардизма, абстракционизма, сюрреализма и импрессионизма. Например, авангардизм тяготеет к новому, неизведанному, абстракционизм стремится к выражению всего абстрактного, невидимого, в сюрреализме сплетаются элементы реального и нереального, фантастического, а импрессионизм позволяет наиболее живо и естественно передать реальный мир, его постоянную изменчивость и подвижность. Среди выделенных нами живописцев Тициан Вечеллио, Ван Дейк, Никола Пуссен, Джозеф Райт, Жан Батист Мозес, Эдгар Дега, Казимир Малевич, Любовь Попова, Василий Кандинский, Сальвадор Дали, некоторые современные нам художники-соотечественники (Владислав Зубарев, Марина Белова, Наталья Чуйченко, Анна Петрова).

Рассмотрение понимания безвременья в изобразительном искусстве для нас – только один из этапов научно-исследовательской работы по философской концептуализации безвременья. В итоге мы заключаем, что в изобразительном искусстве художественные картины могут выступать результатом отражения и объективной, и субъективной реальности. Подводя краткий итог нашего исследования, мы можем констатировать выявление многообразия смыслов безвременья, обнаруживаемое на уровне чувственного восприятия мира. Возможно, все выделенные нами оттенки эмоционально-художественного понимания безвременья можно

отобразить в сочетании трех слов: довременное, вневременное, надвременное. Но этим мы кладем начало более системной разработке безвременья в горизонте теоретико-философской мысли.

Примечания

1. См.: *Зобов Р.А., Мостепаненко А.М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. С.11-26.
2. *Флерова Е.Н.* Счастье – это преодоление несчастий. [Электронный ресурс] / Журнал Вестник on-line. Режим доступа: http://www.vestnik.com/issues/98/0804/koi/kalyu.htm (выделено нами. – А.К., И.М.), последнее обращение 01.07.2018).

Лиманская Л.Ю.
Российский государственный гуманитарный университет, Москва

ХРИСТИАНСКАЯ КАРТОГРАФИЯ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Временная модель христианской картографии определялась богословскими комментариями к Евангелию от Иоанна :«Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Иоан.14:6) . Цикличность наложения сакрального времен на профанное объяснилось через тексты Апокалипсиса: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний» (Откр. 22: 13) и была обращена к духовной памяти. В Т-О схему вписывалась фигура Христа и при помощи географических элементов, буквенных символов и схолий, обозначалось божественное присутствие в каждом фрагменте мироздания: «В Его руке глубины земли, вершины гор - Его же. Его - море, и «Он создал его, и сушу образовали руки Его»(Пс.94), или: «Господня земля и что наполняет ее, вселенная и все живущее в ней; Ибо Он основал ее на морях и на реках утвердил ее» (Пс.23), Симультанность картографического пространства рассматривалась как подобие Божественного зерцала, в котором все видно сразу и одновременно. «Небу и земле, которые Бог сотворил вначале, Он же кладет конец путем их сотворения заново; на место Адама и Евы, которые согрешили и пали, приходят Агнец и его искупленная Невеста; потерянный Рай возвращается вновь в аналогичном виде, включая такие "эдемические" черты, как "река воды жизни" и "дерево жизни"; а люди, в конце концов, вновь обретут первоначальную невинность и сопутствовавшее ей блаженство, ибо "ничего уже не будет проклятого", а потому "и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет". Некоторые отцы церкви уподобляли библейскую модель "Рая-который-предстоит-обрести-вновь" неоплатонической парадигме эманации (истечение из Абсолютного Единого - разрыв с ним - возвращение к нему); на этой почве родилась живучая идея, что разворачивающийся во времени процесс - как в истории человечества, так и в жизни всякого индивида -

есть движение по кругу от блаженной слиянности с Целым через отделение от Целого, грех, изгнание и страдания назад к изначальному блаженству. Этот круговой маршрут часто воображали себе в духе библейской (и плотиновской) метафоры peregrinatio vitae (жизненное странствие); эту же идею усматривали и в евангельской притче о блудном сыне, который покидает свой дом, отправляется "в дальнюю сторону", расточает там "имение свое, живя распутно" и, раскаявшись, возвращается домой на радость отца. Историческое время трактовалась возвращение в исходную точку. Джона Мильтон –который трактовал жизненный путь как духовное строительство полагал что грехопадение открыло путь к самосозиданию результатом которого должен стать вновь обретенный Рай. В то время как Рай изначальный был всего лишь унаследован.»[1,342].. В Эбсторфской карте (ок.1235) маршрут духовного странствия определялся библейской топографией с Востока на Запад. В восточной части карты располагался образ Спаса Нерукотворного с буквенными символами α и Ω , и надписями «Первое и Последнее» что отсылало к тексту Откровения :« Иоанн...был на острове, называемом Патмос, за слово Божие и за свидетельство Иисуса Христа. ...и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний; то, что видишь, напиши в книгу». (Откр.1:9-11) Восточно-западная ориентация карт определяла внутреннюю логику жизненного пути каждого, указывала на ход мировой истории. Элементы Т-О схемы воплощали идею цикличного движения любого исторического и географического маршрута, так как их цель - поиск утраченного начального времени. Особое внимание в структуре Т-О карт уделялось образу Иерусалима как центра Земли, места свершения важнейших событий библейской истории. Изображение Иерусалима основывалось на богословских комментариях к «Откровению Иоанна Богослова», в котором Иерусалим назывался священным городом, сошедшим от Бога с Небес: « И я, Иоанн, увидел святый город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними; они будут Его народом, и Сам Бог с ними будет Богом их»(Откр.21:2,3). Символическую связь времен, круговращение истории олицетворяли структурные элементы «Т-О » карт , которые указывали на то, что любой исторический и географический маршрут обращен к своему началу и символизирует жизненный путь , который обращен к духовной памяти о спасении и преображении.

Примечания

1. Abrams M. H. *Apocalypse: theme and variations* // The Apocalypse in English Renaissance, thought and literature: patterns, antecedents and repercussions / Ed. by C. A. Patrides, J. Wittreich. Manchester: Manchester U. P., 1984. P. 342-368.

Малинина Т.Г.
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва

И СНОВА О «МОДЕРНИЗМАХ»: НА ЭТОТ РАЗ В АРХИТЕКТУРНОЙ МЫСЛИ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Исследовательская мысль проделала большой путь, с тех пор, как словом «модернистский» обозначали ложные, поверхностные «псевдофункционалистские» трактовки, до того времени, когда это определение стали употреблять в позитивном смысле, для обозначения конвергентных явлений сложносоставной системы художественной интеграции в культурном пространстве всего XX века. Одно из основных положений, объясняющих феномен модернизма - суждение о художественном пространстве модернизма как подвижной, но морфологически устойчивой системе, подобной огромной плавильне, где свободно взаимодействуют самые различные течения. При объяснении модернизма главным классификационным принципом выступает оппозиция «*новое - старое*», вследствие чего искусство предстает разделенным на два потока. Первый объединяет движения, наиболее последовательно связанные с принципами авангардизма, второй – с поисками методов «реконструкции» классики на основе формальных открытий того же авангарда. Систему в целом можно представить с помощью формулы, дающей структурное выражение постоянного диалога между авангардом и классикой как полюсами спектра, в пределах которого обнаруживается множество вариантов, создающих яркий, многоликий мир художественной эпохи модернизма. Исходя из основной интриги искусства XX века – диалога авангарда и классики, исследователь при необходимости может рассматривать художественный процесс либо в авангардном, либо в историцистском измерении. Молодые экспериментаторы и теоретики архитектуры, ученики Луиса Кана, Колин Роу (автор статьи «Математика идеальной виллы») , Роберт Слуцки , Б.Хёсли, создатели новой теоретической концепции исследования форм и структур, чьи имена сегодня называют среди инициаторов того «*ментального поворота*»**,** который способствовал рождению поэтики новейшей архитектуры, дистанцируясь от «современного движения», справедливо заметили, что якобы абсолютно чистая доктрина содержит в себе и *нечто иное*, официально отвергаемое или игнорируемое. Именно поэтому дух модернизма в **постпостмодернистское** время воспринимается и интерпретируется в своеобразном полилоге самых различных идеологем. При этом архитекторы постмодернисты и деконструктивисты утверждают, что

ранний модернизм, то есть авангард, для них во многом является источником вдохновения и что до сих пор мы не научились понимать его во всей полноте и разветвленности. И действительно, богатейший арсенал художественных идей эпохи модернизма с его экспрессионистической энергетикой, сюрреалистической фантасмагоричностью, метафизической остранённостью, наивной искренностью примитива, маниакальным упорством да-да, ситуацианистской эстетики, неустанно штурмующей непреступные твердыни традиционного логоцентрического метода мышления, обеспечил своеобразный запас прочности , играющий роль амортизатора при резких разворотах философской и художественной мысли к активному пересмотру архитектурной парадигмы столетия - модернизма. Более того, постепенно выясняется, что в эпоху бума художественных идей воспринята и развита была лишь малая их доля. В том, что сегодня занимает воображение художника и воспринимается как открытие нового, внимательный глаз угадывает, из каких зерен, во множестве разбросанных в то бурное время, оно произрастает. Следуя за критической мыслью, мы встречаемся в начале XX1 века с размышлениями о «диалоге с модернизмом в поэтике архитектурного неоавангарда» [1], а также о том, чем чревата эта тенденция «модернизма без границ» [2]. А между тем к десятым годам уже созревают предпосылки новой актуализации проблематики модернизма, на этот раз локализованной в сфере арх- и арт-практик. Этот опыт профессиональной саморефлексии в текстах актуальных арх- и арт-практик и станет предметом моих размышлений и рассуждений.

Примечания

1. Добрицына И.А. Диалог с модернизмом в поэтике архитектурного неоавангарда.С.278-283 // Искусство эпохи модернизма: стиль ар деко. 1910-1940-е годы. Отв. ред. Т.Г. Малинина. М.: Пинакотека, 2009, 320 с.
2. Малинина Т.Г. Модернизм и «модернизмы»: о содержании понятия и расширении его границ к XXI веку в архитектурной критике. Методологические заметки. С.106-125.// Искусствознание» 3-4\2014. М.,2014. 640 с.

Махлина С.Т.
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВО В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Советский период был достаточно длительным – практически 70 лет. Но вот в период оттепели настал духовный подъем и в жизни советских людей открылись новые горизонты. Именно в это время получила распространение наука эстетика. В этот период сформировались ведущие представители советской эстетики. Получило широкое распространение эстетическое воспитание. Как теоретическое, так и практическое. Во всех

учебных заведениях был введен курс эстетики – начиная со школы и заканчивая высшими учебными заведениями независимо от профессиональной направленности. Даже в сельскохозяйственном институте был обязательный курс эстетики. В период оттепельных лет и позднее эстетическому воспитанию придавалось большое значение. Если посмотреть рубрику «эстетическое воспитание» в библиотечных каталогах, то в тот период она была насыщена огромной литературой. Даже была попытка создать «ВАДЭВ» (всесоюзное общество детского эстетического воспитания). Правда, закончилась эта попытка созывом одного совещания и затем все заглохло.

Однако эстетика эта была везде под грифом «Марксистско-ленинская эстетика». Конечно, все умели камуфлировать свои мысли таким образом, чтобы соответствовать идеологическим требованиям и в то же время отнюдь не впадать в глупые банальности. Но все же идеологическое давление существовало. Обязательно надо было ссылаться на труды классиков марксизма-ленинизма, обязательно надо было использовать партийные документы. Доходило до смешных ситуаций. Однажды был создан сборник статей по эстетике. Но в это время умер Брежнев. Понадобилось переделать сборник со ссылками на Черненко. Но вскоре и он ушел в мир иной. А сборник еще не вышел. И надо было поправить сборник со ссылками на Андропова. Но потом пришла перестройка, и сборник вышел уже без таких необходимых для советского периода ссылок.

Эта ситуация породило то, что эстетика развивалась параллельно искусству, во многом не влияя на современное ей художественное творчество. Зачастую эстетические штудии вызывали со стороны художников едкое и ироничное неприятие. Даже тогда, когда представители эстетики сами по базовому образованию были искусствоведами и публиковали работы по истории искусства и современному им художественному процессу. Показателен в этом плане был случай на всесоюзной конференции по этике и эстетике, проходившей в Латвии в 1975 году. В те годы Прибалтика была советской заграницей, и то, что было позволено в искусстве там, у нас считалось формализмом. И вот участников конференции пригласили в мастерскую художника. Хозяева предложили сыграть в некую игру. На листе размером А 4 кто-то из местных зеленым фломастером изобразил абстрактную композицию. И предложил присутствующим описать, что они видят. И вот тут полилась такая чушь, что наши хозяева с трудом удерживались от хохота. А наши хваленые эстетики отнюдь не почувствовали подвоха. Ибо не были приучены к анализу непосредственно произведений искусства, да еще в столь незнакомом для них стиле. Как мы знаем, тогда главенствующим стилем был

социалистический реализм, а все, что не входило в его рамки, считалось маргинальным. Так непосредственно на этом эпизоде проявилось параллельное, независимое друг от друга развитие марксистско-ленинской эстетики и искусства. Хотя при этом в работах можно было найти много ярких и важных положений, на которые и сегодня ссылаются в своих диссертациях современные исследователи.

Мещерина Е.Г.
Московский политехнический университет, Москва

РАКУРСЫ ИСТОРИЧЕСКОГО В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА

Отражение в живописи интереса к истории России имело свою специфику, обусловленную не только особенностями живописи как вида искусства, но и ее положением внутри российской культуры.

Если литература и музыка (даже при утрате знаменного распева как основного вида профессионального певческого искусства) могли опираться на традиции культа слова, древнерусскую литературу, поэтический эпос, народное песенное творчество, то живопись не имела такого фундамента. Византийские традиции, развитие которых надеялись увидеть в присланных на выставки в Лондон, Вену и Париж работах русских живописцев западноевропейские критики (Ф.Пехт, Ф.Т.Пальгрев, Т.Тэйлор, Л.Э.Дюранти) [1], сохранились к тому времени лишь в старообрядческой среде и затем получили преломление в религиозно-исторической живописи (В. Васнецов). Многие художники (преподаватели МУЖВЗ) занимались иконописью и росписью храмов как мастера живописи.

Провозглашенное при открытии Академии Художеств в 1764 г. стремление к «прекрасному и величественному» воплощал русский классицизм в исторических полотнах А.П.Лосенко, И.А.Акимова, Г.И.Угрюмова. Историческая живопись, занимавшая вершину иерархии пластических искусств, развивалась в русле академической школы на основе античной и библейской тематики (К.П.Брюллов, А.И.Иванов, Г.И.Семирадский, Ф.А.Бруни, В.П.Верещагин).

В связи с воплощением христианских сюжетов возникали вопросы о правомерности их интерпретации как «обычного исторического материала» и о самой возможности передачи божественного совершенства средствами живописи[2].

Для становления отечественного исторического жанра стали определяющими следующие факторы:

- общее направление научной исторической мысли (Карамзин, Соловьев; деятельность археологических и этнографических обществ);

- влияние русской реалистической литературы и драматургии: поэма А.К.Толстого «Грешница», получила несколько живописных интерпретаций (Семирадский, Гун, Поленов); картину И.А.Прянишникова «Шутники» (1875. ГТГ) прямо связывали с пьесой А.Н.Островского «Гостиный двор»;

- влияние многочисленных исторических романов, заполнявших страницы «толстых» журналов: роман Е.П.Карновича «На высоте и на доле: царевна Софья Алексеевна» и «Никита Пустосвят. Спор о вере» (1881-1882. ГТГ) В.Г.Перова;

- «бунт 14-ти», поддержанный В.В.Стасовым; эстетическая программа передвижничества, провозгласившая принципы «красоты – правды», подчинения живописного начала концептуальному, социальной миссии художника;

- достижения жанровой и портретной живописи в передаче экзистенциальных тем страдания, одиночества, смерти; в создании народных характеров, типологических сцен и персонажей из отдельных сословий российского общества; портретов, обладающих «принудительной силой образа»;

- противостояние «игры кистью» и идеи защиты «малых сих», нашедшее отражение в подходах к русской истории: учитывающие вкусы заказчиков «боярышни» К.Е.Маковского, археологический бытовой педантизм противостояли народным драмам В.И.Сурикова. Исторический дар, о котором говорили Пехт и Стасов (в связи с неудачами крупных мастеров в воплощении исторических лиц и событий), А.Н.Бенуа понимал как уникальное соединение в гении Сурикова «ученого реализма», поэзии и «огромного мистического дарования» [3].

В качестве задач исторической живописи выдвигались не «пропаганда сведений о прошедшем» или их иллюстрирование, а обнаружение в историческом факте «идеи, души и мысли», не следование исторической достоверности, а художественная правда и выбор сюжета, зависящий от личностной зрелости художника[4].

Дух историзма, проявившийся в создании «мифологии личности» и символизме бытовых сцен, коснулся жанра пейзажа. Подход к евангельским событиям включал понимание пейзажа как «свидетеля» христианской истории и особого носителя памяти (В.Г.Перов. «Христос в Гефсиманском саду (Моление о чаше)» 1878.ГТГ; В.Д.Поленов. «Христос и грешница» и цикл «Из жизни Христа» 1890-1900-е. ГРМ). Достижения русского исторического пейзажа А.А.Федоров-Давыдов видел в умении Поленова применять новейшие живописные приемы для раскрытия идейного содержания[5].

Примечания

1. *Стасов В.В.* Избр. соч. в 3т. т.1. М., 1952. С. 85, 94, 101, 244, 342.

2. *Гончаров И.А.* «Христос в пустыне». Картина г. Крамского (Неизданный этюд) // «Начала». 1921г. № 1. С.196.
3. *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке. М.,1998. С.331.
4. *Саккетти Л.А* . Обзор главных основ эстетики// «Вестник изящных искусств». 1887. Т.V. Вып.5. С.444.
5. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII - начала XX века. М.,1986. С.173.

Михалевич Б.А.
Санкт-Петербург

СУБСТАНЦИАЛЬНОСТЬ ПЕРСПЕКТИВНОГО МИРОПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ АВАНГАРДА

«Это мы, художники, будем служить для вас Авангардом»
Анри Сен Симон (1825)

Появление в свете нового представления, понятия и содержания *Субстанциальная Эстетика* связано с фор-мированием нетрадиционного мировоззренческо - исследовательского квантового сознания философии, когда предметом восприятия, размышления становится не объектность присутствия и непосредственного ощущения пространственной формы красоты гармонии эстетики бытия Александра Баумгартена в плыву- щем потоке времени, а субстанциальное осознание мыслимой формы, вовлечённое в Состояние гармонии Всесущности. Её субстантность присутствует во всех явлениях материи, движении миров, субъективности времени и объективности природы, волнении богов и разума. Она - духовно явленное пространство Гармонии и свободно входит в структуру METAZERO (за -0 нуль) и далее, в глубь сущности, является собственным волне-нием Абсолюта. Что в раннем эстетическом сознании было мировоззренчески проблематично.

В Эстетическом поле -это солитонно-голографическое Всё во Всём и Едином, образным спектром Света и выраженной душой развивающее зримо-незримую Красоту сущности, ее субстанциально-импульсивную авангардность. В каждой точке Эстетического поля -весь спектр, -вся жизнь «Эволюции-Инволюции», всё Сознание и Состояние Первообраза, Первосущного, его Принцип и Идея. Субстанциальная парадигма предполагает и стремится чувственным разумом спроектировать и воспроизвести это состояние в предметной образности Эстетическом поля. И здесь на сцене субстанциальной духовной Всесущности, Эстетического поля главная роль отведена Эстетическому качеству, артефакту напряжённой сущности.

Эстетическое качество в Эстетическом поле -это качество субстанциального присутствия Состояния духовной Всесущности, привносящее его в великую гармонию Абсолюта. В каждой точке

Эстетического поля – весь спектр, вся жизнь «Эволюции и Инволюции», всё Сознание и Состояние Первообраза, Первосущного, его Принцип и Идея.

Именно здесь, создавая общие принципы построения новой теории, её автор, Борислав Михалевич впервые мировоззренчески усмотрел *алгоритм* Субстанциальной Эстетики, которую в ретроспективе, в расширен- ном представлении определил как: - *ИЗТОНИКА* (эстетика высшей духовной гармонии). Где *ИЗ* является принадлежностью к высшим внутренним силам духовно - субстанциальной сущности, святости, пронизы-вающей структурно Едино - Цельную Всесущность. Дыханием богини Изиды оживляемая субстантность бытия Абсолюта. *ТОНИКА* - здесь есть подвижная игра, ритмика свечение её высшей гармонии. В этом состоит прелесть новой Квантовой философии - не ревностное отражение, представление идей, борьбы их в секторальном торжестве, а вскрытие высшей сущности духовной гармонии, в сущностно-возвышенном единстве и содержательном рассмотрении их субстанциального совершенства.

Напряжённо мир *овеществления* поднялся к логико - физическим, духовно-образным представлениям алгоритма строения Вселенной, состояния Вечности. Последовательность движения, импульс от единичного к частному, от общего к сущностному и обратно, несет в себе направленность движения духа. Его активирующую, пульсирующую авангардность. В качестве искусства этот принцип отмечался по-разному, но всегда содержал в себе субстантность энергетическо-эстетического: (пусть это «вихри» чувственного мазка Ван Гога, «кристаллические» глаза Врубеля, «первообразы», «биоформы» и «атомы» мировых авангардистов…), развития, формы, выражения новой парадигмы, нового образа, авангардной формы.

Время, называемое авангардом, восточным авангардом, определило себя в стилевой красоте и принципиальных авторских, концептуальных направлениях. Выросли они из модернизма и резко взяли курс на новое, космическо-сущностное пространство образа и стиля.

В начале XXI-го века приходится признать неоднозначность, неоднородность, не конкретную целе-направленность состоявшегося в XX- м авангардно-мировоззренческого направления культуры. За исходную во времени, появление определения «Авангард» как явление искусства, так же является условным. Тем более, что основные его образующие линии содержания только постепенно кристаллизуются в образ культового движения времени. Понятие *авангарность* родилось в Цивилизации рано, и одно из ярких его определений дано во французском лексиконе. Революционный же его характер явно и образно

зрело развился в веке XX- м. К настоящему времени сложилась традиция синусоидально чтить *чистый смысл* Авангарда охватом периода от начала XX- го века, вплоть до его *гибели* в средине того же XX- го века. То есть, смысл родился раньше имени. Печалиться и сокрушаться о потере такого *ценностноносителя* искусства приходит- ся особенно восточным культурам, русскому искусству, где присутствие Авангарда выступает как наиболее зрелое художественно-эстетическое явление времени. Как целостная, самостоятельная эпоха. Действительно, исторически и культурно XX век освоил и «Падение Парижа», и «Гибель Искусства»; лишь в XXI-ом культуре пришлось освоить «Искусство после философии»…

Наиболее активно и многозначно эстетико-стилевое, художественное направление культуры как Авангард возродилось в практике ретроспективы после 2-й мировой войны. Но и во временном отрезке, до утверждений о его гибели, Авангарду оставались считанные годы. Однако, правда в том, что за ним величайший вклад в культуру Цивилизации, в культуру построения и развития мировоззрения времени.

А что, собственно, потеряли? За все времена, высокие и мудрые, до начала XX- го, а тогда и далее, до начала XXI-го века, понятие - предмет, что есть «Искусство», « Произведение Искусства» (?) не найден и не определён, ни в философии, ни в эстетике, ни в искусствознании.

Только в квантово-сущностной парадигме, мировоззрении субстанциальной эстетики решаются предметно-понятийные задачи: - «Что есть Искусство?», « Что есть Произведение Искусства(?)», их «Ценностность», «Ценность» (?), да и какова «Цена» Произведения Искусства (?).

Появление нового стиля искусства XXI века – *«СубстанСИализм» (Б.Михалевич)* с его концептологической идей мировосприятия возвёло образность эстетики во всетворящее содержание Чистого Света.

СУБСТАНСИАЛИЗМ утверждает следующие основания классической цельности творчества Авангарда:

- признание достижений основателей и распространителей авангардного направления и стилевых манер

искусства;

- подтверждение присутствия духа авангардности во многих эпохах и художественно – эстетических

явлениях Цивилизации;

- признание того, что *авангардность, есть - ритм* средств классического искусства;

- авангардность является одним из верховных качеств пульсации Абсолюта;

- авангардность в перевоплощении и художественной трансформации - есть одно из главных условий
развития Искусства.

Высший дух, Свет - Дух, содержит в себе явленные и неявленные формы движения
Настоящего, Прошедшего, Будущего.
Свет – Дух – Энергия – Пульс – Абсолют
субстанциально Всесущи и отражаются в творчестве
как явление, удар нового кванто-солитонного миропредставления, как – Субстанциальная Эстетика, стиль искусства – СубстанСИализм.

Пространство «Ничто» Малевича преодолено делимостью атома и в свойстве квантового бульона частиц – Состояния, властвует Свет, видимый и невидимый, духовный, творческий сюжет мелодии искусства в Образе прекрасно раскрывшегося Абсолюта. Практически, всё Бытие так же структурно представляет энергию, духовную, свето - лучезарную. Всё - есть Свет в *образоносном*, духовно-эстетическом содержании.

С Субстанциального рассмотрения сущности определилось и представление Искусства:

- ИСКУССТВО - ЕСТЬ ЯВЛЕНИЕ ОБРАЗА ГАРМОНИИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПОЛЕ. (где)
ПРОИЗВЕДЕНИЕМ ИСКУССТВА ЯВЛЯЕТСЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ КАЧЕСТВО,
ПРОЯВЛЕННОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ.

То, есть, направленность движения классического Авангарда позволяет заявить, что субстанциальный авангардный Импульс вечен, в искусстве как жизнь. Следует только прочувствовать новое, своё пространство, которое позволит Авангарду, автору найти самобытное развитие Стиля, Манеры, Образов, их форм, и Мифов.

Николаева Ж.В.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И АРХИТЕКТУРА. АКТУАЛЬНАЯ АНАЛИТИКА

Доклад подготовлен по результатам исследования, поддержанного грантом РФФИ №16-03-00566-ОГН в СПбГУ

1. *Историзм и восприятие архитектурной среды.* Философские вопросы исторической памяти, наряду с феноменологией ландшафта получили импульс к развитию при «изобретении понятия «исторического» в начале XIX века и сопровождались институционализацией на Западе новых архивов, музеев и исторической

науки (Geisteswissenschaften)» [1]. Так появился новый метод получения, интерпретации и передачи знания, который обрел свою осязаемую форму. Модусы формирования исторической памяти многообразны. Кроме широкого круга нарративных источников они включают в себя и визуальный контент. Взаимосвязь «памяти» и «репрезентации» при рассмотрении развития философии искусства и культуры в целом проливает свет на теоретические подтексты понятий «образ» и «свидетельство». Исследования понятий «время», «пространство» и «память» в философии последних десятилетий указывают на возможность формирования «эстетики памяти», которую точнее было бы назвать «эстетикой избранных свидетельств», поскольку память и способность к перцепции художественного образа могут быть избирательными. П.Нора предложил изучать изменение исторического самосознания и коллективной идентичности на примере смены «мест памяти» нации [2]. Городская идентичность (как принадлежность определенному городу и району) является одной из форм вовлечения в коллективную память о прошлом, при этом она «маркируется» определенными сооружениями, включенными в праксис обрядов и ритуалов, необходимо участвующих в создании мифологических метанарративов.

2. *Архитектура как «документирование» социальной реальности.* В структуралистской и постструктуралистской традиции архитектурное пространство и художественный облик сооружений начинает рассматривается как текст, «визуальный язык» и «письмо» (Р.Барт, Ж.Деррида, П.Айзенман). В то же время теоретики архитектуры оказываются перед необходимостью рассматривать прошлое, настоящее и утопическое в архитектурном творчестве как документ эпохи и как объект социальной реальности. А.Росси отмечал, что история становления архитектурно-планировочной системы города должна прочитываться как культурный текст, который требуется не только изучать, но и уметь включать его в современный контекст: город — это Сумма всех эпох и архитектурных стилей, существовавших в нем до сих пор [3]. При этом архитектура, как полагает М.Феррарис, представляет собой универсальный и надежный механизм (средство) записи исторической коллективной социальной памяти [4]. Например, архитектура, которой больше нет, наряду с городами, которых больше нет, но которые «задокументированы», а также «идеальная», «бумажная» архитектура нереализованных или утраченных объектов сосуществует в нашем коллективном сознании с архитектурой, которую мы на самом деле используем. И вместе они свидетельствуют о том, что может и хотел увидеть человек, осознающий себя встроенным в архитектурно-художественный организм.

3. *Архитектура, память и идентичность* составляют общую направленность исследовательской деятельности [5]. Взятые вместе, архитектура и память придают форму личности, пространству и событиям. Архитектурные объекты, ансамбли, урбанистические решения и даже дизайн интерьеров оказывают на нас стойкое и продолжительное воздействие [6]. Пришло время говорить о том, как сложившаяся архитектура через историческую память влияет на наше мышление. Интеграция новой архитектуры в уже сложившиеся городские пространства происходит через многочисленные интерпретации и переосмысления, что является актуальным и вечным вопросом философии. Архитектура описывается через гиперреальность, ее судьба всегда выходить за свои пределы [7]. Осознание себя и своего формального места в пространстве проходит через осознание *другого*, и этот другой из прошлого (или запланированного будущего) может быть нам явлен через свои очертания-расширения физического тела — архитектурную оболочку. Анализ состоит в выявлении определенной «формальной логики» (правила, положения, следствия и условности) функционирования «языка» архитектурных форм, механизмов фиксации и забвения в коллективной памяти эстетического, образного и визуального с учетом определенных темпоральных характеристик.

Примечания

1. См.: *Ассман А.* Трансформация нового режима времени. // Август, XX век: Трансформация жизни частного человека в эпоху социальных катаклизмов: Коллективная монография: В 2 томах. Т. 1. — М.: Новое литературное обозрение, 2014.
2. См.: *Нора П.* Проблематика мест памяти. // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999.
3. См.: *Россси А.* Архитектура города. — М.: Strelka Press, 2015.
4. См.: *Ferraris M.* Lasciar tracce: Architettura e documentalità. In Presentazione a Maurizio Ferraris a cura di F.Visconti e R.Capozzi, Milano-Udine: Mimesis, 2013.
5. См.: *Abel C.* Architecture and Identity. — Oxford: Architectural Press, 1997.
6. См.: *Форти А.* Объекты желания. Дизайн и общество с 1750 года. — М.: Издательство Студии Артемия Лебедева. 2013.
7. См.: *Baudrillard J., Nouvel J.* Les objets singuliers. Architecture et philosophy. — Paris: Calmann-Lévy, 2000.

Петинова М.А.
Самарский государственный технический университет, Самара

АКТУАЛИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ В ИСТОРИИ МУЗЫКИ: ОТ АНАЛИТИКИ СТИЛЕЙ К КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ТЕМПОРАЛЬНЫХ ПАРАДИГМ

Пространство и время художественной деятельности развиваются и меняются в процессе истории. Переход от одной эпохи к другой – это не только смена столетий, и не только перемены в мировоззрении и

ценностных установках, но и трансформации в области языка музыкальной выразительности, стиля изложения музыки, музыкальной образности.

Изучая музыку в исторической ретроспективе в контексте проблематики времени, мы попробуем выделить в истории такие признаки, знаки, позиции, силы, которые облекаясь в музыкальную ткань, свидетельствовали о мирочувствование целой исторической эпохи, и выражали, в данном смысле, ее трансцендентальные переживания. Поиск данных трансцендентальных оснований должен, на наш взгляд, завершится обнаружением определенных темпоральных музыкальных целостностей, своеобразных темпоральных вех, парадигм. В этом смысле, нам хотелось бы показать, что музыка может стать не меньшим свидетелем жизни сознания, чем наука и рациональное познание в целом, а смысл музыкального времени может служить невербальным ресурсом эпохи.

Для понимания источников формирования темпоральных представлений в музыке, были систематизированы различные подходы к музыке и объединены в три подхода: 1) психологический; 2) онтологический; 3) символический. На этой основе время характеризуется через три, соответствующие подходам, проявления: ощущения, представления и символизация времени.

Исследованы восемь значимых событий в области истории музыки, среди них отмечены наиболее радикальные повороты, свидетельствующие об изменении в онтологических установках в сфере музыкального мышления. На основании исторической ретроспекции сформулированы и описаны три темпоральные парадигмы: от античности до барокко, от классической новоевропейской музыки до Шостаковича и от нововенцев до разнообразных артпрактик современной музыки.

Петрова А.С.
Московский институт культуры, Москва

ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ М.П.МУСОРГСКОГО «БОРИС ГОДУНОВ» (1948) И ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ ОПЕРНОГО ТЕАТРА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

«Борис Годунов» М.П.Мусоргского, постановка Большого театра 1948 г., осуществленная режиссёром Л.В.Баратовым, дирижёром Н.С.Голованoвым и художником Ф.Ф.Федоровским, считается вершинным достижением оперного театра периода советского большого стиля. Спектакль отвечал всем эстетическим канонам современного ему искусства (монументализм, историзм, масштабность); его идейная наполненность соответствовала базовым ценностям эпохи (освещение

участия революционных масс в народной драме) [1]. Вместе с тем в постановке народных сцен Баратовым, учеником В.И.Немировича-Данченко, в воплощении дирижером Голованом, одним из руководителей студии К.С.Станиславского при Большом театре, музыкальной драматургии оперы, в «звучащих» декорациях Федоровского, оформителя спектакля «Борис Годунов» 1927 г. (реж. В.А.Лосский), прослеживается живая связь с временем активного поиска новых сценических форм 20-х г.г. XX в. Исполнители главных партий Пирогов, Рейзен опирались на традиции работы над образом, заложенные Ф.И.Шаляпиным, основа же этих традиций созвучна основам системы Станиславского. Триумвират постановщиков спектакля (дирижёр, режиссёр, художник), выполняя художественные задачи по согласованию музыкально-драматического содержания оперного спектакля, в результате подходил через раскрытие музыкальной драматургии оперы Мусоргского к пониманию сущности исторической драмы. При этом в работе дествовало правило: режиссёр должен думать «главным образом о музыкальной природе спектакля, а дирижёр — о драматической стихии оперы» [2]. Вслед за реформаторами 20-х г.г Баратов, Голованов, Федоровский достигали своей цели — раскрыть в сценической форме «жизнь человеческого духа» [3].

Примечания

1. См. об этом: *Голованов Н.С.* Литературное наследие. М., 1982. С.23
2. Николай Голованов и его время. Книга первая. Челябинск, 2017. С.359
3. См. об этом: Станиславский — реформатор оперного искусства. М, 1965. С.7

Сиднева Т.Б.
Нижегородская государственная консерватория им. М.И.Глинки, Нижний Новгород

ГРАНИЦА КАК КАТЕГОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Любая наука нуждается в универсальном категориальном аппарате, который был бы применим к разным этапам процесса эволюции и отражал бы все многообразие явлений, которые находятся в поле зрения исследователей. Для эстетики одной из таких универсалий может стать категория «граница», которая при выявлении специфики художественных реалий одновременно позволяет хранить генетическую память искусства и удерживать континуум его истории.

Очевидна вездесущность границы в искусстве. В известном смысле весь художественный процесс можно представить как непрерывное установление и разрушение границ: замысла и его воплощения, текста художественного произведения и его интерпретации, определение пределов традиции и новаторства, барьеров между «своим» и «чужим», «высоким» и «низким», между искусством и не-искусством и т.д.

Бесспорной для художественного процесса представляется не только всепроникаемость границ, но также их подвижность.

О тотальности присутствия границ писал М.Бахтин: «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее». Он утверждал, что каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность» [1].

В то же время граница остается до сих пор новой проблемой для эстетики. Сосредоточив внимание на разделенных границей «территорий», исследователи, как правило, оставляют в стороне само ее определение. Вместе с тем, поздние труды Ю.Лотмана, монография Н.Рымаря «Поэтика границы в литературе» и др. подтверждают, что достоверное понимание смысла границы неотделимо от осознания ее объемности, подвижности и нелинейности. Как культурная универсалия, граница основана на диалектике разделения и соединения, изоляции и диалога. Она одновременно является зоной *упорядочивания* (стабилизации) и зоной *хаотизации* (разрушения порядка). Диалектическая природа границы позволяет ей стать пространством поиска, эксперимента, творчества.

Понимание категории «граница» неотделимо от определения «опыта границы», отражающего особенности поведения субъекта в зонах взаимодействия, диалога разных культур с их суверенными законами и традициями. Она формирует «пограничное сознание» (К.Хаусхофер).

Искусство, проявляющее повышенную чувствительность к «пределам», «рубежам», «сломам», «переходам», становится той сферой, в которой роль и значение границы раскрываются во всем многообразии и полноте.

Показательным примером особой остроты и парадоксальности проблемы границы является музыка. Подтверждением этому являются следующие факторы. Прежде всего, сама музыка возникает из преодоления границы «тишина-звучание», поскольку воздействующая на весь организм человека, музыка обращена по преимуществу к слуху. Существует и обратный процесс: превращение тишины в музыку, следствием чего стала «эмансипации» молчания и тишины. Естественным условием для музыки является также ее «изоляция» от шума: музыкальный звук (независимо от культурно-типологических различий) создается под воздействием эстетических и семиотических критериев. В то же время поиск новой выразительности обусловливает непрерывный процесс проникновения в музыку шумовых эффектов.

Диалектика границы проявляется на всех уровнях музыкального искусства: консонанс и диссонанс, горизонталь и вертикаль, регламентация и импровизация, завершенность и открытость формы и

т.д. На всех уровнях музыки эти оппозиции находят и «опровержение»: на определенном этапе своего развития музыка приходит к эмансипации диссонанса, фиксированная звуковысотность утрачивает доминирующее значение даже в западной традиции, «растворяясь» в пластах электронных звучаний и звуковых полях сонористики; преодоление заданности текста находит свое воплощение в алеаторике.

Литература, живопись, театр, кино также дают богатейший материал для изучения проблемы границы и опыта пограничности в художественной практике.

Двунаправленность свойственна и внешним контактам видов искусства. Таковы отношения стабилизации и хаотизации, изоляции и диалога со смежными сферами художественного творчества, а также с повседневностью, с наукой, нравственностью, религией, политикой.

Подвижность и открытость границ искусства позволяет не только глубже понять природу отдельных его видов. Несомненно и то, что изучение искусства в аспекте полифункциональности и нелинейности границы является важным этапом определения границ художественного опыта в целом, а также создания общеэстетической теории границы – в единстве исторической памяти и актуальных реалий современности.

Примечания

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М. : Худ. лит., 1975. С. 25.

Узарашвили Л.М.
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва

ИСКУССТВО РЕНЕССАНСА: НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ ДЕТЕРМИНАЦИЯ СХЕМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Ренессансное искусство представляет собой неоднородный объект исследования ввиду своей детерминированности результатами научной деятельности ученых и самих художников. По причине того, что искусство Ренессанса не предполагало автономного существования сферы искусства от науки, мы не можем избежать соединения двух обозначенных областей при анализе визуальных объектов. Известно, что и ученые, и художники, и ремесленники того времени работали сообща, и научные идеи витали в воздухе, что не могло не затрагивать целей художников по адаптации научных идей в изобразительной сфере [1].

Существует мнение, что эпоха Возрождения отстаивала автономный статус природы и придавала её изучению привилегированный характер. Несмотря на ограниченность данного подхода, чаще всего мы встречаемся именно с ним, особенно в изолированной литературе по

искусствоведению или по истории науки. Важно осознавать, что Возрождение не пыталось сместить акцент с идеального на реальное, а стремилось к установлению нового типа гармонии между ними. Поэтому, по выражению Э. Кассирера, ренессансное мировоззрение занимается поиском «новой формы идеального равновесия между субъектом и объектом», чем объясняется характерный естественнонаучный и художественный взгляд на действительность [2]. Природа перестает быть чем-то совершенно чуждым человеку, в природных предметах ум обнаруживает свои собственные способности путем поиска принципов и соотнесения с ними явлений. Величайший авторитет геометрии в живописи и науке Ренессанса объясняется ее дедуктивной логической структурой, которая удовлетворяет методу поиска простейших принципов и объяснения феноменов через них [3]. Геометрия оказывается наилучшим средством научного моделирования, стремящегося к построению возможных миров для объяснения действительного мира.

Искусство при таком подходе к изучению природы оказывается моделью мира, выражающей общие принципы, выводимые научным исследованием. Мы встречаемся с большим пластом работ, использующих построения в области геометрии и геометрической оптики. Система перспективы основывается на положениях о работе зрительного аппарата, восходящих к оптической системе Евклида, а затем – Альхазена. Теория зрения, которой изначально руководствовались художники-ученые Ренессанса, исходит из положения о *пирамиде зрения*. Альберти первым проработал теорию видения, в которой систематично описал строение пирамиды, заключающееся в следующем: глаз извлекает пирамиду из совокупности лучей, которые как бы соотносятся с гранями предмета, и пирамида становится чем-то вроде априорной формы чувственности, подстраивающей предмет под пирамидальный способ зрения. Но уже в 1508 г. многим художникам стало ясно, что глаз не испускает пирамиду зрения, а работает как камера-обскура. Таким образом, изобразительные схемы в живописи напрямую зависели от научных штудий художников и их коллег.

Существует также естественнонаучный аспект в творчестве возрожденческих художников, интересовавшихся строением Земли, законами движения и анатомией живых существ. Леонардо да Винчи является ярчайшим представителем данного репрезентативистского подхода. М. Кемп называет четыре Закона Лизы (Lisa’s Laws), которые репрезентированы в работе Леонардо «Мона Лиза» [4]:

Закон 1: «Интенсивность света на плоскости пропорциональна углу падения света на эту плоскость» (распределение светотени на лице

Джоконды организовано так, чтобы показать, интенсивность света максимальна при перпендикулярном падении луча на плоскость).

Закон 2: «Спираль возникает из комбинации двух компонентов: прямой оси, соответствующей линейному движению, или веса, действующего в вертикальном направлении, и кругового движения или оформляющейся силы в плоскости, перпендикулярной этой оси» (волосы Джоконды).

Закон 3: «Взаимоположение воды и «тела Земли» находится в постоянном движении, так что различные зоны Земли экструдируются из воды и становятся подверженными эрозии. Внутренние пещеры Земли также подвержены периодическим коллапсам» (горы на картине эрозированы, что привело к образованию озера из рек).

Закон 4: «Тело человека, как микрокосм или «малый мир», оживляется пульсированием крови в его сосудах, подобно тому, как в «тело Земли» вдыхают жизнь воды, которые текут внутри нее» (гармонизированное изображение Джоконды и заднего плана, не перевешивающие друг друга; известно, что Леонардо один из первых начал наблюдать явления капиллярности в человеческом теле).

Примечания

1. См. об этом: *Panofsky E.* The Life and Art of Albrecht Durer. Princeton University Press, New Jersey, 1955. PP. 5–7.
2. *Кассирер Э.* Индивид и космос в философии Возрождения // Избранное: Индивид и космос. М. ; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 157.
3. *Crombie Alistair C.* Experimental Science and the Rational Artists in Early Modern Europe // Daedalus, Vol. 115, No. 3, Art and Science, 1986. P. 55.
4. *Kemp M.* Lisa's Laws // Kemp M. Visualizations. The Nature Book of Art and Science. University of California Press, 2000. P. 12–14.

Устюгова Е.Н.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ИСТОРИЧЕСКИЕ УРОКИ АВАНГАРДОВ

Интенсивность социокультурных процессов в XX-XXI веках привела к радикальным поворотам в искусстве и его осмыслении, которые можно обозначить как первый, второй и третий авангарды. Мировоззренческая парадигма XX века цементируется сращиванием культурных, социальных, цивилизационных процессов. Общей направленностью художественного поиска авангардов было установление новых отношений с действительностью при определяющей роли искусства в социокультурном мире.

Первый, жизнестроительный, авангард (перв. двадцатилетие XX в.) направлен на оппозицию с созерцательностью, самоизолированностью, миметичностью классического искусства. Искусству отводится

определяющая роль в формировании нового типа мировосприятия, коммуникации, организации жизненной реальности во имя творческой свободы и самореализации человека в мире. В этом движении образовалось несколько трактовок назначения искусства: как нового способа духовного бытия человека (Кандинский), как способа глобального формотворчества вне коннотации с наличной реальностью (Малевич), как художественного формотворчества, преобразующего материальную среду для целесообразной коллективной созидательной деятельности людей (конструктивизм). Результатом творческого усилия профессиональной деятельности художника признавалось произведение, посредством которого осуществляется взаимосвязь художника с публикой.

*Второй авангард (*вт. пол. XX в.) складывается из различных конфигураций постмодернизма. *Постмодернистский* проект действует в поле столкновения языка культуры с профанной средой, производя деконструкцию признанных смыслов в новых контекстах. Место категории художественного творчества занимает понятие креативности, активизирующей семиотическое воображение в игровой практике соотнесения знаков, значений и контекстов. Задача художника – провоцировать семиотическую игру воспринимающего, который становится равноправным со-участником игры.

Третий, *перформативный*, авангард (нач. XXI в.) связан с *постмодернистким* общим стремлением к освобождению от воздействия сложившихся форм и смыслов культуры, информационных и социальных императивов, стандартов массовой культуры. Но в отличие от постмодернизма, *перформативный проект* трактует коммуникацию не как язык смыслов, а как прямое действие, искусство – как арт-практику по производству способов «быть вместе», а художника – как оператора этой деятельности. Встав в оппозицию к любым языкам культуры и искусства, снимая проблемы художественного творчества, отношения художника и публики, смыслового общения, эстетической и художественной ценности произведения, перформативный авангард претендует на ценность как антропологический и социологический и проект.

Исторические уроки авангардных концептов:

Позитивный опыт: исследование новых потенциалов вовлечения искусства в жизненную реальность, расширение возможностей художественного формообразования, открытие новых способов синтеза языков разных видов искусства, вовлечение в художественно-эстетическую коммуникацию активного реципиента как со-участника художественного события.

Критика опыта авангардных проектов основывается на:

– признании утопичности идеи об определяющей роли художественной деятельности в преобразовании мышления и бытия человека в социальной и материальной реальности;

– негативной квалификации тенденции движения от художественного произведения к перформативным практикам, как поворота от исторического опыта бытия искусства в мире культурных содержаний;

– дефиците воплощенности смыслов в процессуальности и одномоментности формообразования. Следствие – истощение коммуникативной функции искусства в культурном пространстве человеческого мира путем ее сведения к взаимодействию десубъективизированных со-участников действия. В результате радикального разрыва с историческим процессом (прошлое-настоящее-будущее) искусство утрачивает функцию хранителя исторической смысловой памяти человечества;

– признании обеднения эстетического содержания искусства, сводимого к игре и автономному восприятию эмпирического индивида.

Опыт внедрения концептуальных идей авангардов XX-XXI вв. в художественную практику показал, что реальные достижения авангардного искусства сохранены в исторической культурной памяти как воплощенные художественные произведения, получившие стилевые наименования (абстракционизм, супрематизм, экспрессионизм, футуризм, конструктивизм, поп-арт, концептуализм). Претензии перформативного проекта на самостоятельную роль в жизненном пространстве человека и социума утопичны, так как перформативные акции совершаются в условиях специализированных культурных пространств, предназначенных для осуществления актуального искусства.

Новаторский радикализм авангардных концепций должен быть скорректирован тем, что многие радикальные идеи авангарда имеют старые культурные корни (напр., религиозное откровение, ритуал, жест, магические действа). Кроме того, как и во все времена, современной культуре, свойственна полярность, т.е. между периодами вертикального отрыва от прошлой парадигмы располагается горизонтальное поле, на котором продолжают действовать прошлые тенденции.

Хренов Н.А.
Государственный институт искусствознания, Москва

ФЛУКТУАЦИИ ПАМЯТИ В ФОРМАХ ИСКУССТВА И ПРИНЦИП ЦИКЛИЗМА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

В докладе выдвигается и аргументируется мысль о том, что так называемая травматическая память или память о драматических и

катастрофических событиях, в результате которых погибают люди (а примером здесь могут быть такие события, как война и революция, нередко воспроизводимые в художественных произведениях), а такая память может быть как индивидуальной, так и коллективной, не исчерпывает всех видов исторической памяти, во многом определяющей художественные процессы. По сути, такой подход (а он характерен, в том числе, и для такого авторитетного исследователя по этой проблематике, как А.Ассман) сводит проблематику исторической памяти к психологическому аспекту и ориентирует на эмпирический анализ. Между тем, проблематику исторической памяти важно рассмотреть в методологическом ключе, а, следовательно, в плане времени истории. Однако в философии нет единого принципа в представлении об историческом времени. Кроме линейного принципа во времени истории существует принцип циклический. В докладе будет показано, что логика исторического развития связана не только с линейным принципом, т.е. в соответствии с принципом прогресса, что сформировано еще философами модерна. Историческая память в ее коллективных формах может проявляться в постоянных возвратах в прошлое, а, еще точнее, в возвращении истории к тому, что, казалось бы, уже ушло безвозвратно в прошлое. Это, например, отмечал М.Каган своем исследовании по истории мировой культуры. Собственно, фиксация стихийного и часто неотрефлексированного возврата в прошлое в истории способна трансформироваться в методологический принцип. Такой циклический принцип функционирования памяти перестает быть эмпирическим процессом, порождая особую методологию изучения исторического процесса, как, собственно, и методологию изучения исторического бытия искусства.

Целиков Д.А.
ЛГУ им. А.С.Пушкина, Санкт-Петербург

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ ИСКУССТВА: СТОЛЕТНИЙ ПУТЬ «ЛЕНФИЛЬМА»

Киностудия «Ленфильм» была основана 30 апреля 1918 года решением наркома просвещения А.В.Луначарского, получив название Петроградский кинокомитет Союза Северных Коммун. Киностудия была создана на базе военно-кинематографического отдела Скобелевского комитета – первой государственной кинофабрики, снимавшей хронику и игровые фильмы.

Столетний путь киностудии отмечен такими событиями, как Октябрьская революция, переход от немого к звуковому кинематографу, Великая Отечественная война и эвакуация, тяжелый послевоенный

период, период 90-х годов. На киностудии работали мастера советской киноклассики: И.Хейфиц, Л.Трауберг, Г.Козинцев, братья Васильевы, С.Юткевич и др.

За время своего существования киностудия сменила множество имен: от Петроградского окружного фотокиноотдела, к фабрике «Севзапкино», через множество других имен к Ленинградской фабрике «Союзфильм», и, наконец, с 1934 года - «Ленфильм» или «Ленинградский фильм».

Первый художественный фильм «Уплотнение» был снят на киностудии в 1918 году режиссерами А.Пантелеевым, А.Долиновым и Д.Пашковским по сценарию А.В.Луначарского.

В 1920-е годы «Ленфильма» формируется как творческое объединение: появилась Фабрика эксцентричного актера (ФЭКС) Г.Козинцева и Л.Трауберга, Киноэкспериментальная мастерская (КЭМ) Ф.Эрмлера, творческая мастерская С.Юткевича. В 1930-е годы были созданы такие фильмы, как трилогия о Максиме режиссеров Козинцева и Трауберга, «Петр Первый» В.Петрова, «Депутат Балтики» А.Зархи и И.Хейфица, «Чапаев» братьев Васильевых, «Человек с ружьём» С.Юткевича и др.

В 1941-1944 годы «Ленфильм» был эвакуирован в Алма-Ату, вошел в состав Центральной объединенной киностудии художественных фильмов. Операторы «Ленфильма» осуществили документальные съемки на фронтах и в блокадном Ленинграде. Во время войны в фильмохранилище города Пушкина погибли первые картины фэксов, Ф.Эрмлера, немые фильмы А.Зархи и И.Хейфица, А.Иванова, первые работы В.Петрова, картины С.Тимошенко, М.Донского, Э.Иогансона, И.Трауберга, В.Шмидтгофа и др. Были утрачены три немых фильма Е.Червякова - ведущего режиссера ленинградской кинофабрики в 1920-е годы, картины которого «Девушка с далёкой реки» (1927), «Мой сын» (1928) и «Золотой клюв» (1929) воспринимались как «новая веха в развитии нашей кинематографии», эталон поэтического кино.

В 1950 году был снят первый цветной кинофильм «Мусоргский» режиссера Г.Рошаля. Знаменитая эмблема киностудии «Медный всадник» была создана в 1965 году художником М.Бологовской и оператором Э.Штырцкобером. Впервые она появилась в фильме «Рабочий поселок» В.Венгерова.

В 90-е годы XX века на киностудии вышли такие фильмы, как «Хрусталев, машину» А.Германа, «Тоталитарный роман» В.Сорокина, «Барак» В.Огородникова, первые две картины из тетралогии А.Сокурова «Молох» и «Телец», «Итальянец» А.Кравчука.

«Ленфильм» награжден многими премиями на кинофестивалях, а также Государственными премиями СССР и РСФСР: орденом Ленина (1935) и Трудового Красного Знамени (1976).

Можно вспомнить и печальный момент: в январе 2008 года планировалось выставить ОАО «Киностудия «Ленфильм» на продажу. Благодаря усилиям режиссера А.Сокурова, композитора и продюсера А.Сигле, при поддержке творческих союзов города, удалось приостановить продажу акций «Ленфильма».

Возможно, один из самых интересных периодов истории «Ленфильма» – становление ленинградского киноавангарда в 1920-е годы, когда на студии работали кинорежиссеры Г.Козинцев, Л.Трауберг, Е.Червяков, Ф.Эрмлер, В.Петров, операторы С.Беляева, Е.Михайлова, А. Москвина, В. Горданова, художники Е.Енея, С.Мейнкина, Н.Суворова. В это время сложилось уникальное эстетическое направление: равноправный творческий союз режиссера, оператора и художника; определились формальные принципы «ленинградской школы»: очищенный кадр, проработанность эпизодических персонажей и мелодраматическая основа фильмов. Главной философской проблемой становится противопоставление человека окружению: толпе, государству, времени, пространству. Кино-художник С.Юткевич отмечал: «Сила ленинградской школы <.> заключалась в том, что это был не случайный конгломерат людей, а творческий коллектив молодых художников, очень разнообразных, неуспокоенных, требовательных, спорящих между собой, то есть живущих по законам искусства» [1].

Советский киноавангард 1920-х годов отталкивался от фольклорного хронотопа, согласно М.Бахтину («Броненосец «Потемкин» С.Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» В.Пудовкина, «Арсенал» А.Довженко, «Новый Вавилон» Г.Козинцева и Л.Трауберга, «Обломок империи» Ф.Эрмлера). Особенностью этого явления Бахтин называет задачу «воссоздания адекватного пространственно-временного мира как нового хронотопа для нового гармонического, цельного человека и новых форм человеческого общения» [2].

В 1920-е годы в советском кинематографе появился технический взгляд на мир и человека, сравнения человека и машины, идеи конструирования человека и т.д. («Танцы машин» Н.Фореггера, монтажный эксперимент Л.Кулешова «Творимый человек», электрическая «Женщина Эдисона» фэксов, призыв Д.Вертова перейти «от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку» [3] и др.).

В апреле 2018 года «Ленфильму» исполнилось 100 лет. Студия переживает не простой период, пытаясь быть высокотехнологичной площадкой полного цикла кинопроизводства, привлекательной для инвесторов и продюсерских компаний. Недавний опыт сотрудничества с китайскими кинокомпаниями был успешен, и в этом году планируется запуск около четырех совместных русско-китайских проектов. На студии

недавно открылся кинотеатр, выставочная площадка, но которой представлены костюмы, фрагменты декораций и реквизит из кинокартин разных лет, отражающих 100-летнюю историю старейшей российской киностудии.

Примечания

1. *Юткевич С.И.* Десять ленфильмовских лет, или Чему я научился на улице Красных Зорь // Юткевич С.И. Собр. соч. в 3 тт. Т. 2. Путь. М: Искусство, 1991. С. 8-11.
2. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 299, 316-317.
3. *Вертов Д.* Мы. Вариант манифеста// Кино-фот. 1922. № 1. 25-31 августа. С. П.

Шапинская Е.Н.
Российский государственный университет физической культуры, спорта, молодёжи и туризма, Москва

ЭСТЕТИКА ЛЮБВИ И СТРАДАНИЯ В МУЗЫКЕ И ПОЭЗИИ РОМАНТИЗМА

Обращение к стилям прошлого сегодня во многом является выражением тоски по эстетическим ценностям, утраченным в (пост)современной культуре. И сегодня как любителей и ценителей искусства, так и мало искушенных читателей, зрителей и слушателей привлекает романтизм, чьи эстетические ценности и эмоциональная наполненность необходимы в век доминации массовой культуры, коммерциализации, информатизации. Одним из проявлений интереса к романтизму в искусстве служит популярность жанра романса, в немецкой традиции Lied. К нему обращаются известные исполнители, романсы звучат на концертных площадках разных стран мира. С давних времен музыка и слово были тесно связаны как в фольклорных, так и в классических формах искусства. В романтизме сочетание поэзии и музыки привело к созданию подлинных музыкально-поэтических шедевров. Преклонение перед этими двумя искусствами звучит во многих высказываниях представителей романтизма. «Поэзия – героиня философии, пишет Новалис, - Поэт постигает природу лучше, чем разум ученого» [1]. Не меньше превозносится и музыка: «Музыка – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное…»[2]. Для камерного поэтически-музыкального жанра характерно углубление во внутренний мир человека. Тема любви становится ведущей как в немецком, так и в русском музыкально-поэтическом дискурсе периода расцвета романтизма, первой половине XIX века. Любовь для романтиков становится определяющим жизненным началом, которое подчиняет себе как все остальные чувства, так и течение повседневной жизни. Речь идет не только о любви

человеческой, но и о любви к искусству, к любви как творческому импульсу творческой личности. Л.Тик замечает, что это повышенное внимание к любви характерно именно для эпохи романтизма: «Если я не заблуждаюсь, мы живем в такой век, когда любовь к прекрасному заново пробудилась и проявляется в самых различных формах» [3]. Красота для романтиков заключается в фантазии и народных сказках, в природе в ее различных проявлениях и, прежде всего, в предмете любовного чувства. Любовь в ее различных проявлениях становится и стимулом к творчеству, и его предметом. Размышления по поводу природы этого чувства, встречаются в романтическом дискурсе, причем оно понимается как страсть, которая, в отличие от обычных переживаний, неразрывно связана со страданием. Именно утраченная, неразделенная, несчастная любовь, вызывает творческий импульс, как у поэтов, так и у композиторов-романтиков, создавая то пространство, где можно высказать поэтико-музыкальным языком богатый спектр эмоций. В отличие от любви счастливой и осуществленной, она эмоционально богаче, поскольку несет в себе обе стороны любви, Эрос и Танатос. Воспоминание об утраченном счастье или мечта о несбывшемся составляют важную часть текстов песен, в то время как состояние героя, оставленного возлюбленной, дает возможность выражения целого спектра чувств, от лирической печали до страстного порыва отчаяния. Такое открытое выражение страдания, обнаженный нерв автора был в эпоху становления романтизма своеобразным протестом против классицистского регламентирования эмоциональной экспрессии. «В эстетическом плане романтики были великими бунтарями и новаторами... Они не рассматривали свой бунт в философских категориях и бунтовали (во имя свободы творчества) против эстетического «истэблишмента» тех времен, классицизма [4]. Эстетизация любовного чувства, соединение различных аспектов Прекрасного, а также акцент на любовь как страдание характерны для творчества романтиков. Перенос внутреннего мира любящего на окружающий мир тесно связан с культом природы в романтизме. Природа для романтиков – объект внимательного изучения, пристального внимания к деталям, эмоционального отклика на ее состояния. Природа эмоционально окрашена в зависимости от состояния автора описания или героя поэтико-музыкального текста, что особенно ярко проявляется в музыкальных циклах. «Романтизм перешел к своего рода субъективной концепции мира, пишет Н.Луман. – Мир объектов, то есть природы, стал способом выражения любовных чувств» [5]. Перенесение чувств субъекта на объектный мир природы мы видим в вокальных циклах романтиков и в других текстах романтизма, литературных, музыкальных и визуальных. Романтики настаивают на том, что главный смысл поэзии и искусства состоит в воспроизведении

глубин человеческого духа, сколь высоких, столь и непостижимых. Объективная действительность не может выступать для искусства питательной почвой, а, напротив, отрицательно воздействует на художественное воображение. Отсюда выглядит обоснованным перемещение акцента на возможности исследования внутреннего состояния героя в художественном творчестве, культивирование сильных переживаний и страстей, которые захватывают человека целиком, уводя его в область трансцендентного. Неизбежное при такой эстетической программе разрушение прежних устойчивых способов формообразования нередко сопровождалось абсолютизацией субъективности. Саморефлексия романтиков, отраженная как в их теоретизировании, так и в художественных произведениях, не противоречит сегодняшнему восприятию искусства, несмотря на колоссальные изменения в мире. Сложные тропы человеческих переживаний ведут от радости к горю, несмотря на культ гедонизма и потребления, и переживания несчастного влюбленного, бредущего по унылой зимней дороге, вовсе не чужды нашим современникам, как бы они не хотели этого скрыть под флёром прагматичности и рациональности. Как показывает интерес к концертам, записям, книгам, посвященным камерным вокально-поэтическим жанрам романтизма, и в наши дни чувства и переживаниям наших современников не чужды ни любовным эмоциям, ни обращениям к природе представителей романтизма. На некоторые из вопросов, связанных с воздействием сочетанием слова и музыки на человека, ответы не найдены. Тем не менее, можно сказать, что преображенные искусством человеческие переживания находят отклик у публики, как искушенного в тонкостях музыкально-поэтических форм искусства, так и неподготовленного, с удивлением открывающего для себя близость чувств романтического героя и своих собственных. С эстетической точки зрения, музыкально-поэтические тексты более определенны концептуально, чем «чистая» музыка, в области которой вряд ли возможны объективные критерии эстетической оценки. Когда музыка соединяется со словом, такая оценка становится более возможной и определенной, что усиливают визуальные параллели с изобразительным искусством. Сочетание вечных для человека чувств, эмоциональной насыщенности музыки, возможностей понимания Другого, красота мелодии делают музыкально-поэтический мир романтизма важным и интересным для наших современников. Несомненно, чтобы он мог позволить человеку, живущему в пространстве избытка информации и агрессивных стратегий массовой культуры, найти в своей душе отклик на эмоции и переживания, которыми наполнена художественная культура романтизма, нужны соответствующие условия. Ввести человека в этот мир можно лишь постепенно, приоткрывая его завесу, объясняя его коды,

выбирая более созвучные нашему времени темы и формы – и в этом задача тех, кто любит музыку и поэзию, столь замечательно воплощенную в музыкально-поэтических шедеврах. Что касается темы Любви/Страдания, она не чужда никому из нас, а ее эстетизация в дискурсе романтизма способна помочь человеку выйти из рутины повседневности и найти красоту в своем внутреннем мире и отношениях с человеком и природой, которой нам всем так не хватает.

Примечания.

1. *Новалис*. Фрагменты. – В кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: изд-во Московского университета, 1980. С.94
2. *Уланд*. О романтическом. - В кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: изд-во Московского университета, 1980. С.181
3. *Тик Л.* Любовные песни немецких миннезингеров. - В кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: изд-во Московского университета, 1980. С.108
4. *Рэнд А*. Романтический манифест. – М.: Альпина паблишерз, 2011. С. 104
5. *Luhman N*. Love as Passion. The Codification of Intimacy. Cambridge: Polity Press, 1986.С. 132.

Якушкина Н.В.
Высшая школа печати и медиаиндустрии
Московского Политехнического университета, Москва

НОВЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА ГЛАЗАМИ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

История искусства насчитывает несколько крупных переворотов в системе эстетических ценностей и соответствующих им художественных ориентиров. Изменения такого рода, как правило, бывают обусловлены значительными культурными переворотами и даже переходом от одной модели культуры к другой. Для истории эстетики важно понимать, каким образом на происходящие трансформации реагировали современники этих процессов. Во многих случаях эти реакции трудно реконструировать в силу малочисленности исторических материалов, общую картину в таких ситуациях приходится восстанавливать буквально "по крупицам".

Рубеж XIX-XX веков был ознаменован значительным эстетическим и художественным переворотом. Как эпоха достаточно хорошо документированная это время оставило много материалов, на основе которых можно сделать весьма полный и детальный анализ отражения происходящих изменений. Немаловажную роль в этом анализе может сыграть изучение периодической печати, отразившей осмысление современниками происходящих художественных трансформаций. Особенно хорошо видны процессы трансформации эстетических

ориентиров театральной жизни, отраженной в театральных журналах того времени.

Еженедельник «Театр и искусство», основателем и редактором которого был А.Р.Кугель, выходил в свет с 1897 по 1918 год и уже после первых своих номеров привлек внимание театральной общественности и просвещенной публики, превратившись в один из наиболее известных и популярных журналов того времени. Этому обстоятельству способствовали серьезные задачи, которые ставил перед изданием его редактор. Журнал должен был поднять театральную критику на новый уровень, в котором анализ современных явлений театрального искусства опирается на фундамент глубокого и прочного знания театра, его истории, на понимание процессов, происходящих в театральном искусстве. Поэтому театральные материалы журнала писались видными и серьезными критиками и театральными деятелями с большим опытом практической работы. Журнал, кроме того, давал широкую панораму театральной жизни России того периода, многие материалы еженедельника были посвящены провинциальным российским театрам, знакомили читателей с составом театральных трупп. Большое значение еженедельник придавал проблемам, актуальным для актеров: в журнале размещались материалы, посвященные вопросам быта, практические рекомендации, направленные на повышение мастерства, и статьи, связанные с организационными проблемами театральной практики, а также - письма в редакцию и ответы на них. Еженедельник издавал два приложения – «Библиотека театра и искусства» (вышло около трехсот томов) и «Словарь сценических деятелей» (шестнадцать выпусков).

Новые явления театрального искусства начала XX века, выявление художественных возможностей театра, до тех пор скрытых или не в полной мере реализованных, поставили театральную критику той поры в трудное положение. Она должна была либо в корне менять свои представления о театральном искусстве, либо пытаться вписать новые явления в привычное понимание искусства театра. Процессы эти, бесспорно, были сложны и даже, можно сказать, болезненны…

[С полной версией текста можно будет ознакомиться в сборнике полнотекстовых материалов по итогам Конгресса]

СЕКЦИЯ

«ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ - ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЗАЦИИ»

Ананьева Е.М.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ГЕРМЕНЕВТИКА И ЭСТЕТИКА: СМЕНА ПАРАДИГМ, СЛИЯНИЕ ГОРИЗОНТОВ

Герменевтика в том амбициозном проекте, который заявлен Х.-Г.Гадамером в «Истине и методе», необходимым элементом обоснования имеет оппонирование кантовской интерпретации эстетики и наследующей ему традиции: если кантианский замысел постулирует привилегированный статус эстетической сферы в обосновании целостности способностей человеческой души («трансцендентальная философия» как «трансцендентальная антропология», по слову Хайдеггера), то философская герменевтика, как она очерчивается Гадамером, связывает эти три важнейших элемента – антропологию, эстетику и герменевтику иным образом: ограниченности философии самосознания, «эстетического сознания» и «субъективации эстетики» он противопоставляет требование «автономии эстетического» и «бытийной валентности» произведения искусства [1]. В духе кантовских вопросов «Как возможно естествознание», Гадамер формулирует свой вариант вопрошания: «Почему эстетическое сознание должно быть уничтожено, чтобы процесс понимания приобрел легитимную основу?» [2], и отвечает на это требованием проявить и преодолеть ограниченность прежних эпистемологических предпочтений и вернуть опыту искусства претензию на расширения горизонта нашего понимания, нашего опыта истины. Поэтому Гадамер начинает свое сочинение с анализа условий и причин той трансформации, «роковой эстетизации» основных понятий гуманистической традиции [3], что ответственна за ее упадок, «который привел к единоличному господству все более оккупированной естествознанием идеи метода» [4]. Автономия эстетического таким образом должна быть обеспечена восстановлением континуальности риторической и диалектической практик, к которому прокладывается путь через пространство враждебной культурной традиции. Поэтому герменевтика должна начинать с критики, с критического переосмысления основных эстетических и гуманитарных понятий.

Однако такая постановка вопроса парадоксальным образом акцентирует антропологическую составляющую вышеописанной диспозиции. С одной стороны, она проявляет историчность эстезиса: в свете герменевтического подхода становится очевидно, что «способ, каким организовано чувственное восприятие человека – медиум, в котором оно протекает, – обусловлен не только природой, но и историей» [5], с другой стороны, она универсализирует герменевтику до претензии

на позицию первой философии: «Так что герменевтика является более чем только методом наук или даже отличительной особенностью определенной группы наук. Она имеет в виду прежде всего естественную способность человека» [6].

Этот парадокс снимается введением двух основополагающих для предложенного Гадамером обоснования рабочих понятий – «герменевтического круга» и «действенно–исторического сознания». Это последнее обосновывает «невозможность завершенной ретроспекции (Rückbesinnung) самосознания о самом себе, которую Гадамер противопоставляет притязанию на абсолют рефлексивной философии» [7]. Но в критике фикций эстетического сознания гадамеровское обоснование герменевтики само оказывается в замкнутом круге: с одной стороны, герменевтика продуктивно усваивает новации романтической философии в ее трактовке философских категорий в риторическом ключе – лишь как позиций в виртуальном споре философских подходов (романтический проект диалектики), с другой стороны оно выводит проект философии романтизма (прежде всего герменевтику Шлейермахера) в качестве своего теоретического оппонента, критикуя «сомнительность романтической герменевтики» за приверженность абстракциям эстетического сознания вроде эстетизации индивидуальности или концепции «вживания». Поэтому с одной стороны кажутся уместными параллели начинаний Гадамера с радикальным пересмотром эстетической парадигмы в XX веке: его дрейф к коммуникативной парадигме, «авторитету» и «культурной памяти» [8]. С другой стороны, сама аргументация Гадамера может и должна быть подвергнута процедуре критики понятий, как это сделано Х. –Р.Яусом с понятием «слияния горизонтов» в гадамеровской герменевтике [9].

Примечания

1. Гадамер Х.–Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. С.181
2. Gadamer verstehen/Understanding Gadamer. Mirko Wischke/Michael Hofer (Hrsg). Wissenschaftliebe Bucbgesellscbaft, Darmstadt, 2003. S.211
3. Гронден Ж. К композиции «Истины и метода». Вступительная статья и перевод Т.В.Литвин // Религия Церковь Общество, 2016, Вып.V. С.53
4. Там же
5. Инишев И.Н. Чтение и дискурс: трансформации герменевтики. – Вильнюс: ЕГУ, 2007. С.97
6. Gadamer H.-G.Hermeneutik als theoretische und praktische Aufgabe // Gadamer H.-G. Gesammelte Werke, Band 2, J. c. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993. S.301
7. Гронден Ж. К композиции «Истины и метода». С.60
8. Инишев И.Н. Чтение и дискурс: трансформации герменевтики. С.99
9. Jauss H.–R. Wege des Verstehens. Wilhelm Fink Verlag, München, 1994. S.381

Артёменко Н.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ВИРТУАЛЬНАЯ ВСТРЕЧА ФЕНОМЕНОЛОГИИ И СУПРЕМАТИЗМА

Исследование выполнено при поддержке РФФИ по проекту № 18-011-00570а «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф»

Как можно было бы описать встречу феноменологии с супрематизмом? В жизни Гуссерль не встречался с Малевичем, более того, даже неизвестно, знал ли он вообще о его существовании.

Встреча феноменологии с супрематизмом, или шире – с абстрактным искусством – представлялась априори обреченной, и прежде всего со стороны художников, бойкотировавших академическую мысль. Малевич пишет: «..нужно иметь громадную силу воли, чтобы нарушить все правила и содрать огрубевшую кожу души академизма и плюнуть в лицо здравому смыслу»[1, С.724]. И тем не менее феноменология и супрематизм нашли друг в друге конгениальных собеседников.

У Малевича в центре поисков оказались попытки определить основополагающий минимум, без которого искусство не может быть искусством. В работах Малевича со временем становится все более заметно демонстративное отсутствие традиционных сюжетов, геометризация изображения и редукция изображаемой формы. У Гуссерля мы находим программу «минимума феномена», воспользуемся выражением Ришира, его феноменальная данность как таковая – предел редукции, а философия – та самая строгая наука, которая необходима для обращения к феномену как таковому.

Гуссерль полагал, что единственным основанием познания могла быть позиция, которая ничего не принимает на веру: скрупулезно выискивает и «подвешивает» (или заключает в скобки) все субъективные идеи или допущения, поскольку те могут оказаться плодами заблуждения: «...Ничто не мешает нам коррелятивно говорить о заключении в скобки также и тогда, когда необходимо полагать некую предметность – все равно, какого региона или какой категории. В этом случае подразумевается, что следует выключить любой относящийся к этой предметности тезис, преобразовав таковой в его скобочную модификацию»[2, С.72]. В первую очередь, «выключается природный мир со всеми его вещами, живыми существами», пишет Гуссерль, и это напоминает отказ от репрезентации «зеленого мира мяса и кости» в супрематизме. По Малевичу, эмпирический опыт следует «очистить от лишнего», «чтобы выразить самое сокровенное своего внутреннего

познания, чтобы каждый возникший вопрос был чистым по форме ответом, поэтому всякая вещь есть не что иное, как ответ, а само совершенство – исправление ответа»[3, С.233].

То, что Гуссерль называл «феноменологической редукцией», означало попытку отделить основные, конститутивные структуры восприятия от массы неопределенных, «обыденных» субъективных переживаний. Малевич пишет: «Конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, [и она] скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений моих представлений как познание»[3, С.150]. Супрематические картины представляли «адекватное выражение ясных данностей»: белый фон – экран бессознательного, на который островками сущностей проецировались умозрительные геометрические формы.

Малевич бросает вызов традиционной эстетике, как Гуссерль – всей философской традиции. Малевич нацелен на подрыв привычного восприятия пространства и объема, подрыв принципа изобразительности, он создает манифест «нового видения». «Черный квадрат» (в 1915 г была создана первая из четырех существующих картин, носящих название «Черный квадрат») – революционный выход в беспредметность, в чистую феноменальность как таковую. Через беспредметность мир освобождается от потребности в правдоподобии. Подобно Гуссерлю – чтобы привлечь интерес к феномену мира и к тому, как являются вещи, существование мира не принимается во внимание (феноменологическое эпохе). Здесь проявляется воочию родство эстетической и феноменологической установок. Вопрос о способе бытия мира направлен на различие между вымыслом и действительностью и побуждает нас к более точному определению того, что под «действительностью» понимается, и того, как она, как сказал бы Гуссерль, конституируется.

Можно сказать, что зрение, как оно осуществляется в супрематизме, имеет не физико-физиологическую природу, а является зрением «феноменологическим», т.е. зрением, которое видит феномен. «….от обращения к предметам и оперирования с ними …надо отказаться ради чистого живописного создания новых творческих форм. Динамизм живописи есть только бунт к выходу живописных масс из вещи к самосвойным, не обозначающим ничего формам, т.е. к господству чисто самоцельных живописных форм над разумными, к Супрематизму как к новому живописному реализму»[1, С.726]. И далее: «Не было реализма самоцельной живописи, не было творчества. Нельзя же считать композицию развратных баб в картинках – творчеством»[1, С.723]. Радикализм подходов роднит Гуссерля и Малевича.

Вещи, предметы в реальном мире исчезли для нового искусства и новой философии в феноменологическом изводе. «Вещь» редуцируется

до феномена. «Буква для буквы, краска для краски, звук для звука» – вот программа «Назад к самим вещам!» в исполнении Малевича.

Здесь дело не в том, чтобы отыскать аналогии, навеянные духом времени, но, скорее, чтобы обнаружить *сущностное* совпадение: одна и та же задача осуществлена в феноменологии и супрематизме.

Предлагаемый Малевичем супрематизм есть творчество чистой живописи; это составляет известную параллель решению Гуссерля: «не претендовать ни на что кроме того, что мы способны довести до ясного усмотрения, по мере сущности, в чистой имманентности самого сознания»[2, С.130].

Можно сказать: в супрематизме исследуются условия возможности/невозможности живописи – как изучается (неопределенная) возможность «фактической науки трансцендентно редуцированных переживаний» в гуссерлианской феноменологии.

При этом мы понимаем, что любые возможные сходства и сближения между феноменологией и супрематизмом не могут быть ни полными, ни точными. Речь может идти в лучшем случае о перекличке или взаимном отклике или, в герменевтических терминах, о «плодотворном понимании».

Примечания

1. *Малевич К.С.* От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм // Формальный метод: антология русского модернизма. Том 1. Системы. М., 2016.
2. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Пер. А.В. Михайлова. Т. I. Общее введение в чистую феноменологию. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
3. *Малевич К.С.* Собрание сочинений: В 5-и тт. М.: Гилея, 1995-2004. Соч., Т.1.

Гончарко О.Ю.
Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург

ЧТИТЬ ИЛИ НЕ ЧТИТЬ? ЭСТЕТИКА И ЛОГИКА В ПЕРИОД ВТОРОГО ИКОНОБОРЧЕСТВА

Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 18-78-10051 «Византийский фактор в формировании русской логической традиции»

В докладе планируется представить развитие логических и эстетических идей в Византии VIII–XIX веков в период второго иконобочества в антииконоборческих трактатах патриарха Никифора Константинопольского и преподобного Феодора Студита, а также привести примеры понятий (икона, лицо, тождество, различие и др.), которые в средневековой византийской богословско-философской литературе использовались как в качестве эстетических, так и в качестве логических терминов, что вполне согласуется с мнением С.С.Аверинцева о том, что в этот период развития эстетики как философского

направления она еще не была отделена на теоретико-познавательном уровне ни от онтологии, ни от этики, ни от логики.

В восточно-христианской богословской традиции выстраивается такая онтология образа, в которой сама «икона» как особым образом устроенное понятие (по схеме тождества прототипа и аналога) используется в качестве аргумента в пользу иконопочитания. Поэтому «чтить или не чтить?» – это не только эстетический вопрос поклонения, но прежде всего онтологический вопрос спасения, а также логический вопрос о том, каким образом работает тождество и каковы его условия истинности. Здесь вводится различие в само понятие тождества: тождество (чисто платонически) оказывается не тождественным самому себе через введение множества тождеств – «тождества лица» и «тождества природы». Условия истинности для этих тождеств различны.

Но если о том, что эстетика иконы в православном христианском богословии тесно сопряжена с онтологией и этикой, существует огромный пласт исследовательской историко-философской и историко-богословской литературы [см. например, 4,5,7], то исследования того, каков логический потенциал «иконы» как понятия в истории византийского богословия, только лишь начались [1, 2, 3, 6]. В связи с этим, в докладе предполагается восполнить некоторые пробелы, связанные с анализом развития теории понятия и представлений о тождестве в восточно-христианской интеллектуальной традиции в период споров иконопочитателей и иконоборцев в VIII–XIX веках, предложить реконструкцию условий истинности для тождеств обоих типов, а также показать, что «тождество лица» имеет чисто логическую основу, а «тождество природы» основано на эстетических понятиях сходства и аналогии.

Примечания

1. *Erismann Ch.* Venerating likeness: Byzantine iconophile thinkers on aristotelian relatives and their simultaneity // British Journal for the History of Philosophy, 24/3 (2016), pp. 405-425.

2. *Goncharko O.Yu, Goncharko D.N.* A Byzantine Logician's Image within the Second Iconoclastic Controversy. Nikephoros of Constantinople // Scrinium 13 (2017), pp. 291-308.

3. *Lourié B.* Theodore the Studite and Hypostasis as a Paraconsistent Notion // Theodore the Stoudite: Intellectual Context, Logic, and Theological Significance. Texts and Studies in Eastern Christianity, ed. C. Erismann, B. MacDougal, Brill, 2017.

4. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев, «Путь к истине», 1991.-408 с.

5 *Бычков В. В.* Феномен иконы. М, «Ладомир», 2009.-638 с.

6. *Луховицкий Л. В.* Византийское иконоборчество – спор о терминах? // Индоевропейское языкознание и классическая филология XIV/2 (2010). С.155-163.

7. *Романенко Ю.М.* Онтологический подход к воображению, или воображаемый подход к онтологии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия, политология, социология, психология, право, международные отношения. 2003. № 4. С. 19-24.

Егоров П.А.
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов,
Санкт-Петербург

ВОССТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ

Всеобщая эстетизация реальности носит весьма многозначный (недостаточно исследованный или же парадоксальный?) характер. Возможно ли говорить здесь о том, что эстетическое суждение стало всеобщим основанием жизни (Б.Хюбнер) или же тотальность эстетики привела к жизни трансэстетику (Ж.Бодрийяр) или же эстетика, во всяком случае её кантовская версия, – слабый концепт, и то, что мыслится как доминирование эстетики, есть лишь некая форма детерриторилизации (Ж.Делёз)?

Вариант Хюбнера, с его «истиной очарования», представляется верным по интенции (распад дискурса рациональности и усиление дискурса чувственности, Желания), но сомнительным по содержанию (эстетику как выражение очарования до её тотальности критикует Делёз, после тотальности – Бодрийяр).

Делёз указывает на проблему кантовской эстетики, связанную с трансцендентальным принципом. Постулируя принцип «трансцендентального эмпиризма», он указывает на то, что трансцендентальные категории берутся из сборок вещей, то есть, даны в опыте, но до суждения. Этим он стирает трансцендентальность в пользу опыта, в то же время, восстанавливая её в вещах и их эффектах (вещи и концепты равноправны в отношениях синтезов и «тела без органов»), попутно превращая эстетику в онтологию.

На уровне тотальности эстетики, её критикует Ж.Бодрийяр, использующий логику реверсивных остатков. Он указывает на то, что эстетика становится транспарентной в силу того, что теряет свои несхватываемые остатки (безобразие, профанность и т.д.). Тотальная эстетика, эстетика, где всё эстетично, где потеряна дистанция и особенность её сферы, становится трансэстетикаой – холодной, мёртвой эстетикой фасцинации. В фасцинации знаки более не создают дистанцию взгляда, а формируют наличность знаков без референции, потребление знаков в угоду их функциональности (наилучшей моделью данного явления является порнофильм).

При этом сам Бодрийяр критикует и позицию Делёза. Бодрийяр считает, что делёзовская онтология-вместо-эстетики лишь усиливает позицию функционализма фасцинации, являясь прекрасным теоретическим аппаратом её описания, в то же время, имея мало общего с эстетикой как таковой.

Во всей этой паутине интеллектуальных ходов и ловушек одерживает верх кто угодно, только не эстетика. Однако возможно произвести операцию по восстановлению последней.

Первое, на что можно обратить внимание – это то, что фасцинация как форма удовольствия неравноценна эстетике по чисто кантовскому соображению. Эстетике не нужно иметь объекта, а удовольствию нужно, в силу этого эстетика имеет дело с воображением (суждение о представление), а фасцинация – с удовольствием от воздействия знаков, которые наличествуют (это уже знаки-симулякры, а не знаки-референты). Эстетика не может быть обсценной или же иметь с дело с обсценностью. Эстетика связана с дистанцией, и здесь Бодрийяр верно схватывает отстранённость Делёза от эстетического дискурса (даже при условии того, что сам он от него также отстранён рассмотрением фасцинации как эволюционного конца эстетики). Своего рода промашкой Бодрийяра было то, что он рассматривал эстетику как нечто выводимое из истории развития европейского искусства, а не как что-то, что было использовано для осмысления оного (при этом, уже Гегель понимал, что эстетическая перспектива охватывает всё искусство, в то же время, подменяя его собой и знаменуя его конец).

В подобной диспозиции, эстетика может быть восстановлена за счёт восстановления той самой дистанции, которая и является для неё формоопределяющей (во всяком случае, в отличие от фасцинации). Это дистанцирование можно мыслить в виде нового художественного приёма, новой работы знаков (провокационные произведения подобные «Зелёному слонику» или же произведения с эзотерикой знаков подобные «Пол-литровой мыши»), однако такое дистанцирование может быть скорее единичным, так как повернуть всю симулятивность знаков прочь от фасцинации – идея совершенно утопичная.

Другим подходом к формированию дистанции является изменение не формы знаков, а отношения зрителя (шире – субъекта). Дистанция не от произведения (в нашу эру развитых технических средств это практически невозможно), а от формы потребления. Эстетика становится не формой потребления знаков как удовольствия или же социального престижа связанного с ним, а формой вызова, игры со знаками. Такая игра разворачивается с Проклятой Долей произведения, с его тёмными, неясными или же злыми аспектами, с его нетождественностью самому себе (которая есть всегда). Она разворачивается не по поводу интерпретации, а по поводу её невозможности (интерпретация банализирует), по поводу чувства (связанного с тем, что субъект видит в произведении некое откровение, сродни мистическому), изменяющего взгляд субъекта на мир. Это игра зрителя против произведения, а на кону – спокойствие по поводу мира. Там, где это игра есть – там есть и

эстетика. Там, где субъект проигрывает и теряет своё спокойствие – там и есть эстетическое чувство.

Козьякова М.И.
Высшее театральное училище (институт) им. М.С.Щепкина, Москва

ЭСТЕТИЗАЦИЯ КАК ПОВСЕДНЕВНЫЙ НАРРАТИВ: СЕМАНТИКА ЕВРОПЫ

Реанимирование традиций прошлых эпох, одновременная актуализация модерна и архаики, практики интерактивности и художественной апроприации отражает чрезвычайно противоречивую, эклектичную ситуацию в развитии современного искусства, способствует созданию во многом парадоксального, эмпирического контекста. Постнеклассическая эстетика акцентирует внимание на областях, прежде находившихся на периферии, не привлекавших большого интереса – это массовая культура, экология, оформление окружающего пространства. Эстетизация становится одним из ключевых понятий, поскольку разнообразные художественные практики, покинув центр, дрейфует в направлении периферии, инициируя возвращение в творческую лабораторию прагматических характеристик. На новом этапе эстетика возвращается к незаслуженно забытому прошлому, в том числе к гармонии античной рациональности, теодицеи средневекового утилитаризма, всеобъемлющему ренессансному антропологизму.

Постмодерн XX в. реабилитировал повседневность, которая воспринимается теперь в качестве базисной, фундаментальной структуры, принадлежащей к наиболее значимым культурным универсалиям. Реалии быта, обыденное сознание, материально-предметная среда, окружающая человека, осознаются как существенный модус человеческого бытия, как особая культурная ценность, привлекая все больший интерес специалистов, формируя, в том числе, новые направления эстетических исследований. Конечно, эстетизацию необходимо рассматривать по региональному и темпоральному принципу, ареалу локализации, углубляясь при этом в прошлое, анализируя жизненные реалии в отдельные исторические эпохи. Историческая ретроспектива дает возможность выхода на эволюционные процессы, тенденции и векторы развития, на эстетическую динамику, актуализированную в настоящее время.

Одно из доминантных свойств эстезиса — его принципиальную несводимость исключительно к сфере искусства, что хорошо иллюстрирует материал европейской истории. Так, в Античности искусство не репрезентировалось как отдельный, самостоятельно существующий феномен: не рефлектировалась его онтологическая

специфика как семантически выделенной сферы, не оформлялись дефиниции данного референтного поля. Искусство растворялось в повседневной жизни античного универсума, соединяясь с ремеслом и с производством, обретая тем самым утилитарный, функциональный характер. А.Ф.Лосев отмечал, что оно занимало довольно низкую ступень в античной иерархии, было сугубо связано с веществом и противополагалось созерцательным ценностям.[1]

Важнейший вектор эстетизации детерминирован религиозным дискурсом. Мир античных богов соседствовал с миром людей — именно эти представления нашли отражение в мифологии, в пластике, в архитектуре. Далее культуру Европы формировала христианская традиция. Церковь нуждалась в прославлении божественного творчества с помощью творчества земного, была заинтересована в развитии архитектуры и искусства для строительства храмов, их украшения, для создания соответствующего художественного оформления христианских ритуалов и праздников. Приоритет интересов церкви отчетливо проявился в искусстве Византии, в средневековой Руси. С христианским дискурсом связаны литература и театральные действа – церковные мистерии и миракли, культовая музыка. Господствующий класс следовал за церковью, практикуя меркантилизм в подходе к искусству, используя его для репрезентации собственного статуса, оформления окружающей среды, создания предметов роскоши. И снова звучал лейтмотив утилитарности – прекрасное отождествлялось с полезным, имело функциональное предназначение, привносилось во всякую деятельность. Эту характеристику средневекового искусства, а также средневековой эстетики специально акцентирует У.Эко, называя свойство фундаментальным.[2]

Эпоха Возрождения принесла с собой коренные изменения культурного ландшафта, придав новый импульс элитарным тенденциям. «Желание прекрасной жизни» (Й.Хейзинга), стилизация культуры господствующего класса выступала на первый план как эстетизация профанных жизненных практик, культивирование определенного идеала. Все это задавало определенный ритм, диктовало стилевое единство: начиная с позднего средневековья европейская история насчитывает несколько больших художественных стилей, сублимирующих «дух» своего времени – ренессансный стиль, барокко, рококо, классицизм (ампир), модерн. Каждый из них маркирует определенный временной период, выступает как темпоральный код, синхронизирующий нарратив повседневной эмпирики. Богатейший эстетический фонд, генерированный за несколько столетий, составил семиотическую гамму, коррелирующую с теми или иными сторонами общественного развития.

Он, безусловно, предлагает интересный материал для современных исследований.

Примечания

1. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С.99.
2. *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003. С. 126.

Мальцева Ю.М.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ВАН ГОВЭЙ: ОПЫТ ШОПЕНГАУЭРОВСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «СНА В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»

Начало XX в. – период знаковый для европейской художественно-эстетической мысли, испытавшей на себе, в том числе, влияние обобщенно понимаемого «восточного ветра», увлечения индийской, японской, китайской художественной традиции. Однако и процесс трансформации сложившихся эстетических воззрений к современному их виду в эстетической мысли в Китае определило знакомство китайских интеллектуалов с европейским научным дискурсом: так, изучение западных эстетических моделей было во многом инспирировано социальными реформами и началом постепенной трансформации китайского общества, еще сохранявшего средневековый уклад, в общество буржуазное. В этой социальной и культурной атмосфере интеллектуалы переводят западные тексты, ставшие и материалом для множества интерпретаций, и художественно-эстетической методологией.

Будучи сторонником подобных трансформационных процессов, Ван Говэй впервые обращает внимание на изучение европейской эстетики. Несмотря на то, что в его эстетической теории мы не обнаружим целостной эстетической системы, выстроенной по модели западноевропейской эстетики, так как речь идет, скорее, об опыте рефлексии и включении в научный оборот разрозненных фрагментов западноевропейских эстетических теорий, его переводы основных эстетических текстов, попытки изучения и использования прорвали довольно замкнутую и устоявшуюся систему китайской традиционной эстетики. В своих работах Ван Говэй продемонстрировал китайскому научному сообществу другую механику, оптику и образ мышления, иное понимании красоты, прекрасного, искусства.

Понятен интерес Ван Говэя ко «Сну в красном тереме» Цао Сюэциня, одному из четырех классических китайских романов, являющемуся, с одной стороны, попыткой эстетизации идей даосизма и буддизма, и, с другой стороны, критикой конфуцианства, исполненными на «неблагопристойном» китайском, сформированным как роман-эпопея с

элементами магического реализма. Центральная философская идея «Сна…» – авторское понимание «пустоты» человеческой жизни в буддизме, а потому интересна, сложна и плодотворна предпринятая Ван Говэем попытка (далеко превосходящая литературоведческие границы) его интерпретации с точки зрения западной эстетики, стремление обогатить китайскую классическую эстетическую мысль европейской концепцией «трагедии» в ее философском озвучании.

Обращаясь к переводам Канта и Шопенгауэра, Ван Говэй разрабатывает положения собственной эстетической теории на основе анализа «Критики способности суждения» и «Мира как воли и представления»: в частности, уже в статье «Отзыв на роман «Сон в красном тереме»» мы прослеживаем прямое кантовское влияние в рассуждениях автора об «изящной» (воспринимаемой незаинтересованным субъектом) и «возвышенной» («великолепной», воспринимаемой субъектом активно, подобно катартическим переживаниям) красоте. и возвышенная красота. В рамки концепции «великолепия»-«возвышенного» (чжуан мэй) Ван Говэй вводит теорию трагедии Шопенгауэра для интерпретации «Сна…» с новых для китайской традиционной эстетики позиций. Используя шопенгаэуровский концепт трагедии, Ван Говэй выделяет внутри нее три типа: первый тип литературной трагедии порождается злодеяниями человека; второй тип основан на идее слепого подчинения судьбе, фатуму; третий возникает из-за различия персонажей трагедии. При этом необходимо учесть, что автор полагает «Сон…» трагедией третьего типа, номинированного им как единственно подлинный, и из него выводит функцию искусства вообще – демонстрацию сути универсальной трагедии человеческой жизни, данной «по умолчанию», и фигуры достоинства как единственного пути ее переживания/проживания.

Никитина И.П.
Всероссийский государственный институт кинематографии, Москва

ЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА: СООТНОШЕНИЕ ПРОБЛЕМАТИКИ

Исторически в центре эстетики всегда стояли две главные проблемы: вопрос о природе эстетического, которое чаще всего осмысливалось в терминах красоты, прекрасного, возвышенного, и вопрос о своеобразии искусства, понимавшегося в древности в более широком смысле, чем новоевропейская категория искусства. Понимание эстетики как философии искусства и прекрасного – традиционное клише классической эстетики.

Это понимание, восходящее еще к античности, в наши дни уже нуждается в определенном уточнении. Понятия эстетики и философии искусства не совпадают полностью по своему содержанию, как, скажем, совпадают понятия «бессмыслица» и «абракадабра». Философия искусства не является также составной частью эстетики, в отличие от, допустим, «психологии зрения» являющейся частью «психологии восприятия». Философия искусства и эстетика – не вид и род, а пересекающиеся понятия, как «искусствовед» и «филателист» [1].

В эстетике имеются темы, не входящие в философию искусства: эстетический опыт, эстетическое сознание, социокультурная детерминация эстетического видения мира, место и функции эстетического в жизни и культуре и т.д. С другой стороны, философия искусства исследует проблемы, не имеющие прямого отношения к эстетике. Среди таких проблем: определение или хотя бы прояснение того, что имеется в виду под искусством и под произведением искусства; выявление изменчивости искусства; анализ искусства как феномена культуры и зависимости его понимания от исторических эпох и цивилизаций; изучение связей искусства с другими сферами культуры; прояснение двойственного, описательно-оценочного характера философского исследования искусства; описание функций искусства, меняющейся от эпохи к эпохе и от цивилизации к цивилизации его роли в жизни индивида и общества; выявление и прояснение категорий искусства и их связей с более общими категориями эстетики; разработка принципов анализа эволюции искусства; разбиение истории искусства на основные ее этапы; описание сменяющих друг друга стилей искусства и объяснение причин умирания одних стилей и возникновения других; анализ современного искусства и его роли в культуре современного общества и т.д. Многие из этих проблем затрагиваются также и эстетикой, но их исследование не входит в прямые задачи эстетики. Скорее, обсуждая эти проблемы, она выносит не самостоятельные суждения, а черпает основания для них из философии искусства.

В европейской цивилизации искусство – один из центральных объектов эстетики как науки; термин «искусство» – одна из главных категорий эстетики. Однако искусство, как отмечает Бычков, отнюдь не ограничивается только эстетической сферой. Исторически сложилось так, что произведения искусства выполняли в культуре не только эстетические (художественные) функции, хотя *эстетическое* всегда составляло сущность искусства. Общество с древности научилось использовать мощную действенную силу искусства, определяемую его эстетической сущностью, в самых разных социально-утилитарных целях – религиозных, политических, терапевтических, гносеологических, этических и др. Эстетику как науку искусство интересует, естественно,

прежде всего, как *эстетический феномен*, однако, коль скоро он выполняет и внеэстетические функции, которые в последние столетия стали преобладающими, нужно иметь и их в виду, постоянно помня, что они не относятся к сущности искусства, но часто именно благодаря им искусство поддерживается обществом, государством, теми или иными социальными институтами, то есть обретает свое реальное бытие, возможность реализовывать себя в качестве феномена культуры [2].

Подводя итог обсуждению связи философии искусства с эстетикой, можно сказать, что хотя основное содержание философии искусства является эстетическим, почти все темы, которые она рассматривает, имеют также внеэстетические аспекты. Эстетическое и внеэстетическое в философии искусства настолько переплетены, что попытка разделить их и говорить только об эстетических характеристиках искусства приводит к искусственной конструкции, плохо сказывающейся и на трактовке самого эстетического измерения искусства.

Примечания

1. *Ивин А.А.* Философия науки. М., 2017. С.272.
2. *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002. С. 244.

Никонова С.Б.
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЭСТЕТИКИ КАК ПУТЬ К ТОТАЛЬНОЙ ЭСТЕТИЗАЦИИ

Логично считать, что специфику той или иной дисциплины, философской или научной, в первую очередь, характеризует ее предмет. В том, что касается предмета эстетики, имеются большие вопросы, ведь он сам по себе является крайне неопределенным. Однако мы скорее готовы предположить, что специфику дисциплине придает не ее предмет, но та позиция, с которой она к этому предмету подходит. Или та позиция, с которой она подходит ко всему на свете, все превращая в предмет своего изучения. В таком случае, мы можем говорить об эстетической позиции, о неком эстетическом взгляде, который все, на что бы он ни обратил себя, превращает в предмет эстетики.

У этого взгляда есть субъект, который им обладает, это не абстрактный взгляд, брошенный как бы «вообще». Это взгляд окрашенный своей историей, хронологией, топологией, потому что ни одному взгляду не чуждо его собственное мировоззрение. И значит эстетическую позицию следует определять исторически, культурологически и антропологически конкретизированной. Она возникает в определенных условиях, на определенной почве, в связи с определенным контекстом.

Эстетика как самостоятельная дисциплина сформировалась на взлете эпохи Просвещения в западной Европе. Что бы мы ни считали предметом эстетики, все остальные способы мировоззрения смотрели на эти предметы иначе, а значит никакого предмета эстетики просто нигде более и не формировалось. Однако когда мы обретаем эстетическую позицию, то, что не было раньше предметом эстетики, им вдруг немедленно становится.

Так, предметом эстетики называют красоту – но красота без эстетической позиции не была предметом эстетики, она могла быть предметом чего угодно, любого исследования и изучения. И вот эстетическая позиция возникает, и сразу вся красота и все вещи, которые когда-либо могли называться прекрасными, мгновенно становятся предметом эстетики, путем тотальной экстраполяции себя в прошлое и будущее, на все времена и все пространства. Предметом эстетики называют также искусство. И теперь вдруг, каким бы оно ни было в иных культурах и в иные эпохи, как бы на него ни смотрели и с какими бы целями его ни создавали, оно также мгновенно и все сразу становится предметом эстетики.

Но это выглядит так, как будто в какой-то момент времени и в связи с какими-то условиями и предпосылками мы создаем и надеваем на себя эстетические очки, которые превращают все в предмет эстетики. Мы формируем этот новый, ранее неведомый поворот взгляда, угол зрения, эту новую перспективу, и все видим в ней. Так отчего ограничиваться только красотой и искусством?

Если именно красота и искусство стали предметом эстетики, то, возможно, не потому, что они ограничивают сферу ее применения, а потому, что здесь ее применение было самым чистым и самым ясным. Ведь какими бы ни были рассуждения о красоте, всегда возникало подозрение, что она есть дело вкуса, что восприятие ее имеет более слабую онтологическую связь с реальностью вне нас, чем все остальное. Так и искусство – в нем вспыхивает, возможно, даже божественное, но есть ли оно там, или являет себя для смотрящего взгляда?

В эстетической позиции есть нечто неумолимо феноменологическое, она находится в сфере явлений. Смотреть эстетически – значит улавливать феноменальную зыбкость мира, вживаться в него со всем чувством, со всей теплотою, и в то же время ощущать непрочность этого вживания. Потому нет такой вещи, которая не могла бы быть источником эстетического опыта, позитивного или негативного, которая бы не могла быть предметом эстетики. Это предельно далеко от любого эстетства, от сведения к формальному любованию. Нет, суть в том, что вместо сосредоточения на понятийной структуре или же на вере в реальность происходящего, мы сосредотачиваемся на переживании

развертывающегося опыта. С этой точки зрения, поскольку все есть лишь переживание и опыт, ничто не связано с реальностью, все ирреально. Но также с этой точки зрения, все является реальностью этого опыта, и потому нет ничего, чем мы могли бы пренебречь как иллюзорным, несуществующим.

Итак, все может быть предметом эстетики и со времени возникновения эстетической позиции все действительно становится им. Если мы проследим путь развития европейской культуры и мышления с середины XVIII в. до настоящего времени, мы увидим как эстетическая позиция распространяет себя на восприятие всех предметов, раньше казавшихся прочными и «объективными», всех наук, всех принципов. Это распространение эстетики не менее экспансивно, чем процесс глобализации. А может быть они происходят на одном и том же основании? Мы можем увидеть связь социальных, экономических, политических процессов, связь изменений в науке, технике, религии с обретением новой позиции. Мы не настаиваем на том, что все эти изменения происходят благодаря эстетической позиции, но лишь на том, что они происходят на том же основании, что и ее формирование. Мы можем в происходящих метаморфозах увидеть явные элементы движения к эстетизации. И наша цель – проследить взаимосвязи, основания и итоги этого процесса.

Новикова А.К.
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов,
Санкт-Петербург

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА КАК СПОСОБ ЭСТЕТИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ: РОЖДЕНИЕ НОВОЙ ФОРМЫ СУБЪЕКТИВНОСТИ

Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ № 18-011-00570 А «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф»

Прежде чем говорить об эстетизации культуры в целом, логично обратиться к моменту зарождения ее основных тенденций, чтобы выявить и проследить механизмы их функционирования. Для этого стоит вернуться к появлению эстетики как самостоятельной науки, что можно считать обозримой точкой, с которой процесс эстетизации перешел в открытую стадию и начал активное распространение на культуру в целом. Еще Гегель, рассуждая об эстетике в своих лекциях, стремился выделить в ней некое ядро, которое позволило бы отделить собственно эстетическое, имеющее для него концептуальную значимость, и побочное, не имеющее определяющего влияния на интересующие его исторические процессы. В результате в ходе рассмотрения истории как

пути к самопознанию абсолютного духа, Гегель сводит эстетику к философии искусства. Такой подход не является сужением предмета эстетики, напротив, он фиксирует ключевой для нее момент рефлексии в максимально абсолютном плане – рефлексии над творческой деятельностью субъекта, а значит и над его собственными глубинными основаниями. Сам Гегель отмечает, что искусство в данном случае является одним из способов осознания и выражения божественного, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа, но говорить о реализации искусством этого своего качества можно только когда оно вступает в один общий круг с религией и философией. Это акцентирует ключевую роль элемента рефлексии в выполнении искусством своей высокой функции «несения истин духа». Тогда философия искусства становится первым зафиксированным воплощением этой рефлексии, претендующим на универсальность, и именно она формирует вектор дальнейшего процесса эстетизации.

То, что Гегель видит возможность философии искусства лишь в момент конца искусства, не случайно, такой подход акцентирует ключевую особенность философии искусства. Рефлексия об искусстве осуществима исключительно тогда, когда оно перестает быть высшим, на что способен человеческий дух. Другими словами, в момент, когда сама рефлексия оказывается новой ступенью самопознания духа, снимающей исключительную выразительную ценность искусства, философия искусства обретает в снятии подлинного искусства онтологическую основу для своей фиксации в культурном поле.

В историческом процессе искусство обретает статус такового в полном смысле слова лишь в Новое время, когда перестает быть сакральной практикой или несамодостаточным сопроводителем повседневных мероприятий, а приобретает самобытность в качестве результата творческой деятельности субъекта. Это происходит за счет специфического, исторически обусловленного принципа реализации искусства, который сформировавшись в Новое время, достигает полноты реализации в творчестве Вагнера, больше всех преуспевшего в создании универсального произведения искусства, то есть в романтическом искусстве, в котором, по Гегелю, искусство как раз и погибает. Причиной этой парадоксальной гибели становится то, что в произведениях Вагнера достигают предела основные тенденции романтического искусства – в его музыкальных драмах субъект развернулся полностью, и с этого момента пространство искусства уже не может служить его дальнейшему развертыванию. Музыкальные драмы Вагнера демонстрируют окончательное слияние искусства с рефлексией о самом себе в едином пространстве произведения, что можно рассматривать как культурную травму, разрушающую новоевропейскую субъективность, вместе с тем

открывая дорогу новому типу субъективности. Появление такого саморефлексирующего искусства навсегда снимает систему отношения произведения как средства самопознания субъекта, превращая его в способ существования субъекта, рефлексирующего о собственной субъективности. В этот момент рефрексирующая способность субъекта как бы выливается в мир, слитая с искусством в неразрывном единстве, в качестве принципа субъективности как такового. Этот принцип оказывается тотальным, он распространяется на все человеческое существование, фиксируясь в опорных точках, наиболее значимой из которых является философия искусства. Однако даже в рамках философии искусства перестает существовать возможность определения «искусства», оно становится своего рода пустым обозначением, но в то же время важнейшим принципом отношения мира и человека. И анализируя искусство как этот новый принцип в рамках философии искусства, можно увидеть, как потерянное основание субъекта выражает себя в поиске новых форм, которые, хотя и неизбежно оказываются симулятивными, стремятся к фиксации субъекта в мире, к удостоверению его существования. А потому философию искусства можно с полным правом расценивать как философию субъективности. Таким образом эстетический взгляд на мир, который обуславливает философия искусства, становится новым основанием субъективности, а процесс эстетизации культуры единственной возможностью ее фиксации после гибели новоевропейского субъекта.

Прозерский В.В.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ПРОПУЩЕННОЕ ЗВЕНО В ЭСТЕТИКЕ

В возникшей в XVIII веке философской эстетике оказалось пропущенным такое важное звено «художественного треугольника» (творец-произведение-артреципиент) как *исполнитель*.

На примере логики рассуждений Г.Лессинга в широко известном трактате «Лаокоон» (1766 год) можно показать, как произошло выпадение этого необходимого звена из цепи художественной коммуникации. Автор «Лаокоона» пишет: «средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым», а так как знаки, которыми пользуется живопись, являются «фигурами», или «естественными знаками», наглядно воспроизводящими тела и вещи окружающего мира, то они должны располагаться на полотне или в статуе *один подле другого в пространстве*. В то же время поэзия описывает условными знаками происходящие в жизни события, деяния героев, следовательно, ее знаки

должны *следовать один после другого во времени.* [1.С.144]. Так было положено начало разделению искусств на «пространственные» и «временные», сохранившемуся в эстетике по сей день.

Обратим внимание на то, что знаками поэзии Лессинг называет звуки, а не литеры (печатные знаки) в книге, где записана поэма. То есть, он считает поэзию искусством устной речи, хотя поэма дана как знаковый текст, который сам по себе издавать звуки не может. Следовательно, должна быть фигура *исполнителя текста,* озвучивающего его знаки. Но об этой фигуре Лессинг умалчивает. Между тем, *исполнение, как перевод из знаковой формы записи в реальную форму существования произведения в медиуме словесной речи, есть способ рождения литературного произведения*.

После Лессинга ошибочное отождествление графического текста с литературным произведением продолжало существовать в эстетике XIX и XX веков. Ни в рецептивной, ни феноменологической школе, ни в семиотике, ни герменевтике не учитывалось, что прежде чем изучать особенности литературного произведения, его надо сначала извлечь из текста, создать, исполнить. Вместе с тем, Р.Ингарден отдавал себе отчет в том, что музыкальное произведение существует в исполнении, а не в нотной записи. Но на литературу и другие искусства это наблюдение не распространялось.

Исправить положение пытался Нельсон Гудмен. Исследуя искусства как символические структуры, Гудмен разделил их на две группы: на искусства, имеющие нотацию (текст) и исполнение, и искусства, не имеющие ни того, ни другого. Первую группу он назвал *аллографическими искусствами, вторую – аутографическими.* В аллографических искусствах четко различается *запись замысла творца произведения условными знаками* (в литературе – буквами, в музыке - нотами) и исполнение этой записи. Музыкальное произведение определяется как класс бесконечного количества исполнений одной партитуры, точно отвечающих символам ее нотации. Искусства второго типа – аутографические (живопись и скульптура), согласно Гудмену, не имеют ни текста, ни исполнения. В этих искусствах каждое произведение представляет собой *не класс исполнений текста, а единственный экземпляр, облеченный в пространственную форму*. Работа творцов аутографических искусств осуществляется сразу в материале произведения, а не в знаках, и они презентируются зрителям в виде артефактов.[2]. Таким образом, раскол в эстетике на искусства, выражающие благодаря действиям исполнителя движение человеческих чувств, и объекты, лишенные этого качества, не был преодолен.

В последние годы внимание исследователей сосредоточено на поиске скрытых факторов, генерирующих динамику внутреннего мира во всех

видах искусства. Здесь можно указать только некоторые направления этого поиска: различение текста и произведения искусства; установление роли исполнителя в создании тела произведения как посредника между знаковой формулой (текстом) и внешним материалом; изучение модификаций форм исполнительства – от эксплицитных в музыке и словесности до имплицитных в изобразительных искусствах; дифференциация способов их пространственно-временного бытия; признание единства симультанности и сукцессивности элементов художественной структуры.

Примечания

1.*Лессинг Г.Э.* Лаокоон или о границах живописи и поэзии. М.: Художественная литература. 1957
2. *Goodman Nelson*. Languages of Art. Indianapolis. New-York. 1976

Ромащенко А.А., Ромащенко М.А.
Саратовский государственный технический университет имени Ю.А.Гагарина, Саратов

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФОРМА САМОСОЗНАНИЯ ЧЕЛОВЕКА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ГЕГЕЛЕВСКОЙ ДИАЛЕКТИКИ

Гегелевская диалектика сформировала для философии и эстетики такое особое понимание искусства, в котором последнее имеет четкую практическую ориентацию, заключающуюся в том, что произведение искусства понимается в качестве инструмента, способа, метода самосознания абсолютного духа. В частном же случае эволюция изобразительного искусства представляет собой эволюцию форм самосознания человека.

Для узнавания себя в искусстве человеку необходима кривизна, искажение, своеобразное препятствие, расположенное на пути от Я к не-Я, вносящее своеобразный диссонанс в самотождественность идеологически выстроенного суверенного Я. Так как произведение представляет собой рефлексирующую поверхность с определенной кривизной, то нулевая степень этой кривизны сообщает нам о нулевой же степени символизации, что, в конечном счете, и приводит к отсутствию самоидентификации. Положительная же или отрицательная степень кривизны зеркальной поверхности произведения искусства вносит в процесс самоидентификации определенный символический ряд, направленный на формирование конкретного Я-образа посредством образно-чувственного представления или игры. При этом нулевая степень кривизны в принципе не может быть свойственна искусству. Она, скорее всего, является прерогативой рационально-рассудочной составляющей нашего Я, покоящегося на первом законе формальной

логики – законе тождества. Какое бы то ни было нарушение закона тождества сводит рационально-логический строй сознательного Я в область воображаемого и символического, рациональное осмысление которого может быть представлено парадоксально и апориорно.

Для искусства же, однако, может быть представлена некая форма частоты указанной кривизны символического ряда. Принимая во внимание смысловую динамику эволюции произведения искусства – от символического первобытного искусства через классические образцы к современному искусству – мы можем проследить за изменением частоты данной кривизны, сказывающейся на формировании Я-образа.

«Эстетика» Г.В.Ф. Гегеля [1] представляет собой одну их первых попыток в истории философской мысли полномасштабного осмысления исторической эволюции искусства, воспринятого в качестве инструмента самосознания. В данной перспективе изобразительное искусство во всем своем многообразии представляет собой воплощение диалектического единства исторического изменения форм самосознания. Гегелевская сегментация изобразительного искусства на символическое, классическое и романтическое представляет собой диалектическое описание соотнесенности формы и содержания (истины), выраженное в эволюции изобразительных средств. Данная эволюция, интерпретированная Гегелем в плоскости трех состояний, может быть резюмирована следующим: на первой стадии (символизм) форма и содержание в произведении искусства не совпадают в силу недоразвитости изобразительной формы (человек черпает данные формы выражения в природе); на втором этапе намечается совпадение формы и содержания, что объясняется своеобразной изощренностью изобразительных средств в классическом искусстве; третий же этап отказывается от совершенства чувственно-воспринимаемых форм, преодолевая тождество и самозамкнутость классики и возвращая образно-символическую составляющую в искусство. По мысли Гегеля романтизм является завершающим этапом данной эволюции, поскольку истина, выражаемая в способах чувственно-воспринимаемого впечатления от произведения, более не укладывается в рамки данного впечатления и претендует на нечто большее.

Однако последующая эволюция изобразительного искусства дает неожиданный эффект, заключающийся в обострении оппозиции двух форм воплощения: с одной стороны, полный отказ от чувственной воспринимаемости произведения (что сообщает нам дальнейшую разобщенность формы и содержания, а так же усиление частоты колебания символической составляющей в произведении); с другой, – манифестация изощренных техник воплощения (фотореализм и гиперреализм). Однако в данной перспективе фотореализм исключает

символическую игру, представляет собой плоскую зеркальную поверхность, не способную нам сообщить нечто о человеке сущностно, но репрессивно указывает на идеологическую и политическую самотождественность уже сформированного Я-образа.

Таким образом, для изобразительного искусства как формы самосознания человека необходима своеобразная чувственно воспринимаемая частота колебания символического ряда, выражаемая в фундаментальном несовпадении формы и содержании. Их абсолютная разобщенность в современном изобразительном искусстве трансформирует само искусство от насыщенного истиной в классическом выражении к абсолютной пустотности на современной стадии его развития, где источником истины становится не произведение, а сам человек, созерцающий место, форму, движение и вкладывающий в них осмысленность и истину.

Примечания

1. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 1. М.: Издательство «Искусство», 1968.

Рыбаков В.В.
Университет ИТМО, Санкт-Петербург

ДРУГОЙ КАК ИСТОЧНИК И ГРАНИЦА ЭСТЕТИЗАЦИИ

Феномен эстетизации повседневности стал одним из ярчайших и принципиальных процессов новейшего времени, и его потенциал пока не кажется исчерпанным. С одной стороны, «даже самое банальное и непристойное – и то рядится в эстетику… и стремится стать достойным музея»[1], с другой стороны, улицы городов, холлы больниц, гостиничные номера оказываются украшены репродукциями «высокого» искусства. С разновидностью эстетического опыта как повседневного эстетического опыта мы ежедневно имеем дело, сталкиваясь с графической и звуковой информацией.

Параллельно в современной эстетической теории прослеживается тенденция расширения содержания эстетического опыта, объединяющая различных исследователей во всем мире. Так, Р.Шустерман расширяет содержание эстетического опыта через расширение содержания искусства (приводя в примеры садовое искусство, искусство заваривать чай и – в пределе – искусство жить). Х.У.Гумбрехт тематизирует понятие присутствия, подразумевая под ним транссемиотический эстетический опыт бытия «заодно с вещественным миром»[2]. М.Джонсон обосновывает многообразие эстетического опыта в предсознательном уровне нашего висцерального, телесного опыта. М.Зеель говорит о появлении как нередуцируемом ядре эстетического опыта: «восприятие чего-либо в процессе его появления ради самого этого появления есть центральный момент любого эстетического восприятия»[3]. Современная

эстетика мыслит эстетический опыт как следствие особой эстетической установки восприятия, которая, как может показаться, применима к какому угодно чувственно воспринимаемому феномену мира.

Тем не менее, в описании многообразия эстетического опыта у названных выше исследователей мы не сталкиваемся с описанием эстетического опыта другого человека (или других людей). Это кажется согласованным с нашим опытом. Действительно, мы можем эстетически созерцать произведения искусства, красивый солнечный пейзаж или мрачный урбанистический ландшафт, игру линий и теней в ситуации лежащего на газоне мячика для игры в гольф и т.д. – но едва ли мы когда-либо занимаемся чистым эстетическим созерцанием другого человека. Если другие люди и становятся элементом относительно длительного эстетического опыта, то опосредованно, например, через портрет или перформанс. Другой человек, таким образом, помечает границы эстетического опыта и процесса эстетизации. Однако с чем это связано?

Здесь может быть выдвинуто несколько соображений. Например, допустимо утверждать, что человек не может быть включен в состав прямого эстетического опыта по этическим соображениям. Нельзя любоваться другим человеком как эстетическим объектом, невозможно «использовать» его в качестве эстетического объекта – это было бы неприлично. С другой стороны, там, где мы все же хотим его «использовать» таким образом и наслаждаться им, мы прибегаем к иным формам соотнесения с ним – например, любви, дружбе, сексу.

Однако подобные объяснения скрывают за собой то, что, на наш взгляд, является здесь главным: эстетический опыт восприятия других людей вытесняется и трансформируется в иные формы взаимодействия не потому, что живой человек не может стать объектом эстетического опыта, но, напротив, потому, что любой эстетический опыт изначально содержит в себе другого человека и опыт эстетического отношения к нему, пускай и в скрытом, трансформированном виде. Вот почему затруднительно «второй раз» и напрямую отнестись к другому человеку чисто эстетически.

Подтверждение подобной гипотезы мы можем обнаружить в философии Э.Левинаса, чей интерес оказывается прикован к проблеме Иного. Будучи озабоченным тем, что «в отделении... Я не замечает Другого»[4], Левинас приходит к выводу, что именно другие люди способны остановить характерный для ego процесс присвоения (или «поедания») Иного и переработки его в Тождественное. При этом сам Левинас концентрирует свое внимание на анализе ситуации, в которой встреча с Иным посредством другого человека уже произошла – такую ситуацию Левинас называет этическим отношением. Однако одновременно, на наш взгляд, Левинас задает структуру для определения

места эстетического опыта. Если изначальное отношение субъекта к другому человеку есть отношение по аналогии, а этическая установка, наоборот, исходит из примата Другого и устанавливает асимметричные отношения «ответственности до свободы», то эстетический опыт занимает положение между этими двумя полюсами, представляя собой практическую устремленность к открытию Другого через другого человека. Если для этики характерно «метафизическое желание» идеи Бесконечного, то в сфере эстетики связь с идеей Бесконечного осуществляется в стремящемся к бесконечности многообразии эстетического опыта, представляющего собой по сути неограниченное множество «появлений появлений», «защелкиваний» созерцаний, восприятий, открытий – бесконечное количество поисков и открытий Иного, рождающихся в пространстве напряжения между Тождественным и Иным и в борьбе за Иное.

Примечания

1. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М., 2009. С.26.
2. *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение. М., 2006, С.120.
3. *Seel M.* Aesthetics of Appearing. Stanford, California, 2005. P.15.
4. *Левинас Э.* Избранное. Тотальность и Бесконечное. М.; СПб., 2000. С.97.

Сидоров А.М.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ОТВЕТА НА КУЛЬТУРНУЮ ТРАВМУ МОДЕРНА

Исследование выполнено при поддержке РФФИ по проекту № 18-011-00570а «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф»

Концепт травмы возник вместе с современностью и соответствовал ее небывало резкому разрыву с прошлым, вызвавшему кризис всех традиционных смыслов и утрату чувства онтологической укоренности, а также ее внутренней амбивалентности – сочетанию прогресса и разрушения, эмансипации и эксплуатации, индивидуализации и омассовления, свободы и отчуждения. Согласно Ф.Джеймисону, так понимаемая современность может быть оценена как «катастрофа», поскольку она разбивает традиционные структуры и способы жизни на куски, разрушает старинные обычаи и унаследованные языки и оставляет мир в виде груды необработанных материалов, которые должны быть реконструированы рационально. Этот процесс обесценивания и утраты прежних смыслов и ценностей был назван «нигилизмом». Историческая патология, связанная с процессами современности и получившая диагноз «нигилизм» заключается в двух основных неудачах. Во-первых, ценности

модерна и Просвещения - автономия, освобождение от внешних авторитетов, критическое использования разума, универсальных принципов, с точки зрения которых подвергаются критике религия, история, нравы, политика – в силу своего негативного, революционного характера неблагоприятны для создания устойчивых моральных и социальных отношений. Во-вторых, эти ценности не только не способствуют поддержанию общности людей, но и могут вести к деградации отношений, описанной Вебером как расколдовывание мира, Марксом – как отчуждение, Адорно – как господство инструментального разума, Хайдеггером – как забвение бытия. Проблема современности, таким образом, заключалась в том, чтобы найти адекватный ответ нигилизму.

Культура модерна была занята поисками примиряющей силы, которая смогла бы залечить раны «расколотого модерна» в пострелигиозную и постметафизическую эпоху. Начиная с Шиллера и романтиков надежда справиться с нигилизмом без обращения к трансцендентной реальности зачастую возлагалась на искусство и эстетический опыт. Если смысл модерна заключался в десакрализации, то есть в упразднении всеохватывающих религиозных и метафизических систем, которые имели смыслосозидающую и ориентирующую силу, то неудивительно, что имманентная критика модерна часто выдвигала проекты ресакрализации, ремифологизации – от «новой мифологии» у немецких романтиков до идей «консервативных революционеров» в XX веке. Несмотря на то, что все формы философского и эстетического модернизма разделяют критический подход к модерну, можно различить два типа модернизма – программный и эпифанический. Первый стремится изменить мир, второй ищет выход из него. В программном модернизме критика современности выражает себя в провозглашении миссии по изменению общества, учреждении новой эпохи, в риторике манифестов и деклараций. Эпифанический модернизм, с другой стороны, характеризуется культивированием особых моментов интенсивности переживаний и опыта, которые имеют исключительно внутренний, спиритуальный характер, подобный мистическому экстазу религиозных эпох. Эпифанические моменты в потоке разрушающего душу хроноса - времени тщетного, тянущегося ожидания - магически открывают возможность кайроса, точки во времени, наполненной значением и вызывающей переживание внутренней самодостаточной целесообразности. Довольно частым в истории модерна является переход от политизированного программного модернизма к эпифаническому. В качестве примеров такого смещения можно назвать Г.Бенна, Э.Юнгера и М.Хайдеггера, которые от более или менее очевидной вовлеченности в

нацистское движение впоследствии обратились к секулярным формам эстетически окрашенного мистического опыта.

В ряду философских критиков модерна ключевой фигурой является Ницше, поскольку именно он впервые использовал понятие нигилизма для того, чтобы постичь сущность современности, а также связал преодоление нигилизма с художественным и эстетическим опытом, говоря об искусстве как «противодвижении» всем формам декаданса современного человека. Ключевыми фигурами философского и эстетического модернизма, чья критика современности отмечена сильнейшим влиянием размышлений Ницше о нигилизме были Х.Балль, Г.Бенн, Э.Юнгер, М.Хайдеггер, Т.Адорно, А.Камю, Ж.-П.Сартр, М.Бланшо, Э.-М.Чоран. Причем, это влияние проявилось не только в их версиях нигилистической концепции модерна, но и в предпочтении, отдаваемом той или иной форме эстетического опыта в качестве возможного ответа на культурную травму модерна.

Ставцева О.И.
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург

АНГЕЛ ИСТОРИИ И АНГЕЛ ЭСТЕТИКИ

В докладе анализируется агамбеновское понимание искусства в эпоху расколотой традиции, связанной с историей западной метафизики.

По Агамбену, современная культурная ситуация, в противоположность традиционному обществу, характеризуется разорванностью между прошлым и будущим, старым и новым. Прошлое накапливается в культурных институциях, артефакты прежних миров становятся предметами эстетического удовольствия, и в таком остраненном виде доступны для настоящего, постоянно трансформирующемся под натиском будущего, которым человек не управляет. Собственно, специфика сегодняшнего исторического состояния человека, состоит в том, что человек не владеет ни своим будущим, ни своим настоящим. Это ситуация описывается Марксом как отчуждение, Ницше – как нигилизм, Хайдеггером – как забвение бытия и господство технического. В этой ситуации человек не может вопрошать о своем происхождении и бытии, не может взять на себя ответственность за свое бытие, обрести пространство для действия и познания. Искусство позволяет ему прикоснуться к прошлому в виде эстетического остранения и «произвести замер этого остранения» [1, 153]. Беньямин остро ставит проблему передаваемости произведения искусства, констатируя, что изменение способа передаваемости меняет и самого произведение искусства, лишая его ценной ауры. Но распад традиционного общества,

разрыв между прошлым и будущим порождает искусство в его эстетическом измерении, – в виде коллекций и цитат. Разрыв традиции, нарушенность связи между старым и новым создает особое отношение к прошлому, историческое сознание и искусство как пространство, в котором мы касаемся истории, но в отстраненном виде. «Выживание прошлого в неуловимом моменте эстетической эпифании является по сути своей остранением, осуществляемым произведением искусства, – а это остранение, в свою очередь, есть ничто иное, как средство уничтожения передаваемости, то есть традиции» [1, 143]. Таким образом, эстетика преодолевает разрыв между прошлым и будущим, т.е. делает то, что осуществляла всегда традиция, но в негативном виде: «Уничтожая передаваемость прошлого, эстетика негативным образом возвращает его себе, превращая непередаваемость в самоценность эстетической красоты и тем самым открывая человеку пространство между прошлым и будущим, где он может найти основание для своего действия и познания» [1, 147-148]. Эстетика транслирует саму невозможность передачи, маркируя передаваемые предметы признаком красоты, со временем превращающейся в китч. Такое примирение в форме отстранения оказывается слишком хрупким под натиском накапливающегося архива и не может обеспечить выживание культуры. Преодолев разрыв между передаваемым и самим актом передачи, искусство подходит вплотную к черте мифологической системы, но не может преодолеть эту черту. Завершение этой ситуации возможно только в овладении человеком своей исторической ситуацией и превращением истории в миф и созданием нового космоса и живой традиции. Это Ницше называет преодолением нигилизма. Но, как отмечает Агамбен, искусство на это не способно, т.к. возникая только для преодоления конфликта между старым и новым, оно отстраняет миф и связывает себя с историей. Это было уже в греческой трагедии, когда в условиях распадающегося мифа возникает «фигура невиновного виновника, трагического героя, во всем величии и ничтожестве выражающего хрупкий смысл человеческого действия в историческом проеме между тем, чего уже нет, и тем, чего еще нет» [1, 150]. Искусство, понятое в рамках угасающего эстетического проекта Запада, должно быть освобождено от эстетики, и вернувшись к скромному статусу техне, создать новую космогонию, в которой возможно поэтическое жительствование человека [2, 83-85].

Примечания

1. *Агамбен Д.* Человек без содержания; пер. с итал. С. Ермакова. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 160 с. (Серия «Интеллектуальная история»)
2. См. об этом: *Хайдеггер М.* Гельдерлин и сущность поэзии. // Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина; пер. с нем. Г. Ноткина. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2003. – 320 с.

Хренов Н.А.
Государственный институт искусствознания, Москва

СУДЬБА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ В СИТУАЦИИ НАРАСТАНИЯ УТИЛИТАРНОЙ И ЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ СТИХИИ

Реагируя на утверждение некоторых мыслителей о кризисе методологии гуманитарных наук сегодня (например, утверждение И. Шапиро), можно утверждать, что в этих науках существует и потенциал и, главное, в них потребность. Как утверждает К. Леви-Строс, новый век или будет веком гуманитарных наук или его вообще не будет. Что касается потенциала гуманитарных наук, то он связан не только с их утилитарными тенденциями, но и со стихией игры, которая , как утверждает Й. Хейзинга, является основой культуры. Гуманитарная сфера угасает как следствие утраты в культуре игры. В наше время активизировались утилитарные тенденции. Место стихии игры занимает стихия пользы. Раз в России реабилитирован капитализм и рынок, то отсюда повсеместное требование пользы. Предпринимательское сознание, способствуя утверждения общества потребления, навязывает человеку своеобразные очки, сквозь которые он начинает воспринимать мир. Отсюда снижение интереса к игровой стихии, к гуманитарной сфере. Активизирующийся в последние десятилетия в России предпринимательский бум стал диктовать жесткие условия функционированию гуманитарных наук. Государственные ведомства оказываются в зависимости от ориентаций предпринимателя и его отношения к жизни. Складывается рискованная ситуация, и следовало бы понять, что сегодня общество от этого выигрывает, а что проигрывает. Ситуация в гуманитарных науках похожа на кризис. Но это кризис не науки, а ее социального функционирования. Намечается тенденция применить к гуманитарным наукам те же критерии, что и к наукам естественным. И растворить смысл гуманитарной науки в цивилизации с ее утилитарными установками. В этой связи становится вновь актуальной тема возникновения эстетики как одной из гуманитарных наук и, в особенности, кантовская концепция эстетики, в центре которой не только вкус, но и игра. Почему эстетика появилась именно в XVIII веке, а не раньше и не позже? Дело тут явно не только в начавшемся в эту эпоху культе разума и, следовательно, подъема науки, претендующей на осмысление таких «темных» сфер как искусство, но и в необходимости противостояния распространяющемуся в связи с развитием капитализма культу пользы. Именно в XVIII веке Запад столкнулся с противоречием, которое сегодня снова так ощутимо в России. Собственно, именно эта проблематика и оказывается в основе предлагаемого доклада.

Яковлева Л.Ю.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Центральная проблема предлагаемого доклада заключается в вопросе о возможностях интерпретации архитектурного пространства в современной эстетике. Для решения этой проблемы следует обратиться к ряду фигур в истории эстетики: к позициям Ф. Гегеля, У. Эко, Р. Скрутона, Г. Бёме. Выбор данных авторов обусловлен их эксплицитным интересом к проблемам эстетики и ее возможностям в отношении интерпретации архитектурных объектов.

Отправным пунктом послужит текст С. Зонтаг «Против интерпретации» (1966 г.). Именно здесь предлагается отказ от прочтения произведений искусства, от переизбытка смысла в понимании. Вместо этого предлагается выработать иной язык, который будет уходить от метода прочтения и отдавать предпочтение к пониманию и описанию различных порядков чувственности и производимых ими эффектов. Подобная трансформация «практик» интерпретации дает возможность освободить феномен от «подавления» смыслами. Данный призыв не утратил значимости и по настоящее время, в особенности в поиске новых подходов философской рефлексии архитектуры.

Критика установки на интерпретацию продиктована тем, что, как показал Э. Гомбрих, интерпретация архитектуры, и не только в поле философской эстетики, долгое время находилась под влиянием эстетики Гегеля. Именно Гегель задал вектор рассмотрения архитектуры как манифестации духа, указав на воплощенность идеи в архитектурных построениях. В истории искусства его эстетика привела к трем главным установкам на архитектуру как на: форму проявления духовных, нематериальных ценностей; форму проявления коллективных представлений (в виде идеи духа времени); как на исторически обусловленную форму искусства [1]. Подобные взгляды можно встретить и в истории эстетики (акцент на коллективных ценностях у Р. Скрутона, на раскрытии духовных ценностей, «выражаемых» архитектурой у Бирюковой Е.Е. [2]).

Фигура Р. Скрутона в данном случае являет собой переходный этап. В его эстетике [3] присутствуют, как и указанные гегельянские мотивы, так и частичный отказ от парадигмы «выражения», интерпретации значения в пользу первичного опыта восприятия архитектурного пространства, с

неопределенностью атмосферы, тесно переплетенной с телесным отношением к пространству.

Серьезным вкладом в историю эстетики, которая перестает рассматривать архитектуру как выражение духа времени, внесла семиотика архитектуры, благодаря которой речь стала идти не о «выражении» духовных ценностей, но об архитектуре как об особом языке. Интерпретация, прежде всего, как ее понимает У.Эко, должна быть направлена на описание того, как, с одной стороны, архитектура усваивает, переводит[4], перекодирует в своей ткани *«практический» язык* пространства, экономики, политики и др. областей культуры и, с другой: смещая собственные коды, становится *эстетическим сообщением* – направленным на собственные законы формы.

Заключительной фигурой в данном «конфликте интерпретаций» выступает немецкий эстетик Гернот Бёме, разрабатывающий проект «новой эстетики» как о науке чувственности. Главным понятием здесь выступает атмосфера. Атмосферы являются объективированными чувствами (тоски, покоя, дали, дружелюбия и т.д.), не принадлежащими ни субъекту восприятия, ни внешним объектам, но возникающими как результат взаимодействия человека и окружающей среды, объектов и процессов. Отсюда Бёме исследует экспрессивность пространства, где задача эстетики, в частности в отношении архитектуры, заключается в описании производства атмосферы архитекторами, в описании их эстетической работы по установлению диалога между настроением, телесным бытием-в-мире человека и свойствами вещей и пространств. Подобное понимание эстетики как айстезиса вплотную подходит к критике интерпретации С. Зонтаг с ее вниманием к чувственности. Такого рода интерпретация является возвращением к процедурам понимания, которые в меньшей степени завязаны на вербализации смысла с перспективой на суждение, и в большей степени стремятся переосмыслить себя как айстезис, как аналитику чувственности. В заключении, следует отметить, что подобный подход наиболее адекватен сложности архитектурного пространства, которое, как отмечают практически все философы и теоретики архитектуры, в наибольшей степени сопротивляется нахождению значений, и требует рефлексии «практической» эстетики.

Примечания

1. *Georgiadis S.* Hegels Falle: Voyeurismus in der Architekturgeschichte [Электронный ресурс]. URL: http://www.ac.abk-stuttgart.de/downloads_g/hegels.pdf. (дата обращения: 20.06.2018)

2. *Бирюкова Е.Е.* Эстетика формы и содержание архитектурного пространства: диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.04. - Владимир, 2003 г.

3. *Scruton R.* The Aesthetics of architecture. London: Methuen and Co. Ltd., 1979.

4. См. об этом: *White W.* How do buildings mean? Some issues of interpretation in the history of architecture// History and Theory 45. Middletown: Wesleyan University, 2006. pp.153-177.

СЕКЦИЯ

«КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА»

Анищенко Т.В.
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова, Москва

ПУТИ СОПОСТАВЛЕНИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ ЭСТЕТИКИ И АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА

Крупнейший отечественный искусствовед Д.В.Сарабьянов констатирует близость взглядов на эстетику изобразительного искусства художников-авангардистов и представителей русской философии. В книге «Русская живопись. Пробуждение памяти» (1998) он пытается доказать, что деятельность живописцев 1910-х годов в той или иной степени была подготовлена философией символизма, пропитана идеями концепции Всеединства Вл.Соловьёва, соотносилась с теургической эстетикой Н.Бердяева и коррелировала с позицией П.Флоренского относительно того, что художественное произведение обладает конкретно-онтологической сущностью. Д.В.Сарабьянов избегает прямых сопоставлений философских концепций Серебряного века с положениями мастеров передового искусства начала прошлого столетия (за исключением прямого сопоставления идей Н.Ф. Фёдорова с художественными опытами В.Н. Чекрыгина). Автор лишь отмечает близость идей и подчёркивает, что тема требует дальнейшей детальной разработки [1].

Остановимся на рассмотрении эстетических положений, представленных в работах В.Кандинского и П.Флоренского. В.В.Бычков делает акцент на совпадении авангардных установок в искусстве, наиболее полно сформулированных еще в 1910-е годы художником В.Кандинским прежде всего в книге «О духовном в искусстве», с положениями православной эстетики, большой вклад в развитие которой внёс о. Павел [1].

Для русского религиозного философа художественное произведение не просто целостная вещь, но и живой организм. Оно представляет собой «никогда не иссякающую, вечно бьющую струю самого творчества» [2]. Причём произведение искусства, оторванное от изначальных конкретных условий своего бытия, по убеждению Флоренского, либо умирает, либо перестаёт восприниматься как художественное. Созвучные данной идее мысли можно обнаружить в работах В.Кандинского. Художник характеризует предмет творчества как живое существо, которое участвует в формировании духовной атмосферы того места, где находится.

О.Павел, разрабатывая свою собственную философию искусства, выделял два вида художественной деятельности. Первый – «пустое подобие повседневной жизни» [3], художество восхождения, попытка

уловить мнимый образ действительности – это натурализм. Второй , напротив, назван философом художеством нисхождения, он представляет собой воплощение образов горнего (небесного) мира и является выражением мистического опыта творца. Данный вид творчества Флоренский ознаменовывает символизмом и утверждает, что только такое искусство глубоко реалистично и достойно уважения. Подобно о.Павлу, В.Кандинский также выделяет два вида творчества. Одно из них способно лишь «художественно повторить то, чем уже ясно заполнена современная атмосфера», другое же «имеет корни в своей духовной эпохе» [4] и обладает пророческой силой.

Главным элементом, соединяющим этих двух выдающихся деятелей культуры и позволяющим исследователям проводить некоторые аналоги их идей, является тот факт, что подлинное искусство, по мнению обоих, должно прежде всего служить духовному и стремиться к выявлению сущностей.

Доклад ставит своей целью показать, в чём сходятся позиции в отношении эстетики изобразительного искусства Кандинского-теоретика и русского религиозного философа П.Флоренского.

Примечания

1. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С.307-310.
2. *Бычков В.В.* Эстетический лик бытия (Умозрение Павла Флоренского). М.: Знание, 1990. С.38.
3. *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики) // Священник Павел Флоренский. Сочинения в 4-х т. Т.2. М.: Правда, 1990. С.107.
4. *Флоренский П.А.* Иконостас // Избранные труды по искусству. СПБ: Мифрил, 1993. С.115.
5. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М.: АСТ, 2018. С.47.

Астафьева О.Н.
ИГСУ РАНХиГС при Президенте РФ, Москва

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПОТРЕБНОСТЬ В «ИНТЕРЕСНОМ» В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИНТЕНЦИИ

В интерпретации современных явлений социокультурной реальности исследователи исходят из базовых принципов социально-гуманитарного знания и методологии конкретной науки, в рамках которой проводится изучение объекта. Однако все чаще в контексте усложнения процессов и явлений культуры междисциплинарность становится востребованным методологическим ресурсом, а сближение фундаментального и прикладного пласта – характеристикой культурологических исследований. Цель доклада – показать на примере анализа концепта *интересное* взаимосвязь и взаимообусловленность методологических

решений эстетики и культурологии для получения адекватного ответа на вопросы, связанные с изучением культурной среды современного города.

Сложнейший текст культуры города, обладающий дискурсивным единством, – феномен становящийся. Нелинейное развитие его историко-культурной среды, в процессе перехода от одной фазы к другой, способно придавать смысловому пространству разные качественные состояния. Его полюсами выступают либо «фрактальные» многосмысловые структуры, насыщенные эстетическими образами и культурной информацией, либо упрощенная до функционализма модель «понимания-восприятия» материальной среды как места повседневного бытия, лишенного диалогичности [1].

В первом случае *восприятие городского текста* в совокупной целостности природного и культурного *ландшафта* с его семантикой, сакральными локусами, статусной историко-культурной динамикой [2], насыщенного материальным и нематериальным культурным наследием [3] и представленного в его «конкретной индивидуальности» [4], обеспечивается способностями человека не только выделять в этой целостности функциональные, эстетические и экологические аспекты, но и синтезировать в него спонтанный *поток событийных коммуникаций*, создателем и участником которых он сам и является. Во втором случае городской текст подавляется контекстом, усиливая ситуацию смысловой стагнированности, стимулируя *потребности человека в «интересном»*, – как универсальной потребности в разнообразии. Однако в таком значении *интересное* – это не проблема искусства и тем более – не категория эстетики, ведь речь идет не только и не столько о «захватывающем воображение» предмете, который относится к области искусства (к примеру, городской скульптуре, архитектурном строении и др.). В *интересное* включается «нечто слишком обширное и многозначное по объему» [5], где *интересное как влечение* и *интересное предмета* объединены на почве воображения и, следуя спонтанной логике, выводят нас на «высший инстинкт культуры» [6]. Заметим, в культурной среде многих современных городов, концепция которых базируется на идеях инновационности и «креативности ради креативности», мало существенным в стремлении получить *интересное* выступает специфика содержания, поскольку значимым является *сам факт привлечения внимания*. Сущность такого *интересного* может быть объяснима посредством обращения к концептам *влечения и соблазна* [7].

В докладе раскрываются проблемы соотношения искусства и не-искусства в городской среде, массовизации культурной информации как смыслового переформатирования (ритуализация, рекламизация, брендирование пространства). Автором поднимаются темы: креативное новое в своей избыточности; отказ *интересному* в уникальности;

агрессивность и «мягкая сила» арт-практик и др. Среди ключевых вопросов исследования автор выделяет следующие: не утрачивается ли горожанами, в случае всеобщего стремления к созданию *интересного*, способность восприятия и различения эстетически подлинного, значимого и искусственно созданного, нереального, надуманного и китчевого? Какие последствия имеет упрощение *интересного* и стремление (явное и неявное) к расхождению с *этическим* и зачастую даже морально осуждаемым?

На практике формирование новой культурной среды всегда связано не только со сменой художественных дизайн-решений и/или эстетических тенденций. Нередко речь идет о смене стратегии культурной политики и приоритетов в поддерживаемых властью направлениях культурной жизни страны. Культурологическая трактовка проблемы позволяет поднимать проблемы устойчивости и сменяемости культурных нормативов, допускаемых в публичной сфере; освоения людьми новых форм, относимых исключительно к области приватной жизни. Потребность *в интересном* расширяет рамки предметного поля эстетики и перемещается в центр междисциплинарных исследований культурологии.

Примечания

1. См. об этом: *Астафьева О.Н.* Диалогичность культурной среды города: культурное наследие как основа ее целостности [Текст; электронный ресурс; дата обращения: 20 мая 2018 г.]. URL: http://www.lihachev.ru/pic/site/files/lihcht/2018/dokladi/AstafjevaON_sec3_rus_28.04.18.pdf
2. *Кулешова М.Е., Стрелецкий В.Н.* Формирование и эволюция представлений о культурном ландшафте // В фокусе наследия / сост., отв. ред. М.Е.Кулешова. М., 2017. С.313 – 329.
3. *Веденин Ю.А.* География наследия. Территориальные подходы к изучению и сохранению наследия / Ю.А. Веденин. М., 2018. С.138.
4. *Анциферов Н.П.* Пути изучения города как социального организма: Опыт комплексного подхода. – 2-е изд., исп. и доп. Л.,1926. С.124.
5. *Голосовкер Я.Э.* Избранное. Логика мифа. М.: СПб., 2010. С.225.
6. Там же. С. 268.
7. *Бодрийяр Ж.* / Пер. с франц. М. 2000. С.26.

Байрачная Ж.Э.
Гуманитарный университет, Екатеринбург

КУЛЬТУРА КАК РЕСУРС РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИКО-КРЕАТИВНОЙ СРЕДЫ

Среди основных факторов, определяющих современное развитие мировой цивилизации, можно выделить: глобализацию экономики, интеллектуализацию бизнеса, информатизацию общества и его важнейших подсистем — производства, управления, науки и образования.

Эти факторы способствуют усилению процесса урбанизации за счет необходимости в новых навыках, дополнительном образовании, усовершенствовании инфраструктуры и технического потенциала. Современный мегаполис сегодня является отличной платформой для концентрации наиболее важных для развития инноваций ресурсов, и в то же время - предельная насыщенность информацией, трудности передвижения, анонимность общения, характерная для крупнейшего города вызывают у человека стремление к резкой перемене среды[4]. Однако, такое качество городской среды как открытость, способно дать стимул к развитию новых отношений, новых элементов культуры, новых подходов к организации оригинальных видов планировочных образований. А они необходимы на всех уровнях предметно-пространственной структуры города: в жилом районе и межмагистральном пространстве, в промышленном комплексе и детском парке.

Продукты современной проектной культуры - миниатюризация предметов, высокие технологии интерактивной среды и средств передвижения при расширении круга потребностей заставляют пересмотреть рекреационную модель поведения человека. Жизнедеятельность человека рассматривается с точки зрения его «рекреационной емкости» (дом-работа-отдых). Переоценка его потребностей определяет ситуацию перехода от учета в формировании средовой деятельности факторов нижнего звена (усталость, безопасность) к факторам высшего порядка (удовольствие и удовлетворение) и изменяет координаты развития культуры проектирования. Основная цель сегодня - чтобы на всех пространственных уровнях (дома, на работе, в пути) человек испытывал комфорт, эстетическое наслаждение и творческое отношение к окружающей его действительности[2].

Высокий потенциал творческого труда жителя современного мегаполиса проявится в потребности совершенствования интерьера, экстерьера и ландшафта своих жилищ разного вида - от первичного до пятеричного: современной городской квартиры, загородного обиталища (дома и земли), временного крова (гостиницы, турбазы), средств передвижения (машины, катера, яхты) и творческой мастерской, и суперсовременной палатки или кибернетизированного пространства [3].

В связи с возрастанием видов средовых пространств современного мегаполиса на первый план выходит задача изучения взаимодействия среды в культурно-социальном пространстве. Роль проектировщиков предметного мира возрастает с каждым днем, так как именно от их профессионализма зависит сохранение в особых формах художественной культуры тех связей с материальной средой, которые складывались в прошлом и развитие способности у каждого человека воспринимать усложняющую жизнь[1].

Примечания

1. *Аронов В.Р.* Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века. М.: Советский художник, 1987. С18
2. *Лобанов Ю.Н.* Отдых и архитектура. Будущее и настоящее. Л.: Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1982. С82
3. *Лобанов Ю.Н.* Отдых и архитектура. Будущее и настоящее. Л.: Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1982. С130
4. *Лободанова Д.Л.* Комфортность среды как фактор инновационного развития города / под ред. Д.Л. Лободановой. М.: Издательский дом «ДЕЛО» РАНХиГС, 2013. С12

Балакина Е.И.
Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул

НЕЛИНЕЙНЫЕ АСПЕКТЫ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ ЧЕЛОВЕКА И ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В границах третьего тысячелетия Россия вошла в период реформ, и её культура приобрела типологические черты переходности. Многообразие отношений, глубинные мировоззренческие сдвиги предельно обострили проблему эстетических отношений человека с искусством.

Неклассическая и постнеклассическая наука заложили основы ***нелинейной научной парадигмы***, резонирующей со специфической методологией гуманитарного знания (что указывает на тенденцию к глубинной гуманитаризации современной науки в целом): «Мы должны подчеркнуть, что говорим здесь о ***новых смысловых глубинах***, заложенных в культурах прошлых эпох, а не о расширении наших фактических, материальных знаний о них, непрестанно добываемых археологическими раскопками, открытиями новых текстов, усовершенствованием их расшифровки, реконструкциями и т.п. Здесь добываются новые материальные носители смысла, так сказать, тела смысла» [1]. В современной культуре изменились формы и смыслы эстетических отношений человека и искусства.

В динамике вечного обновления культуры рождаются и исчезают многие явления. Искусство же остаётся, несмотря на звучащие уже не одно столетие тревожные предсказания его судьбы. «Если само по себе искусство вечно и необходимо, то также и в его проявлении во времени нет случайности, но присутствует абсолютная необходимость» [2].

Типологически сходная с современностью культура начала XX века породила идею «***инстинкта красоты***», или «художественного инстинкта» (Л.Е. Оболенский, И. Гирн) [3]. Авторы их приходят к выводам о ***глубинной укоренённости*** в человеке потребности в бесполезном, «украшающем», в изначальной первичности его

чувственной связи с миром, не имеющей возможности художественно проявиться иначе, как через телесную форму.

Изучавший на базе эмбриологии формирование человека и его органов чувств А. Соесман определил смысл эстетического развития человека как построение «эмоциональных каналов» его взаимодействия с собой и миром. В становлении органов чувств эмбриона он находит причины и законы их функционирования: выявляет глубинную связь между глазом и мышлением («мы “думаем” глазами!») [4], слухом и внутренним миром («Со слухом возникает социальность культуры. <…> Звук действительно преодолевает, стирает телесное. Мы можем слушать друг друга, мы можем вместе петь!» [5], спецификой телесных движений в танце и его исходным эстетическим духовным импульсом в логике «обратной перспективы».

Научное своеобразие современных исследований эстетических отношений человека с искусством заключается в открытии сверхсложности и супер-сверхсложности в культуре, детерминизма и случайности, нелинейных и вероятностных процессов, взаимопереходов хаоса и порядка.

Современная наука рассматривает человека как существо изменяющееся, непостоянное, легко подверженное «флуктуациям», мгновенным эмоциональным воздействиям, и далеко не всегда позитивным. Поисками способов духовно-эстетической помощи человеку заняты и педагогика, и психология, и различные формы психотерапии, арт-терапии и т.п. В древности эту задачу решал магический ритуал – посредством ритма, звука, пения, танца, рисунка, цвета, – всего того, что сегодня лежит в основе понятия «искусство». Сегодня новые ответы помогает найти наука.

Применение к эстетическим отношениям открытой в физике микромира идеи квантового скачка позволило понять и объяснить такие явления, как озарение, творчество, пробуждение любви, веры, смены доминанты в системе ценностей и т.п. Процесс эстетического переживания характеризуется буквальным сопоставлением различных состояний: из внешнего круга событийности произведения искусства мы попадаем в эмоционально-эстетические глубины его смыслового поля. Теория квантового скачка дала ключ к объяснению вечной магии искусства, в которой стираются границы между зрителями и сценой, человеком и рамой картины или книгой. В нелинейной модели современной культуры прежние способы прочтения «непроявленной» стороны творчества «утоньшаются», одухотворяются, и погружаются в такие глубины «микромира души», в которых начинает «светиться» вечность, понимаемая через категорию «сакральности».

Современная культура ставит задачу посмотреть на искусство как на саморазвивающийся и изменяющийся субъект-программу, вмещающую по принципу дополнительности константные и изменчивые компоненты и непрерывно вероятностно становящуюся в их взаимном сопряжении.

Примечания

1. *Бахтин М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.334.
2. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. М., 1966. С.70.
3. См. об этом: *Оболенский Л.Е.* Научные основы красоты и искусства (Из лекций, читанных в Париже в 1902 г.). С предварительными данными по физиологии. Б/м, б/г. С.V; *Гирн И.* Происхождение искусства: Исследование его социальных и психологических причин. Харьков, 1923. С.19.
4. *Соесман А.* Двенадцать чувств. СПб., 2003. С.127.
5. *Там же.* С.179.

Богданова П.Б.
Москва

ПОВОРОТЫ В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ. К ЦИКЛИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

От сознания к подсознанию

Циклической теорией занимались многие крупные ученые, культур-философы, физики, экономисты, культурологи, эстетики. Они утверждали, что в истории, культуре, художественной сфере, социальной жизни есть некие закономерности. И видели эти закономерности в системе повторяющихся циклов развития общества и цивилизации. Циклическая теория выводит один важный механизм, повторяющийся от цикла к циклу. Цикл начинается с разрушения некого гомогенного образования или гомогенной структуры, будь то централизованное государство, или направление художественного творчества, или культурная эпоха (в зависимости от того, что мы рассматриваем). Процесс разложения, разлома проходит определенный путь на протяжении цикла и подходит к своей противоположности, когда вновь возникает единство. И к началу следующего цикла это единство снова распадается. Этот закон инверсии повторяется на протяжении истории всех эпох и цивилизаций, ибо он перманентен [1]

Каждое новое единство на протяжении истории видоизменяется. Если в социальной и культурной жизни, к примеру, от цикла к циклу происходит воспроизведение одной и той же структуры (от тоталитаризма к его развалу и затем - к новому тоталитаризму) [2], то это говорит о том, что общество, цивилизация стоят на месте, и нет движения и смены. Правда воплотиться заново в той же самой модели история все равно не может, будут какие-то отличия, и надо сказать, существенные.

В чем еще заключен механизм инверсии ? Если один цикл стоит на рациональных основаниях, то слом его структуры вызовет к жизни противоположные тенденции, в которых проявится иррациональность . К концу цикла вновь восстановится гомогенная структура, но уже стоящая на основаниях сознания. Это инверсия от сознания к подсознанию и затем вновь к сознанию.

Основу психологии творчества можно обнаружить в работах К. Юнга. У него есть рассуждение о двух типах творчества: один вид он называет «психологическим», другой - «провидческим». «Психологический вид творчества, - пишет он,- имеет дело с материалом, почерпнутым из сознательной жизни человека - с его драматическим опытом, сильными эмоциями, страданием, страстями и человеческой судьбой в целом»[2]. В провидческом творчестве, по мнению К. Юнга, «речь скорее идет о снах, ночных страхах и темных, жутковатых закоулках человеческого мышления» [2], этот вид творчества связан с метафизикой, мистикой, иррациональным началом. Провидческое творчество питается бессознательным. Провидец понимает мир и себя через собственную интуицию, его прозрения могут быть глубокими и точными. Но он никогда не отдает себе отчета в том, как и почему они появились. «Как всякий истинный пророк, художник является невольным рупором психических тайн своего времени, зачастую таким же бессознательным, как лунатик»[2].

В обществе, культуре и искусстве периодически обнаруживают себя те древние пласты человеческой природы и цивилизации, которые остались как будто принадлежностью дальних эпох. Можно высказать гипотезу, что так устроен человек, так он задуман вселенной, что в своем движении, развитии, постижении мира он должен возвращаться к архаическим началам своего существа, к некоей родовой памяти или, по выражению Юнга, к древним архетипам. Переходы от сознания к подсознанию, опора на интуицию в противовес рациональному началу, является одним из постоянных механизмов инверсии, проявляющим себя в первой половине каждого цикла. Инверсия от сознания к подсознанию и определяет содержание провидческих эпох. Для того, чтобы общество, культура и искусство расстались со своими прежними идеями и убеждениями, отринули их во имя дальнейшего движения, и вместе с тем усвоили какой-то новый опыт, шагнув на другую ступень, они должны постоянно подпитываться своим подсознанием. В подсознании человек и культура черпают дополнительную силу и энергию, что дает им возможность сохранять себя в бурях истории.

Инверсию от сознания к подсознанию можно проиллюстрировать, например, сменой просветительской парадигмы на романтическую, в которой как раз сильно активизировались подсознательные

иррациональные моменты, что нашло выражение и в философии и в художественном творчестве. Другой пример – это парадигма позитивизма XIX века, которая распалась на множество различных теософских, ззотерических, оккультных, сектантских течений Серебряного века.

В своем докладе я предлагаю на примере литературы, поэзии, театрального искусства, режиссуры и актерского творчества в их «провидческих» проявлениях рассмотреть цикл, который начался на рубеже XIX-XX века и закончился революцией. Следующий цикл с обратной инверсией от подсознания к сознанию привел к советскому тоталитаризму с его сверхрациональной нормативной эстетикой.

Примечания

1. *См.: Ахиезер А., Клямкин И., Яковенко И.* История России: конец или новое начало? /издание=2-е изд., испр. и доп.. — М.: Новое издательство, 2008. — 464 с.
2. См.: *К.Г.Юнг, Э.Нойманн.* Психоанализ и искусство. Антология. Рефл-бук,Ваклер, 1998 г.

Ерохина Т.И.
Ярославский государственный театральный институт, Ярославль

ЭСТЕТИКА ПОГРАНИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В современном искусствознании концепт пограничности не имеет однозначного определения. С одной стороны, понимание пограничности в искусстве опирается на работы Г.-Г.Гадамера, Г.В.Ф.Гегеля, И.Канта, Ф.Шеллинга, О.Шпенглера и др., а в отечественной традиции – работы М.М.Бахтина, М.С.Кагана, А.Ф.Лосева, Ю.М.Лотмана, П.А.Флоренского и, следовательно, имеет сложившуюся традицию. В этой связи отметим определение границы, данное Ю.М.Лотманом, который считал, что граница выступает в роли билингвального механизма – переводчика сообщения с одного языка на другой, на стыке которой находятся два совершенно разных процесса или явления, но помимо этого, она же ограничивает проникновение одного в другое, а также фильтрует и адаптирует поступаемую информацию [3].

Пограничность становится многогранным явлением, предполагающим как различное содержание, так и разнообразные подходы к её осмыслению. Концепт пограничности раскрывается в оппозиции и взаимосвязи с дефиницией «граница» («рамка») в искусстве. При этом современные исследователи отмечают, что границы искусства и границы в искусстве становятся все более размытыми. Трансформации, сдвиги и сломы границ характеризуют современное искусство. Пограничность соотносится с дефиницией «синтез» искусств и выступает в качестве характеристики универсальности языка искусств (музыки и живописи, театра и кино).

Пограничность (прежде всего в театре и кинематографе) формирует новую эстетику, отличающую не только постмодернистское искусство, но и современное искусство в целом.

Эстетика пограничности в современной художественной культуре формируется на нескольких уровнях.

Уровень контекстуальный, создающий определенный историко-культурный дискурс, отсылающий нас к контексту восприятия художественного произведения, будь то историко-культурный контекст времени создания художественного произведения, или контекст его интерпретации (современниками и потомками), или контекст его современного бытования.

Пограничность художественного текста, который становится своего рода *метатекстом*, создающим не только интертекстуальное диалогическое взаимодействие текстов, но и моделирующим онтологически значимый смысловой конструкт. Прежде всего, метатекстовый характер представлен в тех видах искусства, которые построены на интерпретации: киноискусство и театральные постановки. Кроме того, метатекстовый характер проявляется на уровне новых ассоциативных связей (обнаруженных режиссером, актерами, зрителями) и на уровне моделирования (режиссером) культурных кодов.

Пограничность персонажей, которая выстраивается бинарными и тернарными оппозициями. Оппозиции формируются за счет указанных выше уровней - контекстуальным и метатекстовым - и становятся характерной чертой организации системы персонажей: двойничество и/или амбивалентность персонажей создают символическую парадигму пограничности как особого состояния (бытования) персонажа. Пограничность преодолевает заложенную в ней изначально маргинальность и приобретает самостоятельное эстетическое измерение.

Пограничность хронотопа, который реализуется на границах времени и пространства. Пограничность хронотопа задается, с одной стороны, априори, поскольку условность хронотопа театра и кино (независимо от метода и режиссерских установок - реалистических, модернистских, постмодернистских и др.) заданы спецификой видов искусства. С другой стороны, пограничность хронотопа определяется границами интерпретации и зрительского восприятия.

Грани и границы символики, предлагающей многослойные метафоры и метаморфозы.

Жанровая пограничность, которая становится практически обязательным условием бытования современных театральных постановок и кинофильмов. Принципиальная невозможность однозначно определить жанр действа, разыгранного перед зрителями, становится также определенным культурным кодом, подлежащим расшифровке.

Указанные уровни не исчерпывают феномена эстетики пограничности. Обладая коммуникативным потенциалом, реализуемым на разных уровнях, современное искусство конструирует ещё одну границу (или пограничность): границу коммуникации. Искусство, существующее как особого рода языковая система (см. Е.Я.Басин [1]), априори предполагает взаимодействие автора и зрителя (читателя/слушателя и т.д.), автора и текста, текста и читателя и т.п. Коммуникация и автокоммуникация (см. Ю.М.Лотман [2]), присущие практически любому тексту, характерны и для текста современного искусства, которое, с одной стороны, тяготеет к созданию нового языка пограничности, с другой стороны – моделированию новых условий коммуникации.

Границы коммуникации также создаются указанными выше контекстуальным уровнем, метатекстовым характером текста, а также символическим языком и жанровой спецификой. Но в данном случае пограничность коммуникации обусловлена тем, что современное искусство, с одной стороны, тяготеет к разрушению границ, к формированию пограничных и трансграничных взаимодействий, способствующих появлению новых уровней понимания и осмысления явлений культуры. С другой стороны, можно обнаружить псевдоразрушение границ, поскольку уровень и ситуация коммуникации зависят от степени зрительской подготовленности и готовности к выстраиванию коммуникации. Можно утверждать, что отказ от границ возможен только в случае нахождения зрителя в ситуации культурного «пограничья», подразумевающего одновременно глубокое погружение в культурную традицию и готовность её преодолевать. Пограничность коммуникации обусловлена также пограничностью элитарной/массовой культур что, в свою очередь, приводит к появлению нового уровня диалога – диалога пограничности смыслов и культурных кодов.

Примечания

1. *Басин Е.Я.* Искусство и коммуникация (очерки из истории философско-эстетической мысли). М., 1999
2. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2000
3. *Лотман Ю.М.*Избранные статьи в 3т. / Ю. М. Лотман. Т.1 – Таллин, 1992

Закс Л.А.
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Гуманитарный университет, Екатеринбург

СТРУКТУРА СИСТЕМНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ИСКУССТВА

Культурологическая парадигма в эстетике не есть результат внешней экспансии (со стороны развивающейся культурологии). Она органично вырастает из собственного развития эстетики, в результате которого

эстетика XX – начала XXI вв. приходит к важнейшему, отправному для осмысления всей проблематики философии искусства выводу-тезису-идее *системно-сущностной связи искусства, его существования, специфики и функционирования с культурой*. На основе и посредством той особой уникальной генеральной задачи, которую искусство, как и любая «культурная область», получает как необходимая подсистема культуры. Эту идею сформулировал еще молодой М.М.Бахтин в 1920-х годах [1, 24]. М.С.Каган сделал эту идею отправной и последовательно реализовал в последнем варианте своих лекций по эстетике [2]. Я исходил из той же идеи еще в своей кандидатской диссертации по эстетике [3].

Однако эта общеэстетическая идея должна конкретизироваться в теоретически фундированной и продуктивной *культурологической методологии* познания и понимания искусства. Что требует союза эстетики с современным культурологическим знанием о культуре как универсальным фундаментальным основанием искусства вообще, всякого художественного творчества и его конкретного «продукта»/произведения в частности. Есть немалый опыт культурологического подхода к искусству. Однако сегодня этот опыт представляется недостаточным. Не только потому, что культурно-исторический «материал» всегда неполон, незавершен, притом что активно множится благодаря работе социогуманитарных наук. Не менее важна концептуально-теоретическая основа анализа. Здесь сегодня ощущается и осознается недостаточность привычно-расхожих теоретических «матриц», в которых традиционно доминируют, а чаще выступают даже как единственные, культурные факторы (в одном отношении – детерминанты, в другом – контексты) духовно-содержательного и/или семиотического (формально-языкового) характера.

Задача моего сообщения как раз и заключается в утверждении конститутивной и полипричинной для художественных объектов эстетики (равно как и искусствознания) роли всех существенных компонентов всех основных макроподсистем культуры и, отсюда, необходимости учета этой роли, этого влияния – каждый раз особых по масштабу, способу, содержанию и результату воздействия. И в этой своей, как правило, многоплановой влиятельности требующих выявления, осмысления, учета в рамках культурологического анализа искусства.

В центр внимания, таким образом, попадает, прежде всего, макроструктура (точнее, макроморфология: основные функциональные подсистемы) культуры, а далее – их ведущие «составляющие» (компоненты, элементы, функциональные конгломераты). Тут, как и всегда, соединяются несколько предметных задач/ракурсов/аспектов: *что*

влияет, *кто* влияет, *как* (какими путями, средствами и на что именно) влияет. В рамках данного сообщения приходится ограничиться лишь обращением к первому из названных: *что* влияет? Общий ответ: все макроподсистемы культуры как системы содержаний и форм общественной и личной жизни, системы способов, процессов и результатов отношений людей к природе и самим себе выступают основаниями-детерминантами искусства.

Таких больших подсистем в системе культуры три: материальная культура, информационная культура, духовная культура. Они и есть макродетерминанты (порождающие и структурирующие силы) и контексты (смыслообразующие поля-пространства) системы искусства и ее конститутивных звеньев (творчества, произведения, восприятия). Материальная культура при этом сама представляет единство двух больших подсистем: природопреобразующей (обеспечивающей освоение природы обществом) и социально-организующей (обеспечивающей существование и эффективность социальности как совместной деятельности людей и групп). Культурологический анализ предполагает выделение и уяснение влияния на искусство основных компонентов каждой подсистемы. Например, институциональной системы социумов и связанной с ней системы социальных статусов и ролей, системы форм общения. Технико-технологической системы. Или институтов производства и распространения информации.

Эти макроподсистемы – в зависимости от своей «близости»/соприродности специфике искусства – занимают разное место в системе детерминации порождения, качественного (содержательно-формального) своеобразия, социокультурного существования и функционирования произведений искусства. Но это особый и требующий отдельного анализа вопрос.

Примечания

1. *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // М.М.Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М.: «Художественная литература», 1975.
2. *Каган М.С.* Эстетика как философская наука: университетский курс лекций. СПб.: «Петрополис», 1997.
3. *Закс Л.А.* Искусство как феномен культуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Свердловск, 1975.

Злотникова Т.С.
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, Ярославль.

«ТРЕУГОЛЬНИК ФРЕГЕ» – МАТРИЦА КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ («ЗАРУБЕЖНОЕ» И «РУССКОЕ» В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ)

Выполнено по гранту РНФ № 14-18-01833-II

Алгоритмы, порождаемые в современных условиях господства междисциплинарной парадигмы, продуктивны и перспекртивны, что видно при исследовании такого многообразного и сложного феномена, как массовая культура. Для подхода к ней мы апробируем известную семиотическую матрицу – треугольник Г. Фреге с его взаимообусловленностью трех элементов: означаемого (предмета) – означающего (знака) – денотата (смысла, концепта). Полагаем возможной экстраполяцию в сферу изучения массовой культуры этой матрицы, предлагающий не столько модель, сколько метафору неирархического взаимодействия самостоятельных модулей (в данном случае – научных систем).

В качестве *означаемого* (предмета) полагаем *искусствоведение*. Конгломерат идей и теорий, воззрений и приемов эмпирического исследования отдельных видов искусства, художественных произведений, способов художественной деятельности, признаков и акций творческой личности – все то, что по определению составляет содержательную основу одной из самых далеких от формальной верификации областей научного знания, - это сфера искусствоведения.

В качестве *означающего* (знака) видим эстетику – одну из древнейших гуманитарных наук, в сферу интересов которой изначально входил художественный образ, создаваемый творческой личностью и характеризующий своим присутствием произведение искусства. Означающее модерирует означаемое (искусствоведение как совокупность частных научных дисциплин) и денотат (культурологию как контекстуальность бытия художественных практик).

В качестве *денотата* (смысла, концепта) определяем *культурологию*, рождение которой как самостоятельной науки в одной из ее ипостасей является следствием взаимодействия философски детерминированного эстетического знания, с одной стороны, и многообразных, вместе с тем разрозненных и несобираемых в целостную систему знаний о музыкальном, словесном, живописном, театральном и иных художественно-образных мирах.

Если *означаемое/искусствоведение* формирует и фиксирует художественную конкретику; если *означающее/эстетика* фундирует

системность концептуальных установок в отношении художественного образа, содержания, формы, творческого процесса, творческой личности, взаимодействия категории прекрасного с другими исторически сложившимися категориями; то *денотат/культурология* оформляет контекстуальные связи художественно-образной системы с социокультурным и социопсихологическим контекстом, фиксирует континуальность не только творческого процесса (процесса создания произведения искусства), но и процессов последующей интерпретации и рецепции произведения искусства, последовательно включая в систему денотата объект творческой деятельности, так и субъекты этой деятельности – автора и реципиента.

Без эстетики не было бы культурологии, как ее не было бы без искусствоведения. Но без культурологии развитие эстетики остановилось бы в исторически сложившихся, «законсервированных» и не готовых к развитию формах, как без культурологии искусствоведение законсервировались бы в инфантильном эмпиризме.

В работе, которая востребует применение к пониманию массовой культуры культурологических, эстетических (и, в некоторой степени, искусствоведческих) подходов осуществляется актуализация дискурсивных операций и выявляется дихотомия «зарубежного» и «русского».

Особое качество «русского» в опыте массовой культуре обнаружено в связи с актуализацией классических традиций, утвердившихся как в художественной сфере (эстетика) и изучаемых, что особенно важно, молодым поколением исследователей [1], так и в научной деятельности (культурология)[2]. Последний аспект отражает достаточно последовательное стремление современных ученых, работающих в междисциплинарном поле философии и культурологии, важен стремлением ряда ученых к своего рода перекодированию закрепившихся в массовом сознании мифов о творцах прошлого.

Так осуществляется дискурсивная *культурологическая* интервенция в привычные *искусствоведческие* представления о классике как средоточии анахронистических тенденций, в итоге – *эстетическое* осмысление значимой методологической парадигмы уникальности персонального вклада представителей классической культуры в современные культурные процессы. Так, в конечном итоге, «работает» матрица треугольника Г. Фреге, предложенная нами для развития культурологической эстетики.

Примечания

1. Добрецова С.А. Уникальная творческая личность и артефакт «массового поражения» // Вопросы культурологии, 2015, №4. С. 101-107; *Тирахова В.А*. Репрезентация образа России – #Флешкультткино. Ярославский педагогический вестник, 2017, № 5 С. 361-367.

2. Злотникова Т.С. Методологические «ответвления» в изучении актуальных проблем культуры // Культура и искусство, 2016, № 3. С.309–320; *Злотникова Т.С.* Российский философ в поисках смыслов // Философия и культура, 2016, № 6. С. 910–915; *Злотникова Т.С.* Перекодирование мифа о Н.Г. Чернышевском // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Том 18. Выпуск 4. С.157-169 (2017 г.).

Иваненко А.И.
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург

РОЗА ПРОТИВ САКУРЫ: К ВОПРОСУ О ГЕОГРАФИЧЕСКОЙ АТРИБУЦИИ ЭСТЕТИКИ

Региональные особенности философских наук в наибольшей степени проявляются в эстетике. Прилагательное «восточная» органичнее всего сочетается с эстетикой, тогда как этика, логика, эпистемология, онтология или даже антропология с трудом поддаются географической атрибуции. Основным аргументов в пользу этого является тот факт, что эстетику можно вчерне определить как философию искусства, а искусство в немалой степени вдохновляется региональными ландшафтами, национальными кухнями, локальными экосистемами, традиционными промыслами и даже антропологическими особенностями. Даже если мы предположим внеэмпирический (трансцендентальный) характер идеи красоты, то её конкретизация в форме идеала будет всегда перцептивной.

Идеалом красоты во многих культурах является цветок, поскольку на его примере можно выразить идею прекрасного: внешняя (перцептивная) привлекательность при отсутствии явной утилитарной функции. Цветок не ягода и тем более не овощ, интерес к которым может быть связан с удовлетворением потребности в пище. При этом на цветах естественным образом останавливается взгляд, поскольку они содержат насыщенные цвета и отчетливую симметрию лепестков. Также к привлекательным особенностям цветов можно отнести их аромат. Кроме того, цветы (в отличии от минералов) могут символизировать период пробуждения производительных сил природы и даже нести сексуальный подтекст, поскольку биологически они несут в себе функцию размножения.

В разных культурных традициях цветы акцентируются по-разному. Редуцировать многообразие регионов можно распределением по сторонам света, где доминирующим будет противостояние «восток - запад». Крайним восточным регионом является Япония, поэтому рассмотрим японскую эстетику как составную часть японской философии. Бесспорным выражением японского представления о красоте будет цветок сакуры (桜 - аналог вишни). Её образ представлен в

творчестве таких классических японских поэтов периода Токугава (XVII-XIX вв.) как Мацуо Басё, Ёса Бусон и Кобаяси Исса. В самой Японии известен даже праздник цветения сакуры Ханами, который длится около недели и приходится на конец марта – начало апреля. С образом сакуры связана категория японской эстетики «моно-но аварэ» («движение души»), которую разрабатывал японский философ Мотоори Норинага (1730-1801) [1, 222-223].

«Моно-но аваре» (**物の哀れ**) сохраняет общие черты категории прекрасного, но акцентирует её трогательный, сентиментальный, миловидный и эфемерный характер. Можно провести определенные параллели между эстетикой сакуры и содержанием экспортного варианта современной японской культуры, выраженной в жанре «аниме» (японская мультипликация) и характеризующейся лексемой «кавайи» (**かわいい**). Между тем, в классической японской поэзии стихи (хайку) о сакуре подчеркивают щемящее чувство утрачиваемого времени.

Для лучшего понимания особенностей японской эстетики для нее необходимо найти западный эквивалент. Что можно противопоставить сакуре? Пожалуй, только розу. Долгое время центром Европы был Рим и, соответственно, регион Италия. Риму противостоял классик немецкого языка Мартин Лютер, под итальянские реалии стилизовал антураж «Ромео и Джульетты» уже английский классик Уильям Шекспир. Классиком же итальянского языка можно по праву считать поэта Данте Алигьери, создателя знаменитой «Божественной комедии» (*Divina Commedia*). Данте созерцает Бога в образе пламенеющей розы (Рай XXX:117, 124).

Примечательно, что поэма была написана в эпоху высокого Средневековья (или Дученто), когда основной формой мировоззрения в Западной Европе был римский католицизм, основанный на Библии как сакральном тексте. Однако в Библии образ розы (*rosa*) отсутствует, равно как он отсутствует в сложившейся позже византийской иконописной традиции. Образ розы, видимо, проникает в Западную Европу в эпоху Крестовых походов с территории Ближнего Востока, где он занимает значительное место в персоязычной поэзии, в том числе у Фирдоуси (X век) и Саади (XIII век). После Данте роза становится широко представленной в европейской культуре, достаточно вспомнить Войну Алой и Белой Розы (XV век) и Розу Лютера (XVI век).

Подобно сакуре роза не несет утилитарной функции, но её отличают более индивидуальные и крупные цветки. Если сакура созерцается в естественной среде, то роза может быть срезана и помещена куда угодно, в том числе в вазу или преподнесена в дар в форме букета. Для истолкования красоты розы лучше обратиться к итальянской эстетике

Бенедетто Кроче и его ключевой работе «Эстетика как наука выражения и как общая лингвистика» (1902).

Кроче настаивает, что сутью искусства является познание индивидуального, тогда как наука исследует универсальное [3, 1]. Красота (*bello*) определяется как выразительностью (*espressione*), так и способностью производить впечатление (*impressione*). Интересным отличием розы от сакуры является наличие шипов, которые подчеркивают опасный характер красоты, поскольку в процессе привлечения реципиентов между ними может возникнуть конкуренция за право обладания идеалом. Красота превращается в знак престижа и инструмент превосходства. Кроме того, если сакура подчеркивает естественность красоты, то роза это принципиально садовая культура, т.е. продукт искусства (*l'arte*).

Таким образом, поскольку эстетика изучает красоту, которое выражает искусство, то истолкование идеи прекрасного не должно отрываться от конкретных образов, которые закладывают системы координат той или иной региональной культурной традиции. И, напротив, абсолютизация определенной эстетической позиции отрывает эстетику от художественной почвы.

Примечания

1. Нагата Х. История философской мысли в Японии. – М.: Прогресс, 1991. – 416 с.
2. Данте А. Божественная комедия // [URL] http://www.infoliolib.info/flit/dante/rai30.html (дата обращения 5.07.2018)
3. Кроче Б. Эстетика как наука выражения и как общая лингвистика / пер. с ит. В Яковенко. – М.: Издательство Сабашниковых, 1920. – 171 с.

Иванов М.А., Волкова Н.П.
Московский авиационный институт (национальный исследовательский университет), Москва

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИДЕАЛА

Функционирование идеала (идеалов) в значительной степени определяется эстетической составляющей.

Идеал, как вид мира ценностей, структурно выражает себя в трех основных компонентах: *высшего совершенства*, *высшей цели* и *высшего образца* [1].

Наиболее очевидно связь эстетических факторов с идеалом проявляется в его свойстве «высшее совершенство». История знает неоднократные попытки определить эстетическое (прекрасное) через понятие «совершенство» [2]. И хотя термин «совершенство» многозначен, его интерпретация с помощью понятий: «отсутствие изъянов», «мастерство», «высшая степень….», «то, лучше чего быть не может» имеет явные эстетические коннотации.

Идеал в аспекте высшей цели характеризуется телеологичностью, ориентированной как правило на будущее и обладающей трансцендентностью [3]. Этой телеологичности не свойственна завершенность и целесообразность «без представления о цели». Она динамична и осознаваема. Сама по себе цель (объект цели) не всегда связана с эстетическими характеристиками, но высшая цель, детерминированная несовершенством мира и выраженная в высшем образце – эстетична.

Высший образец как идеал по определению эстетичен, хотя это качество имеет свою специфику в конкретных проявлениях.

Идеал как высшее совершенство в своем эстетическом аспекте выступает антагонистом других своих составляющих. Идеал как цель является объектом устремлений, который мотивирует и заинтересовывает; в то время как эстетическое отношение в своих основах не связано с интересом (или точнее связано с весьма специфическим интересом – «бескорыстность», «неутилитарность», «объект любования» и т.п.). Поэтому качества «совершенство» и «высшая цель» как бы взаимогасят и понижают друг друга в плане своей специфической функциональности. В аспекте же воздействия на субъекта идеала – синергетически усиливают, повышая его деятельностный эмоциональный потенциал.

Цель как объект устремлений выводит субъекта идеала из состояния чистой эстетической созерцательности, определенной асоциальности и непрактичности. В то время как эстетическое совершенство эстетизирует практические интенции. Этим в значительной степени определяется функциональная эффективность идеалов, связанная с преодолением несовершенств реального мира и воплощением совершенного образа в жизнь.

Идеал как образец формально антиномечен его самоценной эстетической составляющей. Функционально он выступает инструментом измерения и оценки реальных и интеллектуальных аспектов бытия, выявления меры приближения к идеалу или удаления от него. Эта нормативная функция превращает идеал в средство, а не в цель. Эстетическое же – самоценно по своей природе и не может являться средством для чего бы то ни было. Однако высший образец функционирует как средство и цель одновременно, – он инструмент анализа и цель, побуждающая к преобразованию измеряемых объектов. В этой практически-эстетической двуликости также заключена специфика и потенциал идеала.

Примечания

1. *Иванов М.А.* О ценностной функциональности (роль и значение идеалов). // Актуальные проблемы социогуманитарного знания: сб. науч. тр. фак. социального инжиниринга МАИ. Вып. IX.– М.: Вузовская книга, 2010. С. 25-34.

2. См.: Прекрасное // Новая философская энциклопедия. В 4т. Т.3. – М.: Мысль. Под ред. В.С.Стёпина. 2001; 2010.
3. *Иванов М.А.* Онтология идеала // Философия. Толерантность. Глобализация. Восток и Запад – диалог мировоззрений: тезисы докладов VII Российского философского конгресса (г. Уфа, 6 - 10 октября 2015 г.). В 3-х т. Т.I. Уфа: РИЦ БашГУ, 2015.С.24.

Кондаков И.В.
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Государственный институт искусствознания (ГИИ), Москва

ЭСТЕТИКА СМЫСЛОВОЙ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ

1. При всей кажущейся «пустоте» этого понятия – «*Смысловая неопределенность*» – это показатель *скрытого напряжения* событийности и познаваемости, взятых в совокупности или в отдельности. «Смысловая неопределенность» – это своеобразный *хронотоп* «ожидания» – с одной стороны, грядущих событий, непредсказуемых, а потому тревожных для его субъекта, а, с другой, – переживания самой «неизвестности», к встрече с которой в пространстве-времени невозможно подготовиться – в силу отсутствия какой-либо информации о возможных или неизбежных переменах в окружающей или воображаемой реальности.

2. «Смысловая неопределенность» в культуре (в том числе в художественных текстах) служит выражению растерянности или многомерного поиска определенного смысла или порядка, т.е. равносильна переживанию хаоса – при невозможности его преодолеть. Замечательные примеры поэтических текстов, воссоздающих ситуацию смысловой неопределенности – у Пушкина, Тютчева, Блока, Мандельштама, Хармса, Бодлера, Аполлинера, Кафки, Беккета, Бродского, Пригова, Рубинштейна.

3. «Смысловая неопределенность» в повседневной жизни человека обычно связана с кризисом, вызванным противоречивыми обстоятельствами, неразрешимыми конфликтами, исчерпанностью душевных сил, и приводит к фрустрации, нарастанию страха, чувству одиночества, бегству от реальности и др. подобным эксцессам. Однако для сильной, активной и творческой личности ситуация пространственно-временной неопределенности оказывается полем расширенных возможностей самореализации, служит «толчком» («детонатором») для рождения новых инициатив и проектов, открытий и решений, ведущих к возникновению *толерантности к неопределенности* и преодолению неопределенности в личном или общем плане.

4. Ситуации «смысловой неопределенности» складываются в результате формирования *механизмов деструктивной напряженности*. Процессы в общественной жизни, культуре и частной жизни,

обладающие смысловой определенностью, управляются механизмами конструктивной напряженности, к которым относятся *медиация* и *инверсия*. Однако ситуации, приводящие к неразличению медиации и инверсии, например, возникающие в результате смешения двоичных (бинарных) и троичных (тернарных) структур, демонстрируют именно деструктивную напряженность. К социокультурной деструктивности ведет противоборство кумулятивных и дивергентных процессов исторического развития, а в XX веке – селекции и конвергенции как общественно-исторических конвенций. В еще более общем случае деструктивная напряженность в обществе и культуре формируется в результате неразличения *хаоса* и *порядка* (например, в виде постмодернистского «хаосмоса» или «хаоса порядка»).

5. Среди культурных механизмов собственно деструктивности можно назвать *эристику*, демонстрирующую собой безразличие к проблеме выбора значений (решения, действия, принципа, направления, идеала и т.п.), а вместе с тем и безразличие к обретению какой-либо социокультурной определенности ситуации. При этом культурная семантика размывается до бесконечности. Другой разрушительный механизм «заведует» технологией «цепной реакции» – последовательного смыслового «*расщепления*» базовых концептов культуры на амбивалентные значения, а вместе с тем – и самого культурного «ядра» цивилизации в целом. В результате происходит *интериоризация* социального конфликта в глубинные структуры культуры и коммуникация в обществе осуществляется на двух *разных культурных языках*, находящихся в семиотическом конфликте и присвоенных разными сообществами с противоположно направленными интересами.

6. В литературе и других искусствах нарочитое размывание смысла того или иного художественного текста, сознательное затруднение автором его понимания читателями, усложнение стиля произведения, в частности за счет усиления его многозначности и многослойности, являются распространенными поэтическими приемами. Подобные приемы призваны воссоздать пространство *смысловой неопределенности* именно как особый эстетический предмет, до конца *не* познаваемый и *не* выразимый художественными средствами того или иного искусства – словесно, визуально, перформативно, фонически и т.п. Подобный предмет, несущий в себе черты высокой *энтропийности*, тяготеет к сложной метафоричности, далекой ассоциативности и неочевидной семантике, требующих от реципиента творческого воображения и выявления многочисленных подтекстов и широкой интертекстуальности.

7. Эстетика смысловой неопределенности в искусстве и жизни возникает тогда, когда имеют место амбивалентные смыслы и

производное от них двойное кодирование текста; когда основу видения мира составляет *смысловой кластер*, включающий более 3-х контрастных смыслов (например, «Россия, Лета, Лорелея» у Мандельштама) или *смысловой поток* (состояние *текучести*). Результатом такой неопределенности оказывается неразличение прекрасного и безобразного, трагического и комического, добра и зла, истины и лжи и т.д.

Куимова В.М.
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, Ярославль

ОСМЫСЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА НА СТЫКЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

Художественный образ – одна из фундаментальных и издавна изучаемых и обсуждаемых эстетических категорий – едва ли не в равной степени значим и для творца с его уникальным жизненным миром, и для публики, на поминание которой творец не всегда может надеяться, и для социума, бытие которого отражается и в массовое сознание которого образ интегрирует. Многообразие интенций создателей и реципиентов художественного образа нуждается, как представляется сегодня, в реализации междисциплинарной парадигмы, когда философское, эстетическое и культурологическое знания находятся в целостной системе, категориальный аппарат которой актуализирует не только осознание и научное познание нового, а осмысление, которое, по М. Хайдеггеру, является сутью науки [4].

Для того, чтобы говорить об эстетической и культурологической парадигмах осмысления художественного образа, необходимо, несмотря на междисциплинарный подход и интеграцию наук, определить границы сфер знаний. Если предметом эстетики является, по Х.-Г. Гадамеру, «эстетическое сознание», то предмет культурологии оказывается шире, поскольку выходит за рамки художественной системы, связывая феномены культуры с социальным и психологическим контекстом. Эстетика «озабочена» изучением специфического (прежде всего, художественно-творческого) освоения действительности, в процессе которого человек ощущает свою причастность к universus, в то время как культурология соединяет этот творческий процесс с действительностью социальной, что позволяет углубить понимание творческой личности – в интегративных проявлениях творчества и взаимодополняемости фигур одного исторического ряда. По нашему мнению, художественный образ становится медиатором эстетики и культурологии. При этом полагаем,

что художественный образ конкретен в сфере эстетического знания и формален в культурологическом аспекте.

Психоаналитическая эстетика [2], которая уже подразумевает корреляцию двух наук – эстетики как таковой и культурологии, позволяющей освоить психоаналитический дискурс творческой личности – , основывается на концепциях З. Фрейда и его последователей (неофрейдисты Г. Салливан, К. Хорни, Э. Фромм). Согласно этой теории, двигателем творческой деятельности являются бессознательные процессы психики, которые включают в себя врожденные и вытесненные элементы, влечения, импульсы, желания, мотивы, установки, стремления и комплексы [3]. К. Юнг, расходившийся с З. Фрейдом в научных взглядах, был уверен в том, что в основе художественного творчества лежит не индивидуальное, а коллективное бессознательное. Речь идет об архетипах, которые связаны не с либидо, а наследственными структурами мозга. Именно концепт «архетип» тесно коррелирует с представлением сущности искусства как эстетического феномена в концепции А.Ф. Лосева - диалектики образа и первообраза: «Художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз. Художник творит что-то определенное, а выходит две сферы бытия сразу…» [1].

Осмысление художественного образа на стыке эстетической и культурологической парадигмы, с опорой на философско-психологические идеи юнгианского толка, имеет основания в связи с тем, что одно из центральных эстетических понятий – это «образ»; в то же время многосторонность и объемность архетипа позволяют и заставляют считать его именно и обязательно образом же. Недаром этот концепт многократно встречается у Юнга в связи с другим, основополагающим для него концептом архетипа [5].

Мы исходим из того, что архетип является одновременно образом для конкретного творца и первообразом для всего человечества. Но как психосоматическая концепция он объединяет в себе телесное и психическое, являясь поведенческим паттерном. Как правило, архетипы создаются на интуитивном уровне и на том же уровне считываются реципиентом. Однако есть авторы, которые прибегают к психоаналитическим концептам сознательно - Томас Манн, Стефан и Арнольд Цвейг, Ромен Роллан.

Мы полагаем, что именно к таким творцам относится и Г. Гессе, который создает все мужские персонажи в соотношении с достаточно локальным образом волка, а женские — на основе архетипов. С 1914 по 1920 годы писатель изучает психоанализ, в частности, теорию З. Фрейда. Также Гессе проходит сеансы терапии. В 1921 году он посещает К.Г. Юнга (дважды по пять терапевтических бесед) [6]. Образ волка в понимании Г. Гессе рождается из истории болезни Человека-волка,

описанной как со стороны реального пациента Сергея Панкеева, так и З. Фрейда. Можно отметить, что и многочисленные женские персонажи ориентированы на систему архетипов К.Г. Юнга *(Гермина, «Степной волк» - Анима, Госпожа Ева, «Демиан» - Великая мать, Гертруда, «Гертруда», - Кора, Госпожа Адель, «Росхальде» - Деметра).*

Предлагаемый нами интегративный подход к художественному образу позволяет установить, что, помимо социально-культурного контекста, который становится фундаментом для понимания источника и способов создания художественных образов, появляется психологический контекст, в рамках которого можно говорить о жизнетворчестве писателя.

Следовательно, междисциплинарный подход к художественному образу является продуктивным для изучения творческой личности. Проблематика архетипа детерминирует сферу создания и восприятия художественного образа.

Примечания

1. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы [Текст] / А.Ф. Лосев. М. : Академический проект, 2010. - 416 С.
2. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; Председатель научно-редакционного совета В.С. Степин. — М.: Мысль, 2000—2001
3. *Фрейд З.* «Я» и «Оно» [Текст] / З. Фрейд ; пер. с нем. Л. Голлербах. — СПб. : Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. - 256 С.
4. *Хайдеггер М.* Наука и осмысление [Электронный ресурс] / М. Хайдеггер. Режим доступа: http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/6329, свободный.
5. *Юнг К.-Г.* Проблемы души нашего времени. – М.: издательская группа «Прогресс» - «Универс», 1996. – С. 57, 136.
6. *Cremerius J.* Hermann Hesse und Sigmund Freud [Электронный ресурс] / Johannes Cremerius. HHP and Prof. Johannes Cremerius. Freiburg. 8/8/99 GG. Режим доступа: http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/cremerius.pdf, свободный.

Леонов И. В.
Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург
Соловьева В. Л.
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ГЕШТАЛЬТЫ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ КУЛЬТУРЫ И ИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ХОДЕ ИСТОРИИ

В рамках любой культуры, находящейся в тех или иных конкретно-исторических обстоятельствах, формируются специфические «образы мира», или гештальты, преломляющие реальность для своих носителей. Отмеченные «интеллектуальные призмы» имеют органичное

соответствие климату и природе (вмещающей различные культуры), доминирующим видам деятельности, темпам развития культур, характеру их коммуникаций и многим другим факторам, определяющим целостные образы реальности. Одной из ярких сфер, где гештальты мира находят свое воплощение в идеализированном и эстетизированном виде, является искусство. Будучи возникшим в рамках того или иного типа культуры, искусство превращается в своеобразный «маркер реальности», или код, прочитав который, мы можем понять, как люди воспринимали, чувствовали, интерпретировали и идеализировали мир.

В рамках изучения искусства различных культур как специфических гештальтов, соответствующих их природе, к настоящему времени накоплен богатый научный материал. Однако данное изучение, как правило, сводится к тому, что исследователи, изучая тот или иной гештальт, ограничиваются хронологическими рамками истории породившей его культуры (например, искусство древних египтян как гештальт изучается в соотношении с периодом истории Древнего Египта). Это приводит к тому, что дальнейшая историческая биография различных эстетических гештальтов после «гибели», «заката» или качественных трансформаций породивших их культур остается невостребованной. Идущие на смену прошлому, новые культуры «накрывают» реальность своими гештальтами.

В этих условиях сохранить и прочитать прошлые гештальты достаточно трудно, хотя и возможно. Такая работа требует особых усилий и интеллектуальных упражнений, позволяющих исследователю вжиться, проникнуть в когнитивное пространство Другой культуры. В данном направлении работали О. Шпенглер, Г.Д. Гачев и некоторые другие ученые, разработки которых легли в основу современного научного направления, именуемого авторами представленного доклада «гештальт-культурологией». Однако в большинстве случаев эстетические гештальты ушедших культур остаются в тени внешних форм искусства, интерпретируемых с позиций гештальтов, идущих им на смену. В результате история мирового искусства может быть описана с позиций ренессансного, просветительского, марксистско-ленинского, цивилизационного, постмодернистского и других гештальтов. Представленные векторы изучения эстетических гештальтов – как с позиций погружения в их пространство, так и с позиций их интерпретаций в рамках последующих гештальтов – высвечивают сложность процесса истории искусства и способов ее прочтения.

Гештальт определенной культуры, однажды возникнув и прожив свой цикл в рамках породившей его культуры, продолжает жить и дальше – порой, локально сохраняясь и воспроизводясь в аутентичном виде, однако в большинстве случаев претерпевая метаморфозы в рамках

макроисторического диалога с последующими «образами» реальности. В данном процессе гештальты (и соответствующее им искусство) подвергаются различным метаморфозам и «цензуре», включающей неприятие их носителей, поверхностное прочтение, частичное воспроизводство и другие формы.

В докладе планируется раскрыть данный процесс на примере макроисторических трансформаций «образа мира» и искусства Древнего Египта вплоть до современности.

Малинина Е.В.
Пермский государственный институт культуры, Пермь

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПЕРМИ 2000-НЫХ ГГ.: ПОПЫТКА КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Художественная культура Перми к началу 2000-х годов представляла собой сложившуюся систему, в основе которой лежали привычные культурные приоритеты: Пермский балет и Пермская деревянная скульптура. (К слову, балет на тот момент уступил первенство опере). Вокруг Театра оперы и балета сформировались Дягилевские чтения и Дягилевский фестиваль. Только что ушёл из жизни основатель собственного театра танца модерн Евгений Панфилов (2002). Остальные культурные радости имели отчётливый городской масштаб.

В 2004 году губернатором Пермского края становится Олег Чиркунов. Его губернаторство, продолжавшееся 8 лет (2004-2012) и оцененное впоследствии довольно противоречиво, осталось в памяти как «Пермская культурная революция». Попытаемся же выявить основные черты этого городского культурного переворота (край мы оставляем за скобками темы).

Правительством Пермского края вырабатывается Программа развития региона, где во главу угла впервые ставится культура. Именно приоритетное развитие культуры (и прежде всего, художественной) должно было создать современную привлекательную среду для жизни пермяков и подтянуть за собой все остальные параметры. (Естественно, это автоматически означало увеличение финансирования данной отрасли). Главным культуртрегером города (а впоследствии, и края) становится Борис Мильграм. С 2004 года он становится главным режиссёром Пермского драматического театра (впоследствии переименованного им в Театр-Театр), и вначале его деятельность связана только с театральной сферой. Новый руководитель театра сразу заявляет курс на актуальный режиссёрский театр. В репертуаре появляется первый мюзикл, смелые режиссёрские интерпретации классики, современная пьеса. Приглашаются режиссёры различных школ и направлений, а в

2007 году им организуется фестиваль «Пространство режиссуры», который уже через год выходит на международный уровень.

В 2008 году Борис Мильграм становится министром культуры края, что даёт ему новые возможности. «Культурная революция» совершается сразу по нескольким направлениям: театр, изобразительное искусство, музеи, городские фестивали, городская среда. В области театра – Пермь даёт площадку сразу нескольким российским и международным фестивалям: фестивалю-школе современного искусства«Территория», фестивалю театра для детей «Большая перемена», фестивалю «Новая драма», инициирует создание собственных новых фестивалей «Пространство режиссуры» и «Текстура». Малая сцена Театра-Театра (получившая программное название «Сцена-Молот») переформатируется в экспериментальную площадку для постановки современной российской пьесы Зрители города знакомятся с новыми театральными тенденциями, пьесами, именами. Студенты Пермского института культуры получают новые профессиональные знания и возможности. Идёт процесс взаимообогащение традиции и новаторства в театре. Возглавить Театр оперы и балета приглашается Теодор Курентзис, начинающий свою «революцию» в отдельном театре. Маэстро ставит задачу сделать Пермский музыкальный театр конкурентноспособным по отношению к Европе. Дягилевкий фестиваль поднимается на новый уровень. В фестивальную орбиту вовлекается весь город. В 2009 году в Перми состоялась выставка современного искусства «Русское бедное», которая дала начало Музею современного искусства, открытому в помещении Речного вокзала. Для создания музея и создания новой городской среды в Пермь был приглашён Марат Гельман, который привлёк в Пермь московских художников и дизайнеров. Музей современного искусства стал новой культурной площадкой города (выставки, лекции, культурные проекты для детей, фестивальные мероприятия), а в городе стали появляться современные арт – объекты (скандальные «красные человечки», арт-объект в виде буквы «П», арт-объект «Надкушенное яблоко» и т.д.). Облик городской среды дополнился Красной и Зелёной линиями, расписанными «длинными заборами», телефонными будками и уличными электрошкафами. В Перми был организован масштабный летний фестиваль «Белые ночи в Перми», который включал в себя множество под-фестивалей (театральных, музыкальных, художественных, уличных), новых арт-объектов, менявших городскую среду, творческих площадок и кретивных эстетических уголков. Отношение населения города и художественной интеллигенции к «революции» неоднозначно. Последние сетуют на засилье «варягов» и экспорт актуального искусства в ущерб местным художественным традициям. В 2012 году Чиркунов уходит в отставку с поста губернатора,

и «культурная революция» как проект сворачивается. Выполнил ли он свою основную функцию? Вероятно, нет. Однако, если говорить о прививке современного искусства, то её следует назвать успешной. Живёт (уже без Гельмана) Музей современного искусства, развивается Дягилевский фестиваль и Театр оперы и балета, Пермский Театр-Театр, появился городской фестиваль «Пермское время», заменивший частично «Белые ночи», изменил театральное лицо города фестиваль «Пространство режиссуры», радуют глаз пермские «длинные» заборы и цветные линии, появились новые культурные площадки («Триумф» и Центр городской культуры»), новые негосударственные театры и коллективы. Пермское культурное мышление соответствует своему веку.

Малыгина И.В.
Московский государственный лингвистический университет, Москва

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Феномен идентичности на протяжении долгого времени остается в фокусе междисциплинарных научных исследований, обнаруживая постоянно возрастающий потенциал «объяснительного принципа» многих культурных процессов современного мира. Между тем роль и динамика выразительных средств в конструировании и манифестации самоопределения человека в культуре до сих пор не стала объектом специального исследования.

Эволюция человеческого «Я» (как индивидуального, так и социального) представляет собой чрезвычайно длительный процесс. Адаптация человека к постоянно изменяющимся условиям выживания, конструктивное преодоление конфликтов между социумом и природой на каждом новом эволюционном витке обеспечивались последовательным «удалением от естества» [2], распадом первоначального синкрезиса человека с окружающим миром и становлением ноосферы [1; 4].

Но с того самого момента, как предчеловек «выпал» из лона природного мира, последующая социальная история пронизана и прямо противоположным стремлением – к достижению новых форм единства, тождественности, идентичности с окружающим миром. Постепенное освобождение человека от естественных природных связей стимулировало поиск их адекватной замены в социуме. Феномен культурной идентичности во многом удовлетворяет именно эту важнейшую потребность человека – охранить естественные связи и «защититься от того, чтобы быть оторванными от природы, матери, крови и почвы» [3]. Культурная идентичность – социально-психологический механизм «сохранения» синкрезиса, а точнее –

достижения нового, искусственного, «культурного» синкрезиса. Идентичность предполагает не только осознание индивидом своей принадлежности определенной культурной общности, но и глубинное эмоционально–психологическое переживание этого единства, а также культурные практики его манифестации, как индивидуальные, так и коллективные.

Динамика средств выразительности в манифестации идентичности также происходит на оси «естественное – искусственное» и разворачивается от архаических мифа и ритуала – к дискурсивным и художественным формам и образам, от партисипационного «природнения» – к артикуляции, репрезентации и, наконец, симуляции идентичности в культуре постмодерна, обнаруживая тенденцию к постоянно нарастающей эстетизации дискурса идентичности.

Примечания

1. См. об этом: *Вернадский В.И.* Биосфера и ноосфера. М., 1989. 261 с.
2. *Назаретян А.П.* Цивилизационные кризисы в контексте Универсальной истории: Синергетика, психология и футурология. М., 2001. 239 с.
3. *Там же*. С.458.
4. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. 240 с.

Немченко Л.М.
Уральский Федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

КУЛЬТУРОЦЕНТРИСТСКИЙ ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РЕЖИССУРЫ ДМИТРИЯ КРЫМОВА)

Художественное сознание, понимаемое как «результат и продукт духовного (идеального) освоения мира» и система «идеальных структур, порождающих, программирующих и регулирующих художественную деятельность и ее продукты» [1], определяет/предопределяет и предметную, и концептуальную сферы художественного высказывания. Художественное сознание определяет не только технологию творчества (здесь и сейчас), но и вписывает его в контекст культуры, в частности, в контекст традиции. Традиция, в данном случае, выступает в виде матриц для последующей деятельности. В самом общем виде можно говорить о рефлексивном и нерефлексивном отношении к традиции/культуре. Культуроцентристский тип художественного сознания предполагает рефлексивное отношение к традиции.

Существует тип художественного сознания, растворенного в традиции, чаще всего такой тип востребован в консервативной культуре, основанной на сохранении опыта, этот тип сознания не предполагает интерпретационного отношения к наследию, художник идентифицирует

себя с традицией, не ощущает власть призраков прошлых художественных открытий. Иосиф Бродский восторгался таким типом художника, называя его «благословенным»: «… естественное неведение или даже напускная невинность кажутся благословенными, потому что позволяют отмести все эти призраки как несуществующие и «петь» (предпочтительно верлибром) просто от осознания собственного физического присутствия на сцене» [2].

В случае рефлексивного отношения к культуре последняя предстает как исток художественного творения. Культура выступает как материал, требующий интерпретации в новом контексте, как пространство, дающее возможность рождаться полифонии смыслов, вызванных старыми и новыми обстоятельствами.

Театр Крымова – своеобразная азбука, по которой зритель обучается языку театра. Но поскольку зритель лаборатории Дмитрия Крымова – не случайный, а (как правило) прекрасно осведомленный в театральной технологии, то можно предположить, что нас увлекают в игру под названием «театр», иными словами, мы все время имеем дело с двойным кодированием: разоблачением и утверждением театральной условности.

Крымов, как правило, создает спектакли по большим текстам русской литературы, но это не традиционная литературная основа в виде драмы, это всегда пространственное конструирование ассоциаций по поводу великих имен и произведений. С одной стороны, Крымов творит, опираясь на культуру как память, но, с другой, культура для него основа диалога с различными интерпретациями культурных традиций. Не случайно, что предметом спектаклей «Тарарабумбия» и «Горки-10», становятся мифы советского театра, а режиссер производит операцию деконструкции мифов.

Продолжением рефлексивного отношения к культуре стали и новые спектакли Крымова «Своими словами», где автор выступает в роли читателя и литературного критика текстов и биографий А.С.Пушкина и Н.В.Гоголя.

Рефлексивная установка режиссера к традиции, в частности, и, в целом, к культуре, лежащая в основе культуроцентристского типа художественного сознания, дает возможность перевода спектакля как локального высказывания в гипертекст, игру с прошлым, а прошлое наделяется ценностным статусом и смыслом.

Примечания

1. См. об этом: *Закс Л. А.* Художественное сознание. Свердловск. 1990. С. 212
2. *Бродский И.* Письмо Горацию. М., 1998. С. 37

Охват К.И.
Уральский Федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

КОММУНИКАТИВНАЯ СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В УСЛОВИЯХ КУЛЬТУРОЦЕНТРИСТСКОЙ ПАРАДИГМЫ

Искусство – особый механизм понимания мира. Несмотря на долгую историю осмысления, оно до сих пор остается открытым для определения, требуя постоянного внимания со стороны исследователей. Современное искусство (оформившееся в прошлом столетии) еще более вариативно. Плюрализм культуры подразумевает расширение набора средств, доступных художнику для воплощения идей. Тонкая связь с повседневностью указывает на отказ от традиционных «материалов» в пользу предметов и веществ так называемого «жизненного мира». Каким же образом современное искусство (с учетом его переплетений с повседневностью) может быть определено как таковое?

Для того, чтобы определить изменения, произошедшие в искусстве, необходимо понять общие тенденции, сложившиеся в культуре. Сегодня культура предстает определяющим фактором, постоянно укореняющим человека в культурогенный мир текстов, образов, сообщений, в мир информационных порядков и процессов. Подобное умножение роли и власти культуры в современном обществе превращает ее в главную для людей реальность, уже не «вторую», а «первую» природу [1]. Именно поэтому мы можем говорить о новой художественной предметности, знаковости произведений искусства, что, в свою очередь, определяет возможность новой системы художественно-коммуникативных конвенций, образующихся в структуре (и структурой) произведений современного искусства.

Представляется возможным выделить маркеры, характеризующие современное искусство и требующие новых функций от субъектов коммуникации. В рамках данного текста проводится анализ получателя художественного сообщения, а именно – воспринимающего.

Во-первых, отметим, что особенность современного искусства составляет аллюзитивная техника повествования. Аллюзия – фигура, выражающая аналогию, указание или намек на объект, который является распространенным для мгновенного считывания и понимания. Предполагается, что, имея опыт восприятия массмедиа, каждый зритель обладает библиотекой визуального опыта, потому краткого указания достаточно, чтобы воспринимающий понял, о чём идёт речь. Если прежде «прочтение» произведения классического искусства оказывалось возможным благодаря тому, что оно представляло собой удвоение

реальности, то теперь – за счет референций, которые оно предполагает. Иными словами, все искусства предстают как системы отсылок. Петер Вайбель называет подобное искусство «вселенной многообразных референций»[2], где явных или символических отсылок хватает для наделения изображения смыслом и значимостью. Современное искусство требует от субъектов художественной коммуникации навыка их «прочтения» и сопоставления.

Несмотря на умение субъектов коммуникации считывать/соединять/сопоставлять подобные ссылки, существует убеждение, что восприятие произведений современного искусства должно осуществляться «с нуля». Подобное положение указывает на второй маркер, предъявляющий новое требование к субъектам коммуникации. Для возможности коммуникации в рамках современной искусства воспринимающий должен являться «tabula rasa», не следующий за интенциями собственных интерпретаций. Здесь возможно проследовать за размышлениями Сьюзан Сонтаг, доказывающей, что интерпретация принимает чувственное переживание художественного произведения как данность и стартует с этой точки [3]. Однако, «наша задача – не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из нее то, чего там нет. Наша задача – поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь» [4].

Особая/переходная стадия интермедиальности, определенная культуроцентризмом современного искусства, сопряжена с парадигмой пользователя. И здесь мы можем отметить третье требование к фигуре воспринимающего. Интерактивность оказывается техникой, позволяющей свободное вхождение всех участников коммуникации. Благодаря практикам соучастия, воспринимающий становится субъектом, активного вовлекаемым в создание и функционирование художественной работы. Оказывается возможным говорить о создании, особой формы творения в со-трудничестве с автором. Главная задача воспринимающего в отношении произведения – со-творческая реконструкция авторского текста и моделируемого им художественного мира.

Предполагается, что художественная коммуникация прокладывает конвенциональные основы, позволяющие считывать произведения современного искусства как таковое. Это может стать основанием для дальнейшего подробного исследования субъектов художественного сообщения, что позволит представить соответствующую классификацию с описанием процедур восприятия/понимания сообщения, а также определит особенности последующей «обратной» трансляции (уже

освоенной и преобразованной) художественной информации к субъектам-отправителям.

Примечания

1. *Закс Л.А.* К познанию специфики современного искусства: культуроцентристская парадигма художественного сознания // Художественная специфика и социальный потенциал современного искусства : сборник научных статей. - Екатеринбург: ГУ. – 2017. – С. 44.
2. *Вайбель П.* Медиаискусство: от симуляции к стимуляции. // Логос. – 2015. – № 5. – С. 138.
3. *Сонтаг С.* Против интерпретации и другие эссе. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 14.
4. Там же. С. 14.

Шапинская Е.Н.
Российский государственный университет физической культуры, спорта, молодёжи и туризма, Москва

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТСОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ИЛИ ДЕСТРУКЦИЯ?

Проблема кризиса традиционной системы художественных и эстетических представлений и ценностей в условиях бурной информатизации общества, расширения пространства массовой культуры и постмодернистских влияний на культурные практики стоит не только перед исследователями культуры и искусствоведами, но и перед более широкой публикой. Для того, чтобы понять «эстетическую диспозицю» человека, сформировавшегося в противоречивую эпоху глобализации и постмодернистской фрагментации, доминации массовой культуры и поисков аутентичности, обратимся к некоторым теориям, созданными мыслителями XX века, предчувствующих драматичные перемены, как в области художественной жизни, так и во всей социокультурной сфере.

Изменения в области «высокого» искусства в контексте расширения пространства масскульта вызвали озабоченность философов, социологов, деятелей культуры и образования. Работы Вальтера Беньямина, Пьера Бурдье, Теодора Адорно, представителей *Cultural studies*, в которых ставятся важнейшие проблемы, связанными с изменениями в культуре XX века, очень важны для понимания процессов, которые происходят в культуре сегодня, порой изменяя устоявшиеся представления до неузнаваемости. Нередко растерянность по поводу состояния эстетической и этической сферы человеческого опыта ведет к недовольству современными гаджетами, что весьма типично для истории в целом – новые изобретения всегда рассматривались как враг традиционного уклада жизни и способа производства. Другим противником художественной традиции часто предстает визуальность,

приобретающая роль художественной доминанты. Постмодернизм с его фрагментарным видением мира, цитированием как способа актуализации культурного наследия, симулякрами и пастишем, пришедшими на место творческим поискам в создании новых культурных текстов, значительно повлиял на все стороны культурной жизни, от ситискейпа до оперных постановок.

На примерах из различных областей художественной культуры мы можем наблюдать процесс трансформации эстетических ценностей, который сам по себе не является новым. Культурные формы меняют свой статус, семантику и эстетическую доминанту со сменой культурно-исторических контекстов. Эти изменения связаны как с созданием новых культурных текстов и форм, так и с новыми интерпретациями культурного наследия. Судьба классического наследия в глобализованную эпоху тотального потребления, его места в плюралистической культуре общества потребления выходит за рамки пересмотра эстетических категорий или анализа новых форм художественной культуры. Она связана с антропологической сущностью человека, с имманентно присущими ей этическими и эстетическими основаниями, способными проявить устойчивость даже в условиях значительных изменений в культуре. Вопрос заключается в том, до какой степени эти изменения затрагивают самую суть человеческого бытия, насколько устойчивы сложившиеся веками культурные формы и эстетические ценности в контексте глобальных перемен, происходящих в мире. Многочисленные «новые прочтения» классики во всех формах художественной культуры, вызывают вопрос о сохранении самого предмета интерпретации, становящегося зачастую неузнаваемым в креативных модификациях современных культурных производителей. Этому способствует массовая культура, которая составляет среду обитания современного человека и редко способствует формированию бережного отношения к культурному наследию как к величайшей ценности общества и человека, будучи полностью направленной на коммерческий успех. Утрата чувства истории, постулируемая в постмодернистской теории, становится реальностью поколения Z, становление которого происходит не только (и не столько) в учебном заведении и в семье, сколько в информационной среде, в социальных сетях, где активные коммуникации ведут к формированию иных приоритетов и ценностей, нежели те, которые представлены в официальных образовательных программах. Виртуальный культурный контекст очень фрагментарен и капризен, что далеко не способствует формированию целостной системы эстетических ценностей. Как сторонники широкого использования технических средств для популяризации искусства, так и его противники соглашаются в том, что

технология не может ни заменить, ни привить любви к искусству, в особенности, если речь идет о классическом наследии. Это показывает необходимость воспитания подготовленного читателя, слушателя, зрителя, который мог бы по достоинству оценить те громадные возможности, которыми обладают современные технологии и использовать их не только для развлечения, но и для формирования эстетических ценностей, столь важных для полноценной жизни.

Шибаева М.М.
Московский государственный институт культуры, Москва

АРТИСТИЗМ КАК ЭСЕТИЧЕСКАЯ ФОРМА САМОПРЕЗЕНТАЦИИ ЛИЧНОСТИ

Под артистизмом понимается специфический стиль эстетической презентации личности в социокультурном пространстве эпохи. Специфика данного стиля позиционирования человека в качестве субъекта ценностных отношений и культурной деятельности обусловлена комплексом эстетических параметров артистизма.

Артистическая форма самовыражения личности, т.е. эстетическая «явленность» мира человеческой субъективности выражает не только её уникальность, но и ценностные ориентации. Ценностный аспект артистизма и его функциональная нагрузка связаны с потребностью личности в эстетической презентации уникальности и своего «жизненного мира» (Гуссерль), и собственного отношения к окружающему миру, и своих творческих возможностей. На онтологическом уровне артистическая форма самовыражения личности проявляется как комплекс эстетических способов её поведенческого и коммуникативного позиционирования. Такого рода комплекс представляет собой конфигуративность пластического, визуального и речевого способов презентации творческого потенциала и вкусовых предпочтений личности как субъекта познавательных и ценностных отношений.

Эстетический потенциал артистизма наглядно реализуется как на коммуникативно-поведенческом, так и на творческом уровне. И с этой точки зрения индивидуальный стиль самопрезентации человека вполне соотносим с кантовскими понятиями «культура воспитания», «культура вкуса» и «культура умения». Сама же артистическая форма самовыражения «человека разумного» логично вписывается в исследовательское пространство эстетической феноменологии и антропологии.

Явленность артистической формы презентации мира человеческой субъективности обнаруживается в таких индивидуальных свойствах, как

непринужденность стиля общения, способность к импровизации, эстетический вкус, элегантность и та легкость обаяния, которая придает всей форме самовыражения личности своего рода магнетизм и притягательность. Не трудно заметить, что все эти свойства сутью своей соотносимы с кантовскими понятиями свободной игры и привходящей красоты. Сам же феномен артистизма, обладая отмеченными параметрами выразительности человека как «мыслящего субъекта» и творческой натуры, сопрягается с идеей совершенства.

Правомерность осмысления артистической формы позиционирования личности через призму эстетических идей Иммануила Канта связана также и с интересом мыслителя к *проблеме оригинальности*. Ведь эстетическая форма самовыражения Homo sapiens, как, впрочем, и Homo Ludens, своими характеристиками соответствует таким выразительно-смысловым мотивам «Критики способностей суждения», как «*оригинальность природного дара субъекта*» или «*непринуждённая, непреднамеренная, субъективная целесообразность в свободном соответствии воображения закономерности рассудка*» [1,]. Интересна, к примеру, трактовка Кантом такого свойства личности, как непринужденность: «это уверенность человека в том, что другие не будут плохо отзываться о его манерах. … Умение свободно держать себя…, что, впрочем, не исключает изящества и вкуса». [1,].

Включенные в смысловое пространство философских текстов Канта, эти мотивы способствуют пониманию того, что своеобразие и значимость артистической формы индивидуально-личностного самовыражения можно раскрыть через понятие *« художественно-формирующая способность»*, актуализация которой у человека культуры соотносится с понятием *категорического императива*. На наш взгляд, артистизм сопрягается и с такими понятиями Канта, как «*эстетическая идея нормы*», «*приятная нашему взору форма*» и «*манера (modus)*», а также «*культура способностей души для общения между людьми*».

При осмыслении артистической формы позиционирования личности как субъекта ценностных отношений и культурной деятельности в ее различных видах выявляется и такой момент, как взаимообусловленность эстетических и этических характеристик индивидуального стиля. Ценностно-творческие аспекты граней артистизма как специфического стиля публичного поведения личности получили своеобразное осмысление в текстах Георга Зиммеля, Федора Степуна, Алексея Лосева. В частности, А.Ф. Лосев в связи с артистической формой самоутверждения личности ввел такие определения, как «артистический антропоцентризм», «артистически выражающая себя мудрость», «артистическая индивидуальность» [2]

Естественно, что специального анализа заслуживает артистизм как качественная характеристика исполнительского искусства, связанная не только с виртуозным мастерством актера, танцора или музыканта, но и с природой личностного обаяния. Диапазон эстетических проявлений артистизма, по справедливому утверждению О.А. Кривцуна, широк: от «доминирования виртуозности, игрового начала, импровизации, маэстрии до способности парадоксального снятия антиномической напряженности элементов художественной формы, утверждения ценности сиюминутного переживания» [3].

Примечания

1. *Кант И.* Критика способности суждения. \\ Иммануил Кант. Собрание сочинений в восьми томах. Том 5. – М.: Изд-во «Чоро». 1994. – С. 159
2. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 363
3. Феномен артистизма в современном искусстве/ Отв.редактор О.А.Кривцун. – М.: «Индрик», 2008. –С. 7

Щекотова Р.Р.
Санкт-Петербург

АНАЛИТИКА ИСКУССТВА: ИЗ ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОГО АРХИВА

«Я хочу знать, есть ли ты творческий или переделывающий человек, в каком-либо отношении: как творческий, ты принадлежишь к свободным, как переделывающий, ты — их раб и орудие»
Ф.Ницше

С реформированием отечественных стандартов образования в Высшей школе преподаватели эстетики и философии встали перед необходимостью осваивать новые гуманитарные дисциплины. Наиболее важный результат реформ — осознание культуры как целостной системы. Это стимулировало развитие новых методологических подходов к ее исследованию и преодолению заидеологизированных установок в преподавании.

Осмысляя свой многолетний опыт преподавания смежных философских дисциплин «Культурологии» (с самого начала введения), «Философии», «Философии искусства» и «Эстетики» в творческом вузе, остановлюсь лишь на некоторых методических приемах, которые стали своеобразным инвариантом для аналитики культурных текстов.

В рамках текущего контроля по Культурологии студенты — будущие дизайнеры, архитекторы, художники, выполняли письменную аналитическую работу в соответствии с разработанной моделью исследования авторского произведения. Основные пункты плана содержали следующие моменты.

Мировоззренческий аспект. Раскрывается с помощью универсальных категорий «картина мира» и «модель мира». *Картина мира* — результат эстетическо-художественной авторской рефлексии, его видения и чувствования своего времени. Степень творческой одаренности автора измеряется созданными шедеврами, которые обладают уникальным свойством быть вне времени. Вневременность такого искусства испытывается культурной памятью потомков. *Модель мира* — результат деятельности авторской интуиции, нагруженной, обремененной выраженной оценочно-ценностной коннотацией.

Художественно-эстетическое содержание анализируется в категориях «стиль», «художественный образ», «архетип», «символ». Без состоявшегося эстетически и художественно нет смысла и повода говорить об объекте мировоззренческой авторской рефлексии. В основе формирования авторского стиля лежит сложившийся стержень мировосприятия личности, результат выкристаллизованных ценностных установок, укорененных в эмоционально-чувственной природе авторского «Я». Эти содержания внутреннего мира обусловлены, в решающей степени уникальными индивидуально-личностными особенностями человека. Психолог А.Адлер утверждал, что в развитии личности ни наследственность, ни окружение не являются определяющими факторами. *Оба они только обеспечивают исходную основу*, на которое индивидуум отвечает, используя свою творческую силу. Стиль в этом смысле — сложившийся итог, эстетическое выражение высшей творческой способности личности и авторской индивидуальности. *Художественный образ.* Художественная и эстетическая образность есть формообразующее начало и основание стилеобразования в искусстве. От эпохи к эпохе меняются представления о критериях художественности. Художественный образ как «первокирпичик» искусства константа не постоянная. Еще Гюстав Флобер предрекал, что чем дальше уйдет искусство, тем более научным оно станет. *Символы и культурные архетипы* — универсальные элементы культуры, уникальный способ сохранения социальной и исторической памяти человечества. Талантливый художник сознательно или бессознательно оперирует наиболее значимыми для своей эпохи символами и архетипами. Универсальные и этнокультурные архетипы это базовые элементы художественно-эстетического мышления.

Социально-функциональный и ценностный аспекты выводят студента на осмысление собственного творческого проекта, который может стать предметом аналитической работы. Самостоятельная творческая работа в рамках годового учебного курса «Философия искусства» для художественных специальностей состояла из двух частей. Практическая часть — оформление впечатлений в форме эссе с удержанием

концептуальных моментов, разработанных на примере культурологического анализа и теоретическая часть, в которой осмыслялись тематика, проблематика, эстетическая концепция, ключевые эстетические категории работ классиков истории эстетической мысли, или современных авторов.

Эти методические приемы в аналитике искусства позволяют выйти за пределы описательного и объяснительного уровня на метафизический уровень проникновения в авторский замысел и проект. Расширяют возможность применения культурологических методов анализа искусства. Развивают навыки самостоятельного сравнительного исследования культурных феноменов в их содержательно-смысловой и нормативно-ценностной наполненности. В ситуации всеобщей технологизации жизни способствуют развитию эстетического вкуса и художественно-эмпатийной лингвистической интуиции в восприятии текстов духовной культуры.

Шоломова Т.В.
РГПУ им.А.И.Герцена, Санкт-Петербург

БУРЖУАЗНЫЙ ИДЕАЛ: СЛИЯНИЕ ЭКОНОМИЧЕСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО

Речь идет о творческой силе денег, которая обнаруживает себя в эстетическом освоении действительности буржуазией, о чем писал еще К.Маркс в «Философско-экономических рукописях 1844 г.»: деньги «переводят воображаемое бытие в реальное», материализуя прихоти и капризы; либо капитал является причиной «отчуждения» жизни своего владельца, если остается неприкосновенным, сохраняясь как потенция перевода воображаемого в реальное, но никогда не становясь таковым.

В мире буржуазных ценностей деньги поддаются учету и контролю, и экономический фактор играет заметную роль даже в таких далеких от экономики областях, как эстетика или диететика. Вышедшая на историческую арену буржуазия принесла с собой вульгарность, испортила аристократический идеал: «Рыцарская честь заменилась бухгалтерской честностью, изящные нравы — нравами чинными, вежливость — чопорностью, гордость — обидчивостью, парки — огородами, дворцы — гостиницами, открытыми для всех, т.е. для всех, имеющих деньги» [1]. Но то, что одними воспринималось как культурная катастрофа, для других стало источником возможностей. Деньги легли в основу новой свободы, в том числе свободы эстетического выбора. Материальная независимость обеспечила в том числе и эстетическую независимость. Это способ выразить испытываемое благоволение

материальным образом — заплатить за то, что вызывает это чувство, и присвоить его себе.

Творческая сила денег раскрывается в способности удовлетворить любое желание владельца капитала или компенсировать любую недостачу, в том числе отсутствие художественного дарования. Компенсаторная функция денег проявляет себя в коллекционировании, позволяя владельцу капитала приобрести то, что максимально соответствует его представлениям о добром и прекрасном, а при возможности еще и сформулировать свою идею для реализации ее художником; художник при этом не обязан отвечать взаимностью и идти на поводу у заказчика (в этом смысле показательна переписка П.М.Третьякова и И.Е.Репина). Она же остается причиной раздраженного ворчания сегодня, когда как главный грех современных авторов трактуется их «умение правильно писать гранты» [2]. Но можно понять и грантодателей: они могут выразить своё мировидение только опосредовано, воспользовавшись преобразующей силой денег, им хочется за свои средства получить материализацию своего эстетического идеала, а не то, что нравится кому-то другому.

Возможность приобретения чего угодно за деньги (в том числе возможность реализовать свой эстетический выбор) выбивает из-под элитарной культуры одну из её опор — малодоступность, вынуждая к поискам новых оснований для своей исключительности.

Возросшая всеобщая покупательная способность привела к «снижению вкуса». Во всяком случае, так принято считать, потому что тон на рынке культуры задают уже не те, кто мог делать это по праву принадлежности к элите и даже не те, которые стали элитой по совокупности заслуг, а широкие массы, преодолевшие социальный барьер навязываемого традиционной элитой эстетического выбора, и всё это случилось благодаря деньгам (и технике).

Таким образом, мы сегодня наблюдаем реализованный социальный идеал, установленное в отдельном сегменте бытия социальной равенство, не вызывающее ничего, кроме раздражения. У этого должна быть причина. М.Фуко писал о способности к эпимелее: сначала нужен досуг, для этого материальные заботы перекладываются на кого-то другого (на рабов) — так выделяется экономическая элита; потом оказывается, что далеко не все, переложившие материальные заботы на рабов, способны к эпимелее, т.к. способность к эпимелее — «свойство элиты нравственной» [3]. Возможно, современного человека мучает необходимость и сложность выявления нравственной элиты — ведь в ситуации «общества потребления» не то чтобы фактор экономической элиты совсем сошел на нет — но его влияние стало не таким заметным. Точнее, в «обществе потребления» возможности почти любого приблизились к возможностям

экономической элиты. Это своего рода социокультурная революция, которая вызывает лишь порицание со времен впервые описавшего её Ж.Бодрийяра, потому что возможности навязывать свою эстетическую волю сформировались, а знание, на что бы ее направить, вероятно нет.

Примечания

1. *Герцен А.И.* Былое и думы / Герцен А.И. Собрание сочинений в 30 т. Т. 10. Былое и думы. Часть V. М.: Издательство Академии наук, 1956. С. 126.
2. *Савчук В.* «Новая буржуазность» в искусстве — что это? // [URL]: http://ptj.spb.ru/archive/44/ptj-questions-44/savchuk/
3. *Фуко М.* Герменевтика субъекта. Курс лекций в Коллеж де Франс, 1982. выдержки (перев. с франц И.И.Звонаревой) // Социологос: пер. с англ., нем., франц. / Сост., общ. ред. и предисл. В.В.Винокурова, А.Ф.Филиппова. – М.: Прогресс, 1991.С. 292.

СЕКЦИЯ

«МЕДИАФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА»

Аленевский И.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

МЕДИАФИЛОСОФИЯ И ГОРИЗОНТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Заинтересованность и увлеченность современной эстетики анализом процесса эстетизации в культуре свидетельствует о том, что эстетический опыт как опыт чувственно-рефлексивный может быть связан со страстью самовыражения человека, на что и указывает эстетизация – стремление приукрасить пределы жизненного пространства. Проявление чувств и следующая за ними рефлексия не управляются суждением разума, но организуются в живое действие страсти самовыражения (романтизм). Таким образом, эстетика как наука, рефлексируя свои собственные основания, связанные с новоевропейской эпистемой, с удивлением обнаруживает под собой эстетизацию: разумную страсть самополагания человека и страстный разум, увлеченный красотой, суть которой для него раскрывает искусство. Стремление представить явление в многообразии – залог его разумной критической оценки. К ней стремятся современные эстетики, обнаруживая, что эстетизация сопровождает интеллектуальную деятельность европейских ученых и философов (С.Б.Никонова) вплоть до XXI века.

За понятием критического суждения, если следовать этимологии слова, стоит образ суда, а, следовательно, и вынесение приговора, осуждение или оправдание. Суд – это участие множества лиц в решении общей проблемы, так что возникает сомнение в способности эстетики в одиночку справиться не только с осмыслением своих собственных оснований, какие ей, прежде всего, указывают ее критики (М.Хайдеггер, Дж.Агамбен), но и задать пределы эстетическому опыту, характеризующему современность. Медиафилософия здесь выступает союзником эстетики, она берет на себя ответственность разумной оценки тех явлений, в которых эстетика может по-прежнему видеть своего призрака – эстетизацию. «Ее (медиафилософию) интересует воздействие как всех медиа, так и конкретного их вида; важно, как они возникают, каковы при этом были условия их распространения, а не оценка в категориях прекрасного…»[2, с. 255]. Таким образом, в лице медиафилософии эстетика обретает своего неэстетического Другого, с которым она способна достичь самоопределения в живом и актуальном опыте искусства, каким ранее для В.Беньямина стал дадаизм.

Вопреки устоявшемуся в философском сообществе мнению, что эстетика должна осознать себя при смерти, я предполагаю наличие иного пути, связанного с жизнью, а именно встречи с Другим. Концепт Другого в философии XX века не только перевернул представления об

идентичности, разрушив классические идеалы тождества и самости, но и стал символом открытости человека миру, в котором актуальным становится вопрос о жертве ради Другого, каким может быть непосредственно будущее человеческого сообщества здесь и сейчас. Эстетика жертвует здесь не своим предметом, но своим эгоизмом. Обнаруживая своих союзников в лице медиафилософии, литературы (О.Хаксли, В.Т.Шаламов, В.Г.Сорокин, В.О.Пелевин) эстетика не только включается в актуальный контекст живой мысли, организованной критическим медиа-анализом и озаренной художественным образом, но и оттеняет свое альтерэго – эстетизацию, в которой вновь в ином случае рискует замкнуться в себе. Справедливо отметить, что таким образом новый эстетический опыт не становится уделом одного лишь человека, но возможен только в сообществе, где каждый из участников уникальным образом включен в эстетическое событие. Эстетический опыт определяется иным себе, но не завершается апофатическим определением. Напротив, он обретает связь с социально-историческим бытием (как это произошло в классической русской литературе), политическим событием: «Именно очевидная перспектива эстетического, вне и без которой политическое не может быть актуально воспринятым, делает *политическое* мышлением о настоящем» [1, с.53].

Медиафилософия стремиться ощутить разумом дистанцию, что образуют в технологическом обществе медиа – реальность человеческого отчуждения. Отстраняясь от бытия в виртуальные миры, человек погружается здесь в тотальную эстетизацию, очарованность образами. Переводя совокупную интеллектуальную деятельность в призму антропологического опыта, зададимся ключевым вопросом: каким усилием воли человек способен обратить себя к способности критического разума (медиафилософия), чтобы, будучи озаренным художественным образом, получить новый эстетический опыт, включающий его в коллективное бытие.

Примечания

1. *Грякалов А.А. Эстетическое* и *политическое* в контексте постсовременности: топос *HOMO AESTHETICUS*. Вопросы философии.№1.2013. С. 49-57.
2. *Савчук В.В.* Медиафилософия. Приступ реальности. – СПб,: Издательство РХГА, 2013. – 350 с.

Антропова В.В.
Челябинский государственный университет, Челябинск

КОНЦЕПТ «КРАСОТА» В МНОГОСУБЪЕКТНОМ ПОЛЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ: ТРАНСФОРМАЦИЯ СТРУКТУРЫ

Исследование поддержано Российским научным фондом (№ 16-18-02032)

Смена культурно-коммуникативных парадигм в России –

литературоцентризма на медиацентричность – предполагает тотальную включенность лингвокультурной личности в медиареальность (И.В.Анненкова, В.А.Возчиков, М.В.Загидуллина и др.). Если литературоцентризм как «метаисторическое свойство русской культуры», «упорное тяготение культуры в целом к литературно-словесным формам самопрезентации» в качестве «смыслового центра культурно-общественной жизни России» монополизирует слово[2], то медицентричность, соответственно, средства массовой коммуникации. В результате таких парадигмальных «сдвигов» формируется новый тип русской ментальности, продуктом которого становится медиакартина мира, продуцирующая новые смыслы и новые вербальные формы. При этом современное медиакультурное поле представляет собой множественную реальность (оно многосубъектное, многоакторное), стратифицированную в нашем исследовании по трем типам печатных СМИ (элитарные, качественные, массовые). Такой ранжированный подход имеет принципиальное значение для изучения медийных лингвоконцептов, поскольку демонстрирует языковой срез нескольких конкурирующих ментально-культурных страт.

Анализ корпуса русской художественной литературы XVIII–XX веков, иллюстрирующий литературоцентричный вектор культуры, обнаружил три главных идеи концепта «красота»: прелесть, очарование, пленительность[1], которые можно связать с когнитивными метафорами обольщения и обмана (*прелесть*, *прельстить*, *обольщать*, *лесть*, первично *обман*), магии (*очаровать*, *очаровательный*, *чары*, *чаровница*), войны (*пленить*, *пленительный*).

Современная речевая практика СМИ показывает иные результаты. Во-первых, во всех трех типах СМИ концепт «красота» практически не метафоризируется. Во-вторых, в процессе анализа массива медиатекстов мы выделили следующие когнитивные стратегии концепирования «красоты», лежащие в основе ментальных трансформаций:

1) элитарные печатные издания (то есть так называемые «толстые» журналы типа «Знамя», «Наш современник») продемонстрировали универсальность, экстенсивность и интеллигибельность «красоты»: в периодике элит-класса семантика красоты расширяется, становится более «универсальной», поскольку журналы через этот концепт дают положительную оценку чему-либо или кому-либо; также в структуре исследуемого концепта можно наблюдать новый, уникальный смысловой компонент: «красота – нечто, что становится предметом рефлексии человека или атрибутом другой абстракции», другими словами, в дискурсе «толстых» журналов концепирутся красота ментально-познавательных процессов;

2) в качественных изданиях структура концепта оказалась не

модифицированной – издания мидл-класса поддержали общеязыковую (традиционную, «нормативную») картину мира, связав этот концепт с внешней и внутренней красотой и (что немаловажно) с другим эстетическим концептом «гармония»;

3) массовые издания продемонстрировали: а) экстернальность и визуальность красоты (внешняя красота человека предстает как весьма желательная визуальная константа личного бытия, о красоте природы, предметов искусства и т.д. речь идет в последнюю очередь); б) эффектность, нарциссичность, дефицитарность красоты (говоря языком обывателей, внешней красоты многим людям не хватает, ее никогда не бывает много, внешняя привлекательность позволяет решить если не все проблемы, то очень многие, все хотят быть красивыми, для этого используют возможности индустрии красоты и моды, достижения эстетической медицины); в) эмпатичность (издания масс-класса отрицают категории прекрасного и возвышенного, но опираются на категории грандиозного, удивительного, сверхъестественного, ужасного, трогательного, что коренным образом меняет представление о красоте: предмет считается прекрасным, если он вызывает восторг и сопереживание).

Примечания

1. *Демьянков В.З.* Пленительная красота // Логический анализ языка: Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., 2004. С.169-208.
2. *Кондаков И.В.* По ту сторону слова (кризис литературоцентризма в России XX-XXI веков) // Вопросы литературы. 2008. № 5 [Электронный ресурс] – URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ko5.html (дата обращения 23.06.2018).

Балакирева Т.А., Кечик А.В.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ ПОСЛЕ МЕДИАЛЬНОГО ПОВОРОТА

Фантастический кинематограф как одно из медиальных средств транслирует зрителю истины медиа, выстраивает его мировоззрение в согласии с основными характеристиками медиа. CGI – созданное компьютером изображение – меняет правила игры. Если раньше нарисованные поверх пленки, полученные при помощи двойной экспозиции или даже созданные на компьютере изображения воспринимались в режиме трюка, спецэффекта (например, в фильме «Запретная планета»), то сейчас зритель воспринимает созданный компьютером мир в качестве «естественного», некоторого фона, на котором и может разворачиваться история (хорошим примером подобных изменений может служить фильм «Варкрафт»). Это

происходит по причине подчинения кинематографа медиальной рациональности. Медиальный поворот трансформирует кинематограф фантастики. Опытный кинозритель, имеющий представление о том, какими путями в фантастическом кино добивались тех или иных спецэффектов, после Медиального поворота замечает, что дигитализация работы над ними привносит принципиально новую репрезентацию сценария и визуальных приемов. Сегодня медиареальность универсумов, показываемых зрителю фантастического кинематографа, претендует на восприятие в качестве обыденной, то есть не отличающейся от его повседневной реальности, переход визуальности в режим простроенности компьютером оказывается незначимым, медиареальность не только проникает в повседневность, но и смешивается с ней до полного отождествления. До Медиального поворота же ирреальность отдельных аспектов картины (в сюжетном или визуальном ключе) была точечной сингулярной особенностью всего фильма. В современности тотальный, ризоматичный и гибридный характер медиа делает весь фильм ирреальным пространством повествования, перестраивая репрезентативную природу кинематографа, поскольку зритель больше не видит разницы между запечатленным и полностью созданным миром. При этом стоит сразу отметить различия между описываемой ситуацией и тем кредитом доверия, что зритель, например, выделяет анимации. В случае с анимацией зритель воспринимает лишь созданный мир, современный фантастический кинематограф смешивает «созданность» и репрезентацию реальности, отождествляя два этих способа демонстрирования. Хорошим примером будет фильм «Кто подставил кролика Рождера», который стал хитом именно благодаря своей необычности: реальные люди взаимодействуют с анимированными персонажами! Современные же фанаты не видят разницы между кадрами из «Мстителей» и бэкстейдж-фото со съемок того же фильма. Зеленые полотнища для них не отличаются от созданных на компьютере декораций, оказываясь в одном статусе – смешанности «реальности» и «созданности».

Поэтому современный субъект культуры склонен воспринимать кинематографические универсумы с той же степенью доверия к происходящему в ней, с какой он относится к медиареальности в целом. Он позволяет медиареальности изменять миры до неузнаваемости, четко понимая, что реальность, как таковая, уже стала вторичной по отношению к медиареальности.

Примечания

1. *Gunn, J.* Science Fiction and the Mainstream. - In: Sience Fiction Today and Tomorrow. Penquin Book. Baltimore-Maryland. Ed. by Reginald Bretnor. 1974, p. 186.

2. *Бек У.* Общество риска: На пути к другому модерну / Пер. с нем. В. Седельника, Н. Федоровой. - М.: Прогресс-Традиция, 2000. - 383 с.
3. *Кайуа, Р.* Вглубь фантастического. Отраженные камни / Пер. с фр. Н. Кисловой. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 280 с.
4. *Маклюэн, М.* Законы медиа. / Пер. с англ. и предисл. к публ. М.М.Кузнецова. — История философии. Вып. 8. М.: ИФ РАН, 2001. С. 124-162.
5. *Савчук, В.В.* Медиафилософия. Приступ реальности. – 2е изд., испр. и доп. – СПб: Издательство РХГА, 2014. С. – 140.
6. *Тодоров, Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
7. *Чубаров, И.М.* Машинная антропология. Запоздалый манифест. // Логос. Т. 25, №2. 2015. С. 122-141.

Бережная М.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ЭСТЕТИКИ ЖУРНАЛИСТИКИ

Формирование проблемного поля эстетики журналистики, связано с эстетизацией социальной реальности в СМИ и определяется технологическими, творческими, коммуникационными условиями медиасреды. Синкретичность, интерактивность, визуализация современных форм журналистики, предполагающие вовлечение аудитории в процесс восприятия и производства текста, делают эстетику той областью, в которой создаются и развиваются важнейшие факторы взаимодействия производителя и потребителя контента. «Медиа инсталлированы в нашу способность понимать мир в его данности. Мы видим не медиа, но медиями», − указывает В.В.Савчук [1]. В новой информационно перенасыщенной медиареальности проявляется эмоциональная, чувственная, т.е. эстетическая первооснова выбора аудиторией опубликованного материала и его воздействие.

Пересечение и конкуренция различных коммуникативных потоков способствует смещению представлений о специфике именно *журналистского* произведения, в то время как актуальные творческие практики журналистики определенно тяготеют к сближению художественного и документального. Между тем некоторые исследователи склонны рассматривать *арт-практики* в аспектах социальных функций журналистики, настаивая на том, что утрата документальности в современных медиатекстах и подмена фактов их образами свидетельствуют о постепенном стирании грани между журналистикой и искусством, и при этом именно искусство оказывается ближе к «правде жизни» [2]. С одной стороны, искусство «деэстетизируется, потому что выполняет те самые социальные функции, от которых всегда бежало» [3]. А с другой – журналистика отступает от качественных характеристик профессии и начинает рассматриваться не

столько в русле своего социального функционирования, сколько в аспекте художественной выразительности: «журналистика XXI века, подобно роману XIX века, − это культурная форма реальности, которая, скорее, создает эффект реальности, чем преподносит собственно репрезентацию реальности» [4].

В этом контексте формирование проблемного поля эстетики журналистики сопряжено как с исследованием ее эстетической феноменологии, средств эстетического воздействия, эстетических критериев оценки публикаций, так и с определением идентичности профессиональных практик, аспектами функционирования журналистики как социального института, процессами формирования эстетических взглядов на журналистику.

Ю.Б.Борев указывает, что каждое проблемное поле эстетики, кристаллизуясь, имеет тенденцию к вычленению в самостоятельную научную дисциплину [5]. Представления об эстетике журналистики имеют очевидные институциональные характеристики и складываются в профессиональных координатах.

В координатах *злободневности* проявляется соотнесенность журналистики с эстетикой текущего времени, осмысливаются их взаимосвязь и взаимовлияние, выявляются адекватные времени эстетические характеристики и формы журналистских произведений.

Координаты *реальности* позволяют сформировать отношение к профессиональным эстетическим практикам, когда, как определяет А.А.Журавлева, образ мира создается искусственно, например, «чувственно-ценностный живой образ пространства формализуется, упрощается, превращаясь в концепт» [6]. Координаты *социального функционирования* определяют прагматический характер эстетики журналистики в аспекте выполнения ею определенных задач как социального института. Координаты *адресности* формируют типологический подход к аудитории: от индивидуального и частного в сторону общего, типичного и, соответственно, форматного. Координаты *тиражирования* проявляют особенности эстетического воздействия (силу, эффекты) мультиплицированности журналистских публикаций, имеющей социальные последствия.

Предложенные координаты создают лишь общую рамку в проблемном поле эстетики журналистики. Особую задачу для исследования представляют параметры эстетической оценки журналистского произведения, которые не могут быть сведены к статистическим данным и предполагают самые разнообразные слагаемые как для отдельных «рамочных» исследований, так и для анализа конкретных журналистских практик.

Примечания

1. *Савчук В.В.* Медиафилософия: формирование дисциплины // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия: Матер. междунар. науч. конф. «Медиа как предмет философии». 2008 г. 20-22 ноября. СПб., 2008. С. 24.
2. *Cramerotti A.* Aesthetic journalism. How to inform without informing. Bristol, UK; Chicago, USA, 2009. P.22
3. *Шатунова Т.М.* Эстетика социального (эстетическое начало в процессе идентификации современного человека): учеб. пособие. Казань, 2012. С.59.
4. *Williams A., Wahi-Jorgenssen K., Wardle C.* "More real and less packaged": audience discourses on amateur news content and their effects on journalism practice// Amateur images and global news. *Andén-Papadopulos K., Pantti M.* (eds). Bristol/Chicago, 2011. P. 203.
5. *Борев, Ю.Б.* Эстетика. М., 2002. С.24.
6. *Журавлева А.А.* Эстетика пространства: автореф. дис. … канд. филос. наук. СПб, 2005. С.16.

Гудова М.Ю.
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

ЯЗЫКИ ИСКУССТВА И ГРАМОТНОСТЬ В ЭПОХУ ПОСТГРАМОТНОСТИ

Эпоха постграмотности – это состояние современной культуры, характеризующееся 1) одновременным сосуществованием различных толкований грамотности (постграмотность, мультимедийная грамотность, новая грамотность, информационно-медийная грамотность); 2) многообразием сфер реализации грамотности: а) языковые сферы: лингвистическая, визуальная, телевизионная, и другие, б) социальные сферы: информационная, политическая, экологическая, и т.п., в) художественные сферы: театр, кино, литература, музыка, танец, изобразительное искусство, фотография, скульптура, архитектура, и другие; 3) разнообразием материалов для освоения грамотности: книга, фильм, танец, архитектурный ансамбль, статистическая таблица, электронное табло, диаграмма, смс-сообщение, пост, блог, ммс-сообщение и прочее; 4) свободным сочетанием различных видов грамотности субъектом культуры, делающим данного субъекта креативным и независимым.

Особую социокультурную роль в эпоху постграмотности, когда художественная информация передается/принимается при помощи средств медиа всех типов (до-письменных, письменных и пост-письменных) приобретают языки искусства в качестве языков мультимодальной и мультимедийной вербальной и невербальной художественной коммуникации, способные нести социально-значимую информацию в выразительно-суггестивной, знаково-символической и знаково-значащей форме.

Представление о грамотности в отношении языков искусства проблематизируется и актуализуется в современной эстетике и художественной практике. Яркой манифестацией этого процесса явились 4-ое Уральское биеннале индустриального искусства «Новая грамотность» (Екатеринбург, 2017) и опыт лекций и ридинг-групп «Язык искусства как иностранный» в Екатеринбургском филиале ГЦСИ в 2016\17 гг. Они показывают, что искусство становится иным в условиях одномоментного сосуществования нескольких языков различных видов искусств в едином полиморфном\мультимедийном художественном тексте. Сегодня грамотность в отношении языков искусства является новой по своему характеру – мультимодальной грамотностью (Г.Кресс) или постграмотностью (М.Гудова) – это свободное владение человеком языками всех видов искусства для выражения своих мыслей при помощи одного или нескольких языков искусства в одном тексте, и для считывания и понимания, объяснения и интерпретации художественного высказывания Другого, воплощенного при помощи языка одного или нескольких видов искусств в одном отдельно взятом полиморфном или креализованном или конвергентном художественном тексте.

Обсуждение теоретических аспектов и манифестаций изменившихся условий существования и правил грамматики в отношении языков, текстов и медиа в искусстве эпохи Постграмотности, является насущной проблемой эстетики.

Давыдова М.Ю.
Екатеринбург

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ИСКУССТВОМ В МЕДИАСРЕДЕ НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ «КНЯЖНА ТАРАКАНОВА» К.Д.ФЛАВИЦКОГО

Сегодня культура переживает серьезную трансформацию, вызванную цифровой революцией, произошедшей накануне XXI века. Прежние способы взаимодействия с информацией в нынешней медиасреде вытесняются совершенно новыми, в результате чего меняется само сознание, восприятие, способ мышления современного человека. Любой серьезный технологический скачок, затрагивающий среду бытования искусства, приводит к основательным переменам в его социальном функционировании, в его восприятии аудиторией, в реакциях, которыми эта аудитория отвечает на него. Сегодня в интернет-пространство переместилась существенная часть художественной жизни. Сеть радикальным образом трансформировала многие художественные практики и институты, перестроила едва ли не всю систему институтов

донесения искусства до публики, но главное – она изменила саму публику, ее поведение, привычки, реакции, систему ценностей [1].

Исследователи обращают внимание, что индивидуум в XXI веке самоидентифицируется уже не в конкретной точке на шкале исторического времени, а во всем социокультурном пространстве, используя для этого индивидуально отобранную информацию [2]. Доступ к бесконечному пространству информации дает человеку любого уровня образованности и квалифицированности возможность проявить экспертность в любой научной и вненаучной области путем проведения собственных исследований или аналитических действий и порождением новых открытий, гипотез и трактований. Появляется возможность поделиться своими знаниями с широкой публикой, и получить обратную связь. Сакральный мир искусства, чтобы добраться до которого раньше, нужно было посетить музей, сейчас доступен каждому желающему без временных и территориальных ограничений. В связи с этим поговорим о некоторых особенностях взаимодействия человека с искусством в современной медиасреде на примере картины К.Д.Флавицкого «Княжна Тараканова». Попытаемся поднять новые вопросы в трактовании данного произведения искусства, рассмотрим некоторые способы сбора материала для анализа в современном медиапространстве и возможность создания авторской экскурсии с общим доступом для публики, разместив ее в Сети.

Картина К.Д.Флавицкого «Княжна Тараканова» посвящена легендарной истории гибели знаменитой претендентки на русский престол, выдававшей себя за дочь императрицы Елизаветы Петровны. Художник, следуя легенде, повествующей о гибели княжны Таракановой во время наводнения 1777 года, искусно изобразил трагизм бесславной гибели молодой женщины. Но так ли сильно художника волновала судьба жертвы императорского произвола, или он пытался показать гибель чего-то иного в образе молодой женщины? Материал для анализа был собран с использованием сети интернет, приложения «Izi.Travel гид-путеводитель», а также виртуального филиала Русского музея в УрФУ. Самый известный вариант картины находится в Третьяковской галерее, именно эта картина была выставлена на выставке Академии художеств в 1864г. и принесла известность молодому художнику. Существует несколько авторских копий картины, а также более ранний ее вариант, написанный в 1862г., находящийся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, и рисунок, сделанный художником в Италии, где он провел 6 лет (1856-1862гг), который сейчас находится в Государственном Русском музее. Разбор и анализ полотен в существующих источниках сводится к символизму и мастерству изображения приближающейся смерти молодой особы. Но анализируя

данные биографии художника, ситуации в художественном мире той эпохи в Российской империи и в Европе, выстраивая хронологию появления картин К.Д.Флавицкого, и сравнивая их, появляются новые вопросы. Что если художник в образе героини своих картин изобразил гибель классической, академической живописи в Российской империи, в рамки которой, подобно тюремной камере, было загнано изобразительное искусство того времени? В результате «бунта 14» появится новая школа, основанная художниками, покинувшими Академию художеств в 1863г. Кто знает, может Флавицкий был бы пятнадцатым, не будь он стеснен в средствах к существованию, и одержим желанием творить, осуществить которое он мог только за счет Академии, выбрав исторический сюжет, повинуясь навязанным правилам.

Благодаря возможностям современного медиапространства будет создана авторская экскурсия, поднимающая новые вопросы в трактовании картины и творчества К.Д.Флавицкого в целом, которая будет загружена в приложение Izi.Travel, став, таким образом, доступной для широкой публики.

Примечания

1. См. об этом: *Стракович Ю.В*. Что случилось с публикой в XXI веке? Восприятие искусства в современной медиасреде. Журнал Искусствознание №№3-4/2015. М., 2015. С. 452-470.
2. См. об этом: *Кузнецова Е.И*. Репрезентация исторического в медиареальности. Журнал ИНТЕЛРОС. 2008. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.intelros.ru/intelros/biblio_intelros/2974-mediafilosofija.-osnovnye-problemy-i.html

Дроздова А.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

«ПОСТПУБЛИЧНОСТЬ» КАК ФЕНОМЕН КОНСТРУИРОВАНИЯ НОВОЙ ПРИВАТНОСТИ МЕДИАПРОСТРАНСТВА

Главным парадоксом актуального медиапространства является совмещение кажущейся автономности пользователей с неотчуждаемой инстанцией внешнего контроля (от трансляции приватных практик до вынужденного заполнения публичных форм персональными данными при совершении транзакций). Запрос разрешения на использование файлов «cookie» при входе на сайт, путем принуждения к согласию на сбор персональных данных, определяет посетителя и статистику его действий в виртуальном пространстве. Данные процессы свидетельствуют о саморазрушении иллюзии открытого доступа киберполиса: Сеть становится собственным врагом и фактором новых форм насилия ее пользователей в производстве контролирующего проводника коммуникации и перехвате информационных запросов.

Невозможность скрыть частную жизнь в публичных формах медиапространства и предельная транслируемость тела пользователя приводят к максиме создания приватной сферы в границах интерфейса. Зашифрованное пребывание в киберпространстве надстраивает метауровень публичной сферы, формирует новую приватность практиками анонимного пользования атрибутами медиа [1] (самозамыкание предельного развития публичного приводит к конституированию «постпубличности» как необходимого этапа реактуализации приватного).

Таким образом, именно приватность становится актуальной сферой возможного выбора альтернативных способов самоэкспонируемости и автономного присутствия через использование серверов виртуальной частной сети (VPN) как техники безопасного соединения и шифрования трафика, криптография представлена языком общественной анонимности. Концепт «*постпубличности*» раскрывает интенцию к *конструированию* приватности *в рамках открытой* сетевой платформы и предсказывает последующий этап развития публичного пространства методом призыва к коллективному шифрованию (новая приватность сетевого пространства как «постпубличность» и наоборот).

В данном докладе мы рассмотрим актуальные тенденции борьбы за анонимность и практики создания приватной сферы в рамках сверхпубличного киберпространства в контрсопоставлении теории шифропанка Э. Хьюза [2] и Дж. Ассанжа [3] и традиционной аналитики «публичного» Х. Арендт [4].

Примечания

1. *Хьюз Э.* Манифест шифропанка. URL.: http://www.anarhvrn.ru/anarh/xaoc/shifropunk.html (дата обращения: 21.04.18).
2. Там же.
3. *Ассанж Дж.* Шифропанки: свобода и будущее Интернета. М.: Азбука Бизнес, 2014. 224 с.
4. *Арендт Х.* Vita Activa, или о деятельной жизни. Спб.: Алетейя, 2000. 437 с.

Загидуллина М.В.
Челябинский государственный университет, Челябинск

МЕДИАЭСТЕТИЧЕСКИЕ РЕКОНФИГУРАЦИИ ОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Современная поэзия, переживающая давление перфоманса, театрализации (рэп-баттлы, музыкальная культура), перемещается в интернет-пространство в поисках приемлемой среды обитания и вынужденно приспосабливается к этой (относительно) новой для нее среде. Изучая состояние современных поэтических проектов (на примере движения «Уральская поэтическая школа»), мы можем обнаружить медиаэстетические компоненты современной поэтической коммуникации

(грант Российского научного фонда, проект 18-18-00007), все менее рассчитанной на исполнение и больше ориентированной на визуально-медийное воплощение. Видеопоэзия, активно практикуемая со второй половины XX века и основательно изученная в литературоведении и искусствоведении, получает все большее распространение в форматах интернет-коммуникации. Основной исследовательский вопрос поступает со стороны когнитивистики: является ли восприятие стихотворения, представленного в трансмедиальной форме, способом постижения именно этого произведения словесного искусства, а не по-иному организованного медиаформатного произведения видео (аудио) искусства? Со стороны философии искусства мы могли бы задаться также вопросом, насколько поэзия (словесность) в состоянии сохранять свой аутопойезис (Умберто Матурана, Франциско Варела[1]) или свою идентичность в условиях экспансии медиакоммуникаций.

Во-первых, поиск ответа возможен в области диахронного подхода. Если исторически поэзия появляется из мелодии, пения, ритма, то ее трансмедиальность исторически оправдана (новый виток возвращения поэзии к праформам – интонация, ритм, паузы и другие элементы декламации оказываются важнее и значимее самого смысла слов, организующих эту декламацию. Этот подход в целом представлен в концепциях неотрайбализма и эпохи «вторичной устности» (Уолтер Онг[2] и другие). Но в таком случае видеоформаты, представляющие собой «дополненную реальность» поэтического пространства, бросают вызов этому «старому новому», поскольку активизируют иные зоны восприятия (визуальные образы и провокация воображения).

Во-вторых, мы можем обратиться к теории искусства и выявить «очищающие концепты», суть которых – предоставление конкретному материалу искусства доминирующей роли в производстве смыслов, перемещение его из периферийного пространства в центр. Так, Василий Кандинский провозглашает самодостаточность цвета и формы, которые должны быть освобождены от ига фигуративности и дать зрителю всю полноту переживания их чистой сущности, не затемненной маргинальной ролью «раскрашивания» реплик реальности[3]. Абстракционизм в разных видах искусства направлен на подобное высвобождение форм и средств (материалов) для проникновения в суть каждого вида искусства (например, чистый конструктивизм в архитектуре, освобожденный от прикладных задач организации зданий, или музыкальные декакофонические эксперименты, призванные дать слушателю новые эмоции при восприятии музыки, отказавшейся от гармонии). Принцип «искусство для искусства» (или «чистое искусство») ведет нас логически к признанию подобных очищающих концептов и в области поэзии. Однако если для теоретиков «чистого искусства» эпохи позитивизма это

означало высвобождение поэзии из социальных пут, то, продолжая линию Кандинского, мы можем видеть в современных медиаформатах движение к слову, освобожденному от денотата, превращающемуся в «пустую форму», заполняемую не читательским воображением (как это было в эпоху экспериментальной поэзии начала XX века), но видеообразами, порождающими эмоции, адекватные (или нет) авторской интенции. Так возникает отсылка к концепции Томаса Митчелла, теоретика визуального компонента коммуникации, полагавшего, что самое важное в эстетическом анализе визуальных образов – это отказ от вербализации, признание первичности образа (Чарльз Пирс), поиска средств адекватного «схватывания» сути визуального без посредничества языка, текста[4]. Возвращаясь к поэзии, остается признать, что трансмедиация работает с иными смыслами и образностью, чем может произвести стихотворение, созданное на перекрестке ритмов и смыслов слов, их первичности – звучания, имеющего свою особую природу.

Примеры медиапроектов в рамках движения «Уральской поэтической школы» (в том числе оффлайн-онлайн «Антологии анонимных текстов», 2016[5]) подтверждают мысль о расхождении творческих стратегий «чистой» и «медиа-ориентированной» поэзии, а также открывают перспективы рассмотрения медиаэстетизации словесности как таковой.

Примечания

1. *Mitchell W.J.T.* Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2015. P.129.
2. *Матурана У.Р., Варела Ф.Х.* Древо познания. М.: Прогресс-традиция, 2001.
3. *Ong W.J.* Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London: Methuen & Co. Ltd, 1982.
4. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. М.: АСТ, 2018.
5. *Русская поэтическая речь – 2016.* Антология анонимных текстов. Челябинск: Изд-во Марины Волковой, 2016.

Кальва И.С.
Тюменский индустриальный университет, Тюмень

МЕДИАФИЛОСОФИЯ: ЭСТЕТИЧНОСТЬ СМИ В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ВЛАСТЬЮ. КТО ФОРМИРУЕТ ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ ПОКОЛЕНИЯ?!

За три века существования российской журналистики изменилось очень многое: тенденции, нравы, виды средств массовой информации (печатные СМИ, телевидение, радио, интернет-журналистика). Но одно осталось неизменным: влияние средств массовой информации, как «четвертой власти» на формирование общественного мнения и развитие ценностных ориентаций поколения. В данном контексте особенно актуальным представляется вопрос эстетичности современных масс-

медиа. Эстетичности в понимании объективности, не запятнанной репутации, аполитичности, распространения и бытия массовой культуры.

Какие факторы могут повлиять на насыщенность «желтизны» цифровых и печатных средств массовой информации? Какие законодательные меры необходимо предпринять для регулирования информации в блогах, авторы которых, зачастую пользуясь в полной мере данной свободой слова, не руководствуясь этическими принципами, смело вбрасывают на бескрайние просторы интернета свои мысли и чувства, домысливая события в силу своего образования, воспитания и социального положения. Как контролировать появление фейков, и какие карательные меры предпринять по отношению к распространителям ложной информации.

На всех судьбоносных изломах истории нашей Родины российские журналисты всегда были примером гражданского достоинства, мужества, патриотизма, высокого профессионализма. Многие из них отдали свою жизнь во имя исполнения гражданского и профессионального долга. А сейчас большинство журналистов просто не знают, ради чего и для кого они работают.

В 90-е годы российским средствам массовой информации дали долгожданную свободу. Сегодня многие журналисты не задумываются о том, как к ним относятся люди, а слушатели, зрители и читатели не понимают, почему без независимых и ответственных СМИ не может жить демократическое общество. Отчего происходит обратный процесс именно в тот момент, когда для творчества настало «золотое время» — свободы от идеологии, свободы выбора, свободы нравов. От кого зависят российские масс-медиа от правящей элиты или собственных амбиций журналистов, жаждущих популярности.

И как быть с «новыми медиа», к которым относится «любая медиа продукция, являющаяся интерактивной и распространяемая цифровыми методами» [1]. Ведь эра цифровых технологий формирует новый медиасоциум. Человек «по ту сторону экрана» является уже не просто слушателем, а непосредственным участником событий, а соц.сети, где нет жесткой фильтрации в отличие от традиционных средств массовой коммуникации, становятся всё оперативнее. Чтобы стать частью информационного потока, не обязательно быть журналистом, можно просто оказаться в нужное время в нужном месте и практически любой человек может стать создателем «нового СМИ» с точки зрения психологии процесса. Именно сейчас в эпоху цифровизации, VR-технологий и развития электронных СМИ, появления всё большего количества блогеров, авторов различных площадок кириллического сегмента интернета —YouTube, Instagram, Live journal, Одноклассники, ВКонтакте, мы можем наблюдать серьезные проблемы законодательства,

отсутствие политической и финансовой независимости, профессиональных и этических стандартов журналистики в Центре и регионах.

Медиареальность, заданную новыми технологиями и включающую человека как условия, средства и цели коммуникации, а также визуальный образ, как её основу, изучает медиафилософия. «Сегодня медиареальность это уже не посредник, передающий информацию, это транслятор способный стать мощным полем для развития или подавления новой реальности, а визуальный образ — основной инструмент воздействия, транслирующий «нужные» образы, идеи и мнения в умы общества, закладывающий шаблоны, посредством которых происходит управление общественным мнением. СМК являются связующим звеном в системе государственной информационной политики»[2].

Почему утрачено доверие к СМИ и растёт популярность блогеров. По мнению населения именно блогеры — «журналисты от народа», не подвержены влиянию и не зависят от геополитической, социоэкономической и финансовой ситуации в стране. Кто может повлиять на СМИ? Прежде всего, это бизнес и власть. На сегодняшний день существует три формы взаимодействия: «пресса и власть — друзья по необходимости»; «пресса и власть — два противоположных полюса»; «сотрудничать или выполнять указания». Проведём небольшой экскурс в историю 1990-х — 2000-х гг..

Примечания

1. Антология медиафилософии / Редактор-составитель В. В. Савчук. — СПб., 2013. //http://www.rfh.ru/downloads/Books/134393013.pdf
2. Яковлева Э. В. Медиафилософия и политика [Текст] // Вопросы политической науки: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2016 г.). — СПб.: Свое издательство, 2016. — С. 9-12. — URL https://moluch.ru/conf/polit/archive/200/10754/ (дата обращения: 01.07.2018).

Кардинская С.В.
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург

ПРЕКРАСНОЕ И БЕЗОБРАЗНОЕ В РЕКЛАМЕ

Рекламная коммуникация, по мысли Н. Лумана, «сродни искусству орнамента» [1], рекламные образы закрепляют на поверхности социальной реальности орнаментальные конфигурации, в обобщенном и усредненном виде проявляющие специфику современных социальных практик, формирующихся новых ценностей. Чувствительная к социальным изменениям реклама склонна обнаруживать и тенденции, связанные с трансформацией смыслов «прекрасного» и «безобразного». Так, красота вещи в рекламе 70 –х гг XX в. часто соотносилась с красотой человеческого тела. Примерами могут служить некоторые

рекламные плакаты и журнальная реклама автомобилей, мотоциклов, мопедов (как западные, так и советские), сопровождающиеся фотографиями гламурных красоток. Похожие рекламные фотографии встречаются в более позднее время и служат рекламированию не только средств передвижения, но и таких предметов как, например, газонокосилки, электродрели, пилы-«болгарки» и т.п. Подобная реклама соответствуют понятию «китч» и относятся, по мысли У. Эко, к категории «искусства для пожарников» [2], предназначенного для потребления.

Реклама косметических и ароматических средств в женских журналах несколько более сложна, по сравнению с монотонно-навязчивой чрезмерностью китча она предполагает некое несовершенство человеческого тела как пространство, заполняемое декоративностью. Чем искуснее эта декоративность, тем в большей степени в ней проявляется «естественность» как своеобразие индивидуальности. Читательницам женских журналов предлагается сконструировать свою «естественную» красоту по образцам рекламы. Такая «искусственная естественность» предъявляется в качестве стиля. Поскольку рекламные образы женских журналов оставляют читательницам место для домысливания своего уникального облика, в них присутствует неопределенность как возможность выстраивания идентичности.

Однако, как только в рекламном дискурсе женских журналов обнаруживается доля неструктурированности образа красоты, так сразу она нейтрализуется другими образцами, в избытке присутствующими в том же «глянце». Всё разнообразие типов «красоты» относится к одному и тому же дискурсивному полю, тяготеющему к «гламурным» стандартам, зачеркивающим, в конечном счете, попытки раскрытия естественности и идентичности. Внутренний принцип «совершенства», выявляемый рекламой, одновременно, оказывается внешним оценивающим взглядом абсолютного субъекта, воплощенным в рекламном дискурсе как структуре определенных категорий. Происходит включение индивида в рекламную коммуникацию и упорядочивание его по правилам рекламного дискурсивного поля.

В последнее время в рекламной коммуникации всё более очевидной становится исчерпанность гламурных образов («искусственной естественности» красоты), выявляются разрывы в тщательно выстроенном «глянцевом» порядке симуляции прекрасного. В разрывах «красоты» просвечивает «уродливость» иных порядков, не сочетающихся с привычным гламурным дискурсом. Чуждые элементы «выпирают», нарушая организованность мира и создавая новый образ «прекрасного» на пределе «безобразного».

Реклама стремится выйти за рамки «красоты» (упорядоченности) и становится перформансом на границе «прекрасное / безобразное». Один из ярких примеров использования этой маргинальной эстетической формы – реклама тонального крема Dermablend (2011), в которой участвует Зомби-бой (Rich Genest). Рекламный ролик предупреждает: «Не судите о книге по ее обложке». Фразу в конце ролика можно понять и следующим образом: «Выйди за пределы покрова (cover)». «Покров» или кожа человека в этой рекламе-перформансе находится не снаружи, а внутри, поэтому снятие «покрова» или маски становится «овнешнением внутреннего», проявлением некой истины «безобразного» в просветах между «правильной» и принятой обществом «приличной» красотой. Маргинальность татуированного тела, проступающего сквозь гладкую поверхность ретушированного «порядка» выражается в письме, сообщающем об иных непринятых и неудобных («уродливых») социальных практиках и стилях, раскрывающих пространство невключенности, элиминированности за рамки официального социального дискурса.

Внутреннее, выглядывающее из-под внешней «маски», оказывается татуированной кожей, т.е. внешним. «Скрытое в глубине» выходит на поверхность, соответственно, внутреннее и внешнее неразличимы. Больше нет ничего скрытого, не существует того, что не может быть приведено к языку, умолчание невозможно. Существует лишь поверхность письма, разрушающая всякую иерархичность порядков. Теперь невозможно говорить о различии высокого стиля (прекрасного) и низкого (безобразного), и то и другое – всего лишь разные порядки письма по поверхности социальной реальности, которых может быть множество.

Примечания

1. *Луман Н.* Реальность массмедиа – М., 2005. С. 79
2. История уродства / под редакцией У. Эко – М., 2007. С. 400.

Кириллов А.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

РАЗДЕЛЯЙ И ВЛАСТВУЙ: ЛАНДШАФТНЫЕ СТРАТЕГИИ ЦИФРОВОГО РАЗУМА

В эпоху массового вымирания биологических видов, экологических катастроф и изменения климата человечество как никогда прежде вынуждено обращаться к прояснению вопроса о том, что такое Природа. Однако ни торжество научного прогресса, позволившего вмешиваться в структуру микрокосма и влиять на процессы развития живых организмов, ни взрыв технологий, представивший нашему вниманию невероятно

богатое разнообразие элементов биосферы, не позволяют ухватить Природу в ее целостности, в ее единстве. «…настоящее и истинное единение/Лишь результат нашего больного разума//Природа – это части без целого», пишет Фернандо Пессоа [1].

Кризис классической рациональности сегодня выводит на сцену мысли теоретические модели, которые ставят под сомнение привычную дихотомию «природа/культура», обнажают иллюзорный характер подобного противопоставления. Но в отказе от оппозиций содержится указание на особого рода связанность, на иную логику сборки понятий. Освоение природы человеком всегда происходило при помощи различных технических средств и медиа, становившихся по ходу движения истории все более сложными, и вместе с тем, менялись формы представления Природы, ее образы в культуре и искусстве.

Любой (художественный) медиум предлагает свою собственную стратегию репрезентации, но в каждом случае происходит фиксация образа в тех категориях, что определяются мировоззренческими системами конкретной эпохи. Научные притязания Ренессанса, к примеру, породили фрейм пейзажной живописи и линейную перспективу [2], подготовив тем самым почву для возникновения геометрического разума нововременного субъекта. В опытах модернизма и авангарда обособление природы в ландшафтном образе подвергается дальнейшей ее фрагментации. А вслед за этим на отдельные сегменты распадается выстроенная на рациональных принципах «картина мира». Мысль приобретает топологичное измерение. Значимым здесь становится событийный характер присутствия внутри ландшафта. Имманентная логика включенности порождает произведения минимализма и лэнд-арта, когда объект стягивает, собирает окружающий ландшафт. А практики художников-перформансистов конституируются в форме событий и образы ландшафта становятся возможными уже как документация этих событий, как часть архива.

В эпоху медиареальности и цифрового разума все предшествующие стратегии фиксации и репрезентации образов Природы аккумулируются и уплотняются в новой сборке. Принципы дискретности, имманентности, топологичности усложняются и на новых основаниях прочерчивают схемы отношения человека и Природы, данной теперь в форме медиаландшафта.

Примечания

1. *Дескола Ф.* По ту сторону природы и культуры. М., 2012. С.13.
2. *Кларк К.* Пейзаж в искусстве. СПб., 2004. С.44.

Кириченко В.В.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

РЕФОРМАТИЗАЦИЯ СМЕХОВОГО: ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МЕМОВ

В настоящее время реформатизация смехового имеет место в связи с установлением развитых технологий и становлением привычными вездесущих вычислений. Такой период затмения ранее тревожных и наглядных интерфейсов привел к их прозрачности, неощутимости как инструментов. Именно в этой среде возникает такое явление, как мем.

Как известно, первым употребил это термин и даже выстроил вокруг него теорию Р. Докинз в работе «Эгоистичный ген» (1993). Нас ни в коем случае не интересуют его анализ и проблематика существования различных меметик. В данной работе речь идет о вполне конкретных феноменах, связанных со смеховым началом, современной интернет-культуры. В нашем случае под мемом понимается некий синтетический жанр, представляющий собой интермедиальное скрещивание вырезанных элементов различных произведений или медиа, вставленных в неожиданный контекст, что часто создает комический эффект. В совсем широком смысле слова под мемом можно понимать просто некоторую синергию текста и изображения, часто вызывающую смех. Стоит отметить, что существуют и чисто текстуальные, визуальные и аудиовизуальные мемы. Понятно, что такое абстрактное определение требует серьезной проработки, но наиболее существенными составляющими мема кажутся его особенности функционирования, которые включают: 1) комическое / смеховое начало; 2) интермедиальное соединение (например, текст и картинка); 3) ремедицацию элементов предшествующих медиа (например, изображение с известной личностью, в чьи уста вставлена не обычная реплика); 4) деконструкция актуального (мемы нередко функционируют на уровне объединения вымысла и актуальных содержаний); 5) ретерриторизация медиа составляющих, порождающая новое значение.

Как верно заметил А.О. Царев на одном из семинаров Лаборатории исследования компьютерных игр, некоторые мемы близки интерфейсам, в том что они подготавливают рамки видения ситуации, а также модифицируют наше восприятие реальности посредством актуализации в точке зрения на нее инородного элемента. Царев приводил в пример известный мем «Вас заметили!», который состоит из двух существенных составляющих: 1) заимствованной визуальной механики из компьютерной игры «The Elder Scrolls V: Skyrim» (2011), репрезентирующей символический глаз, означающий, что игрок пойман

на краже, был замечен; 2) неожиданного контекста (ярко выраженного взгляда, направленного на субъект). Этот пример демонстрирует, как территоризованная механика, ретерриторизируется в новом контексте. Ее первичное значение в непривычном контексте разрывает привычную ткань видения, например, какой-нибудь фотографии с котиками. Наш игровой опыт подсказывает выражаемое мемом значение, связанное со странно реализованной игровой механикой, отсюда и возникает комическое.

В своем докладе я хотел бы продемонстрировать выше указанные и некоторые другие особенности функционирования мемов на примере аудиовизуальных мемов «Yes – Roundabout / To Be Continued».

Песня «Roundabout» из альбома «Fragile» британской группы Yes, выпускающая музыку в стиле progressive rock, появилась в 1971 году. В связи с ее чрезвычайно частым эксплуатированием в первых двух сезонах сверхпопулярного аниме по манга «Jojo's Bizzare Adventure» (с 1986) фанаты аниме начали использовать отрывок из этой песни для создания ремиксов и «смешных видео». Музыкальный отрывок приходился на момент конца серии и сопровождался фразой «to be continued» («продолжение следует»), причем по всем законам жанра эта пауза между эпизодами нередко попадала на самое неподходящее место закипающей динамики действия, собственно, именно этот элемент был ловко ухвачен фанатам, которые составляли т. н. компиляции «to be continued», которые представляют собой подборки различных любительских или хоум-видео, выставленных в сеть, с наложением на наиболее критические моменты происходящего на видео той самой звуковой дорожки и видеоэффекта затемнения с коричневым оттенком. Первый такой мем появился в 2016 г. и является шестисекундным видео, в котором демонстрируется дэб (танцевальное движение) человека, костюмированного в Сквидворта, персонажа мультсериала «Губка Боб Квадратные Штаны» (1999-2015). В отличии от своих оригиналов видеомемы «To Be Continued» завораживают объекты для кристаллизации неразрешимой ситуации продолжения. Эти мемы подобны тем случаям, когда «барокко прибегало к помощи огромных масс одеяний, для того чтобы при их помощи сделать контраст между взволнованным движением и тупой пассивностью целого»[1].

Реформатизация смехового на примере мемов представляется достойным изучения сложным феноменом современной массовой культуры. Причем это осмысление может проводиться с точки зрения различных дисциплин. А такие сайты, как www.knowyourmeme.com, являющийся энциклопедией мемов, лишь узаконивают интерес к этому популярному полю.

Примечания

1. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб, 2004. С.147.

Кнышева А.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕАЛОВ ТРАНС- И ПОСТГУМАНИЗМА В ПОПУЛЯРНОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЕ

Прежде чем подходить к рассмотрению эстетических канонов трансгуманизма и постгуманизма, следует вкратце раскрыть эти два направления и попробовать выявить некую демаркационную линию между ними. Но сначала о сходствах: оба течения задаются вопросом о месте человека в мире будущего, о его отношениях с окружающей природой и результатами научно-технического прогресса. Р. Раниш и С. Л. Зоргнер в книге «Post- and Transhumanism. An Introduction» отмечают, что, как трансгуманизм, так и постгуманизм, ставят перед собой задачу переосмыслить гуманизм как таковой, разработать для него новое, более адекватное современным реалиям, определение. Различия же возникают уже в самом видении будущего человека. Если редуцировать разницу к одному параметру, то трансгуманизм придерживается тезиса “развитие технологий положит конец человеческой смертности” а постгуманизм - “развитие технологий положит конец человеческому”. Если приглядеться, эти два тезиса не слишком противоречат друг другу. Линия демаркации между этими двумя идеями лежит ровно в той спорной и активно обсуждаемой сегодня области, где нет единого мнения по ряду вопросов: Где заканчивается человек и начинается робот? В чём отличие человеческого сознания от сознания робота? Можно ли говорить о смерти человека при отключении работы сознания, но продолжающемся функционировании функций тела, и наоборот? Многие из этих вопросов можно отнести к области футурологии, так как эмпирических данных для работы с ними нет: например, ещё не разработан Искусственный Интеллект, способный обладать сознанием, недостаточно далеко зашли технологии модификации человеческого тела, и так далее. Тем не менее, очевиден тот факт, что научный прогресс приблизился к данным областям слишком близко, чтобы игнорировать поставленные вопросы. В то время, как этические вопросы транс- и постгуманизма предлагают богатую почву для сюжетных вариаций современных произведений, эстетические аспекты этих произведений также формируются под влиянием двух течений.

На первый взгляд, трансгуманизм легко соотнести с идеалами Просвещения и культуры модерна: вера в технический прогресс, в науку и, главное, в человека как в движущую силу этого прогресса. В то же время, постгуманизм лучше ложится на постмодернисткое мировоззрение: кризис рационализма, скепсис по отношению к

результатам научно-технического прогресса, крах метанарративов и “человек как устаревший исторический конструкт” (об этом начал говорить ещё в прошлом веке М. Фуко). Как было отмечено ранее, трансгуманизм и постгуманизм, имеют дело с “заглядыванием” в будущее, поэтому в разговоре об эстетических аспектах этих течений довольно сложно удержаться от очевидных аналогий и с литературными жанрами. Так, с идеалами трансгуманизма легко соотносятся оптимистичные научно-фантастические рассказы о завоевании человеком космоса, достижении универсальной экономической и политической справедливости - одним словом, утопии. Идеи и опасения постгуманизма высказываются, напротив, в антиутопических сюжетах: постапокалипсис, восстание машин, угнетение или полное уничтожение человеческой расы (все те элементы, что в конце XX века легли в основу жанра киберпанк).

Здесь очень важно отметить, что подобные аналогии (“трансгуманизм-утопия и постгуманизм-антиутопия” или “трансгуманизм-модернизм и постгуманизм-постмодернизм”), облегчая демаркацию течений на поверхностном уровне, создают противоречия при более подробном рассмотрении эстетических идеалов транс- и постгуманизма. Так, например, популярная компьютерная игра “Deus Ex: Human Revolution” берёт за свою сюжетную основу план трансгуманизма: будущее, в котором болезни и физические несовершенства преодолеваются с помощью технологических модификаций тела. Несомненная с анатомической точки зрения утопия по сюжету перетекает в антиутопию социального плана: спорный вопрос о том, когда человек перестаёт быть оным, превратившись в киборга, становится точкой преткновения для всего человечества, дав толчок глобальному конфликту. Является ли этот сюжет трансгуманистической антиутопией? Чем по своей этической доминанте этот сюжет отличается от классически постгуманистических сюжетов “роботы против человечества”? Эти вопросы заставляют учитывать взаимопроникновение и взаимное влияние двух течений друг на друга, делающих линию демаркации между их репрезентациями в медиа весьма условной и нестабильной. Другой пример подобного смешения - фильм Родригеса “Планета Страха”. Здесь трансгуманизм предстаёт в типичной для постмодернистской традиции ироничной форме: в разгар зомби-апокалипсиса мир спасает бывшая стриптизёрша с автоматом вместо ампутированной ноги. Вряд ли в контексте конкретно этого фильма получится говорить об аналогии идеалов трансгуманизма и модерна. Таким образом, аналогии стилей и течений имеет смысл проводить условно, с единственной целью - задать какую бы то ни было демаркацию, помня о том, что разнообразие современной культуры

обеспечивается именно за счёт взаимного влияния и смешения жанров и течений.

Имея в арсенале эти предпосылки, попробуем всё-таки разделить особенности и отличительные черты эстетических канонов трансгуманизма и постгуманизма. Трансгуманизму, более соотносящемуся в своём оптимистичном видении технологического прогресса с культурой модерна, присущи идеалы пластиковой, до глянца отретушированной красоты - человеческое тело преодолевает собственные ограничения как в физических возможностях, так и во внешнем облике. Отсюда сверхспособности героев комиксов, а также их нереалистичные телосложения и лица. Даже ироничный персонаж танцовщицы с автоматом вместо ноги всё-таки соответствует этому канону: героиня сильна, привлекательна и опасна, при этом, совершенно не испытывает неудобств от модификации своего тела, а напротив, выигрывает от неё. Логично, что эстетический канон постгуманизма, с его разочарованием в человечестве и техническом прогрессе, пессимистическим ожиданием мира "после человека", формируется в противоположном направлении. Здесь характерна тоска по "естественности", обращение к природным началам. Эстетику этого движения отлично иллюстрирует сериал "Мир Дикого Запада" - идея гиперреалистичных, неотличимых от людей, киборгов, макросъёмка их тел с запечатлением малейших деталей, от пор на коже до шрамов и волосков на теле, фокус камеры на мелких несовершенствах тела, символизируют ностальгию о том настоящем, человеческом, которое давно потеряно, а теперь воссоздаётся лишь в обличиях роботов. Другой, уже ставший классическим для дискурса о симуляциях реальности, пример фильма "Матрица", также ставит своим идеалом триумф физического мира (природы) над виртуальным (технологии), подчёркивая этот этический выбор главного героя эстетическими элементами: физически обессиленное, покрытое слизью и подключенное к проводам, "реальное" тело выигрывает у своего здорового и привлекательного аналога в виртуальности.

Резюмируя сказанное, можно отметить, что трансгуманизм возносит эстетику гипер-искусственности, а постгуманизм - напротив, эстетику гипер-реалистичности. В то время, как проводить чёткие и статичные разграничения между транс- и постгуманизмом в современной медиакультуре представляется невозможным, нельзя отрицать тот факт, что разное видение развития человечества траснгуманизмом и постгуманизмом позволяет одновременно и равноправно сосуществовать двум радикально противоположным эстетическим идеалам: стандарту глянцевой и искусственной красоты, модифицируемой современными технологическими средствами, и параллельно существующему гипер-

реализму с его стремлением к естественности, боди-позитивом и ностальгией по “натуральной человеческой” красоте.

Примечания

1. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: A-cad, 1994. – 408 с.
2. Ranisch R., Sorgner S.L. Post- and Transhumanism: An Introduction. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2014.– 313 p.

Медведева А.Р.
Челябинский государственный университет,
Южно-Уральский государственный университет, Челябинск

ЦИТИРОВАНИЕ, АЛЛЮЗИИ И АНКАТЫ: ЭСТЕТИКА ТРАВЕЛОГА «ПОРА ВАЛИТЬ»

В данном исследовании предпринимается попытка классификации и интерпретации содержательных эстетических средств травелога «Пора валить» на канале «Руслан Усачев»[1].

Понятие эстетики претерпевает изменения, связанные с появлением средств массовой информации, Интернета и т.д. Классическая работа Дж.Дьюи «Искусство как опыт»[2] рассматривает эстетику прагматизма, утверждая, что искусство и жизнь (в более широком смысле – опыт человечества) неразрывно связаны друг с другом и не составляют оппозиции. Дж.Дьюи полагал, что любая сфера производства при надлежащих условиях генерирует артефакты, превращаясь в область искусства (граница между производством и искусством, намеченная В.Беньямином[3], стирается). В этой логике мы можем рассматривать YouTube как сферу производства, задача которой – генерирование эстетических объектов.

Мы полагаем, что эстетика современного видеоконтента на YouTube сформировалась под влиянием философии постмодернизма. По мнению Ж.Бодрийяра, «цитирование, симуляция, ре-апроприация – все это не просто термины современного искусства, но его сущность»[4]. Мы считаем, что повсеместно встречающееся цитирование (центонность) и обилие культурных аллюзий в видео является прямым продолжением идей постмодернизма в искусстве. Также основой для нашего исследования становится концепция деконструкции, разработанная Ж.Деррида[5]. Деконструкция связана с основными элементами эстетики современного авторского видео: цитированием и аллюзиями (культурными отсылками). Включение в структуру видео отрывков из различных фильмов (разной степени узнаваемости) или аллюзий к современным культурным явлениям и воплощает идеи деконструкции (помещение знакомого сюжета или формулы в новый контекст). Все эти эстетические особенности мы наблюдаем в травелоге «Пора валить».

Кроме того, специфической эстетической чертой этого канала является широкое включение анкатов, представляющих собой эстетизацию саморефлексии как игровой коммуникативной стратегии (эстетические ловушки для зрителя).

Цитирование, прежде всего, проявляется на формальном уровне. Используя классификацию, основанную на работах Г. Цеттла и Т. Митчелла, мы выявили примеры использования цитирования в роликах. В основном, цитирование представлено в виде необработанных наборов отрывков из фильмов, других роликов, загруженных на YouTube, музыки, статических изображений. Такое цитирование призвано, во-первых, расширить смысловую составляющую конкретной сцены в ролике, а во-вторых, резонировать у зрителя на эмоциональном уровне, вызывая смех.

Аллюзии являются более сложным структурным элементом, чем цитирование. В отличие от первого, они появляются в структуре ролика не в виде прямого заимствования контента, а при помощи намеков. Например, наиболее частой реализацией аллюзий являются сценки (еще одним вариантом являются короткие вставки в обычное повествование ролика художественно обработанных узнаваемых фраз, действий). С функциональной точки зрения, аллюзии используются для того, чтобы сменить контекст происходящего и тем самым реконструировать какой-либо культурный код. Или, как и в случае с цитированием, вызвать определенную эмоциональную реакцию у зрителя (чаще всего, смех).

Анкаты – как часть структуры травелога «Пора валить» – представляют собой деконструкцию. Под анкатами понимают такое видео, которое не было отредактировано или подвержено монтажу. Иначе говоря, анкат – это то, что осталось за кадром. У каждого выпуска травелога «Пора валить» есть сопровождающее видео под названием «Неудачные дубли». Анкаты являются деконструкцией на уровне самого ролика. Сам ролик целиком подвергается деконструкции почти сразу же после своего появления в YouTube-сфере посредством таких анкатов. Анкаты также интересны не как самостоятельные видео (хотя формально это так – это видео, существующее на YouTube как отдельный ролик, расположенный по своей собственной ссылке), а как сопровождающее видео для основного. Без контекста основного ролика, сами по себе, анкаты выполнять свою функцию не могут. Такая деконструкция служит нескольким целям. Во-первых, разрушается вовлеченность зрителя в сторителлинг основного выпуска травелога (а каждый выпуск «Пора валить» – это не только неформальный путеводитель по стране, но и маленькая сюжетная линия, призванная увлекать зрителя). Во-вторых, анкаты тоже расширяют смысловую составляющую основного ролика.

Таким образом, мы полагаем, что основными эстетическими средствами воздействия в травелоге «Пора валить» являются цитирование, аллюзии и анкаты. Наше исследование можно использовать для дальнейших исследований отечественной блогосферы на предмет наличия эстетической стратегии у блогеров.

Примечания

1. Руслан Усачев // YouTube. URL: https://www.youtube.com/channel/UCDaIW2zPRWhzQ9Hj7a0QP1w.
2. *Dewey J.* Art as Experience. The Later Works of John Dewey, 1925–1953. Volume 10: 1934, Illinois, 1987. 470 p.
3. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 239 с.
4. *Бодрийяр Ж.* Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы. 2000. № 9. URL: http://arcto.ru/ modules.php?name=News&file=article&sid=555.
5. *Деррида Ж.* О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/derrida/derrida-grammatologie.htm.

Николаева Е.В.
Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва

ЭСТЕТИКА «ЦИФРОВОЙ АЛХИМИИ»: ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ТОПОЛОГИЯ ТЕЛЕСНОГО В МЕДИАИСКУССТВЕ

Становление цивилизации, ориентированной на образ («image-oriented», У. Эко [1]), медиальный поворот [2] в культуре и совершенствование компьютерных технологий способствовали эволюции программных алгоритмов из технического средства графических построений в самостоятельный эстетический феномен [3]. Физически ощущаемая и экзистенциально детерминированная действительность потеряла статус единственной реальности. Появились специфические способы художественной репрезентации, концептуализации и конструирования реальностей разных порядков, соответствующие постнеклассической картине мира [4]. В постнеклассической топологии исчезла антиномия непрерывности и дискретности, «рифленых» и «гладких» пространств (Ж.Делез и Ф.Гваттари [5]). Классическое представление о целостной физической сущности человека оказалось поставлено под вопрос (Е.Князева [6]). Тело виртуализировалось, освободившись от «твердой» чувственности, а сознание устремилось к автономии от тела и цифровому бессмертию.

Медиаискусство, использующее цифровые техники visual art, переосмыслило идеи символизма, сюрреализма и фантастического реализма, привнеся в них механику трансгуманизма и оптику эзотерического мировидения. «Цифровая алхимия» медиа-арта создает

амбивалентные образы телесного – раздробленного, бесконечного, фрактального, аморфного, растворившегося и растворяющего окружающие визуальные среды. Цифровые технологии новых медиа сделали возможными невероятно зрелищные, немыслимые в «первой» реальности формы телесного. На смену изображению «портрета» человеческой личности пришла репрезентация ее цифрового слепка, не менее сложная и эстетически привлекательная.

Среди наиболее ярких примеров – фотографии французского фотодизайнера Вероники Пешо (Véronique Pêcheux) и польского графического дизайнера Адама Мартинакиса, лазерные «портреты» в технике фрактальной абстракции Виктора Рибаса и т.п., на которых топология телесного конституирована цифровым разъятием человеческой плоти в неевклидовых пространствах.

В художественном проекте «Samskara» (Андроид Джонс) в результате «цифровой алхимии» человеческая телесность превращается в иные ипостаси – в сложные гибриды астральных тел, фрактальных структур и электронно-механических организмов. Физическое тело в медиаискусстве может быть полностью заменено цифровой оболочкой из формул и конфигураций, так, например, антропоморфные персонажи Рича Ярзомбека (Rich Jarzombek) в буквальном смысле собраны из фрактальных линий и форм.

В ряде мультимедийных интерактивных перформансов происходит абсолютное развоплощение, перекодирование человека в цифровые образы, когда телесно-кинестетический опыт зрителя/участника трансформируется в его цифровое «отражение», динамический визуальный референт, не обладающий никакими признаками человеческого «я» («Оптикон», Филипп Декуфле (Philippe Decouflé); «Quantum Space», И.Татарников и др.; «QI-CHI», А.Шаляпин и др.).

Таким образом, посредством цифровых техник медиа-арт постулирует новую, постнеклассическую топологию телесного, порождающую особые онтологические смыслы и эстетические коды.

Примечания

1. *Эко У.* От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. Публичная лекция, МГУ, 20 мая 1998. Новое литературное обозрение, 1998, № 32. С. 6.
2. *Margreiter R.* Medienphilosophie. Eine Einfuehrung. Berlin: Parerga Verlag, 2007.
3. См.: *Мигунов А.С., Ерохин С.В.* Алгоритмическая эстетика. СПб.: Алетейя, 2010. С. 19-32.
4. *Mandelbrot B.* Fractals and an Art for the Sake of Science. Leonardo. Supplemental Issue, Vol. 2, Computer Art in Context: SIGGRAPH ‘89 Art Show Catalog, 1989, pp. 21-24.
5. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 812-824.
6. См.: *Бескова И.А., Князева Е.Н.* Природа и образы телесности. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 16-145.

Панюкова С.А.
Челябинский государственный университет, Челябинск

ЭСТЕТИКА УПРОЩЕНИЯ В МЕДИАКОММУНИКАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ YOUTUBE-КАНАЛОВ)

Исследование выполнено за счет гранта РНФ № 18-18-00007

В XX веке визуализация становится важным трендом современной культуры и коммуникации, в научной сфере закрепляется термин «визуальный поворот», что отмечают в своих исследованиях Л.Н.Мазур [1], В.В.Савчук [2], С.И.Симакова [3]. Массовый пользователь начинает охотнее воспринимать не вербальный текст, а поток видеоизображений, который вместил в себя устную речь, анимированный ряд, короткие текстовые тезисы и многое другое. Совершенствование технологий в свою очередь сформировало условия для активного развития блогосферы, в частности на площадке видеохостинга YouTube: создание и распространение визуального контента упростилось и депрофессионализировалось. Массовое тиражирование видео в свою очередь дало возможность аудитории заполнять повседневный культурный и медийный контент посредством индивидуальных повествований обычных пользователей.

Проследить различия в подходе к созданию выпусков профессиональных журналистов и обычных блогеров можно на примере научно-популярных каналов на YouTube. В первую очередь стоит отметить, что непрофессиональный контент в данном случае обходит по количеству подписчиков («Топлес» – 1,8 млн. подписчиков, «Utopia Show» – 1,3 млн., «Наупок» – 1,5 млн.), а, следовательно, и просмотров профессиональный («ПостНаука» – 237 тыс. подписчиков, «Arzamas» – 337 тыс.). И причина этого не всегда кроется в популярности и харизме самого ведущего, появляющегося в кадре, ведь, например, канал Научпок публикует лишь анимированные изображения.

Скорее главное преимущество блогерских видео – сокращение культурной дистанции между ведущим и зрителем. Можно увидеть, что подача контента здесь упрощена: заголовки роликов и точка входа аудитории в заявленную тему всегда привязаны к повседневным явлениям («К какому Интернету подключены деревья?», «Компьютер вредит зрению?») или очень популярному инфоповоду («Как работает биткоин?», «Почему люди обожают футбол?»). Само же повествование в подобных роликах зачастую укладывается в структуру сторителлинга с традиционными этапами: экспозицией, завязкой, развитием, кульминацией, развязкой и эпилогом. Но все истории в любом случае приближены к жизни аудитории, и даже темы со сложными для восприятия и запоминаниями теориями (например, из сферы технологий

или точных наук) рассматриваются с помощью сравнений с чем-то повседневным, знакомым каждому зрителю.

Кроме того помогают и различные методы визуализации (инфографика, схемы и таблицы, таймлайны и прочее), которые упрощают восприятие материала. Но и они носят довольно упрощенный характер: анимированный ряд создается посредством небрежной быстрой рисовки, инфографика всегда проста и понятна даже при быстром ознакомлении, а в некоторых случаях даже карикатурна.

Далее следует обратить внимание и на манеру общения с аудиторией, которая в видеоконтенте блогеров зачастую носит неформальный характер: количество терминов и научной лексики минимизировано, ведущий придерживается повседневного разговорного стиля, шутит, показывает скетчи и напрямую общается к своей аудитории. Лишь редкие видео снимаются в специальных локациях (картинная галерея, музей, космодром и так далее), большая же часть контента записывается в квартирах самих блогеров. Поэтому часто зритель видит вполне естественный домашний фон, на фоне которого и ведутся рассуждения.

Конечно, часть перечисленных характеристик иногда встречается и в видеоконтенте профессиональных журналистов из научно-популярной сферы, например, использование технологий сторителлинга и визуализации. Но в большинстве случаев это не упрощает коммуникацию, а лишь детализирует некоторые аспекты затронутой темы, ведь ведущий или спикер в кадре все равно продолжает общаться с массовым зрителем на разных языках и даже визуально выглядит отстраненно, чему способствуют специально подобранный фон и официальный вид.

Данные наблюдения позволяют нам сделать вывод, что в медиакоммуникациях в пространстве Интернета важной тенденцией становится стремление к упрощению на всех этапах создания и подачи контента. Подобные работы приковывают внимания и вызывают больший эмоциональный отклик у аудитории.

Примечания

1. См. об этом: *Мазур Л. Н.* «Визуальный поворот» в исторической науке на рубеже XX–XXI вв.: в поисках новых методов исследования. Dialog so Vremenem, 2014. № 46. С.95–108.

2. *Савчук В. В.* Феномен поворота в культуре XX века. Международный журнал исследований культуры, 2013. № 1 (10). С.93–108.

3. *Симакова С. И.* Визуальный поворот – революция мировосприятия и репрезентации реальности. Визуальный поворот в массовых коммуникациях: коллект. монография / под ред. С. И. Симаковой. Челябинск, 2017. С.7–40.

Савчук В.В.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

МЕДИАЭСТЕТИКА В РЕЖИМЕ МЕДИАФИЛОСОФИИ

Важной задачей саморефлексии эстетики (заметив при этом, что к саморефлексии чаще призывают те, кто ее серьезно проводить не собирается) является осознание ценности того, в чем ее часто обвиняют: оценочное отношение. Даже в тех случаях, когда назойливый ригоризм оценочных суждений, опирающийся на критерии давно ушедшей эпохи, подвергается заслуженной критике, когда во главу угла ставится безоценочное суждение, формальность и эмоциональная безучастность, эстетика сохраняет продуктивность своего оценочного ресурса. Он раскрывается в эмоциональной безучастности и холодности, именно они становятся ценностями. Ибо эстетика, и здесь прав Шиллер, говоря «Человеческая природа на самом деле более единое целое, чем дозволено изображать ее философу, который может добиться чего-либо только путем расчленения. Никогда природа не может отвергнуть, как недостойные ее, аффекты, радостно признаваемые сердцем» [2, 148]. Эмоциональная сфера человека всегда находит новые формы самореализации, которые со временем признаются культурными, а часть из них — искусством. Человеческая природа полна сюрпризов для философии и, следовательно, для эстетики. Ибо эстетика — это не то, что думают о ней эстетики, что является предметом эстетики. Эстетика в своем академическом статусе неуязвима для критики, из-за предельно абстрактного уровня подхода к искусству. Можно сказать, что сегодня эстетика подвергнута той дозой пластинирования, которую по-хагенски используют адепты дабы сохранить ее дисциплинарное тело в нетленности. Однако ресурс эстетики, ее неокостеневшая часть там, где о присутствии эстетики не подозревают. Она решительно трансгрессивна.

Медиафилософия выступает не против эстетики — она принципиально не против любого домедиального подхода, — она лишь сообщает о том, что после медиального поворота «любая философская мысль проходит проверку на степень медиазависимости путем саморефлексии» [1, 143]. У медиа есть свои интересы, диктующие определенную политику медиа, своя логика, своя рациональность и своя же эстетика. Иллюстрацией сказанному может послужить трансформация перформанса, идущего в поиске новых форм выражения от чувствующего, реагирующего, тактильно-переживающего индивидуального тела к перформансу в Сети, в котором действующим и реагирующим оказывается виртуальное тело художников, радостно откликающиеся сердцем как на аффекты, так и концепты современного

искусства. И, возможно, вслед за утвердившимися концептами: медиареальность, медиаэкология, мадиаискусство, медиааналитика и целого ряда других, близких к ним, на дверь стучит не узнанная еще медиаэстетика. Нам же следовало бы без опасений открыть дверь и пригласить ее в XXI век.

И в завершении, вернувшись к политикам медиа, замечу ни одна частная политика, будь то геополитика, политика образования или политика искусства не обходится без вовлечения стратегий медиа для реализации поставленных задач — привлечения внимания и донесения до широкой общественности своих целей, привлечения новых сторонников или дискредитации противников. Но роль эстетики в достижении власти медиа недостаточно изучена. Так любое сообщение, любая информация по природе оценочны, поскольку они результат выбора, отбора, предпочтения — оценке — именно этому событию, именно этой информации, а не любой другой. Анализ взаимоотношения политик медиа и эстетического режима позволит определить как собственную специфику политик медиа, направленных на самоучреждение и самообоснование, на доминирование и формирование властных отношений, на превращение в единственный оплот и гарант социального взаимодействия, на единственный определяющий ценности фактор, так и тот ресурс эстетики, который востребован актуальными теоретиками искусства и кураторами.

Примечания

1. *Мюнкер С.* После медиального поворота. Семь тезисов о медиафилософии // Медиареальность: концепты и культурные практики: учебное пособие. СПб.: Фонд развития конфликтологии, 2017. С. 143.
2. *Шиллер Ф.* О грации и достоинстве // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1957. С. 148.

Симакова С.И.
Челябинский государственный университет, Челябинск

ИНФОГРАФИКА – МЕДИАЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ КОММУНИКАЦИИ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 18-18-00007

В современной коммуникации наблюдается «эмоциональный поворот», а поэтому возрастает роль медиаэстетического компонента коммуникации – различных медиаопосредованных форм эмоционального воздействия на пользователей, а также способов репрезентации в информационном обмене их эмоционального отношения к действительности. Поэтому актуальным становится исследование

медиаэстетики как с точки зрения ее структуры и форм, так и с точки зрения воздействия на воспринимающее сознание.

Медиаэстетический анализ открывает новые перспективы понимания места и роли в журналистике инфографических материалов, суть которых не только в наглядном представлении цифрового материала, но и в органичном включении в эмоционально-ориентированное информационно-коммуникационное поле.

В условиях интенсификации информационных потоков и необходимости грамотно выбирать медийные инструменты, перед инфографикой, обладающей способностью передавать сведения кратко, сжато, наглядно, просто и четко, вырисовываются радужные перспективы. Пройдя долгий путь исторического развития, инфографика сформировалась как особый вид креолизованных текстов со своими уникальными характеристиками и особенностями. Инфографика стала визуальным языком – упорядочивает материал; дает интерпретацию реальности; расставляет акценты; дает потребителю возможность пойти по следу авторской логики, разворачивая и сворачивая интересные ему последовательности; она открывает дополнительные смыслы в зависимости от его апперцепционной базы и позволяет стать соавтором журналистского материала. Сегодня именно инфографика с ее блочным характером, наглядным представлением сложных связей и тенденций, упорядоченным и сжатым изложением множественных данных, и, конечно, ориентацией на игру при восприятии, является одним из тех форматов подачи материала, который наиболее адекватно отвечает практикам современного медиапотребления.

С целью исследования медиаэстетического потенциала инфографики нами выполнен анализ инфографического контента еженедельника «Аргументы и факты» (AIF.ru) за март 2017 года – всего 35 журналистских материалов. Замечено, что еженедельник придерживается традиционных взглядов на выстраивание коммуникации с читателем – используется сочетание вербального и визуального языков. На наш взгляд, именно это грамотное соединение, является одной из причин медиаэстетического потенциала предложенного инфографического контента. Это проявляется, в частности, в вирусном потенциале отсмотренной нами инфографики – в силу многочисленности и разнообразия, апелляции к «вечным» темам, присутствия на сайте действительно удачных примеров – распространяя её, читатель тем самым высказывает свое эмоциональное отношение к предложенному материалу, занимает активную позицию популяризатора понравившегося журналистского контента, а демонстрируя ее образцы, сам становится медиааактором.

Подводя результаты анализа, можно отметить – инфографика занимает все большее значение при передаче информации, принимая на себя свойства и функции визуального языка коммуникации, являясь актуальным медиаэстетическим компонентом коммуникации. В условиях усиления эмоциональной составляющей в современной коммуникации мы считаем перспективным дальнейшее изучение инфографики с точки зрения ее эстетических особенностей сквозь призму эмоционального воздействия на потребителей информации.

Сулимов А.В.
Санкт-Петербургский Государственный Университет,
Санкт-Петербург

ВОПРОС О ТЕХНИКЕ МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА КАК ПРЕДСТАВЛЕНИЕ МЕДИАИСКУССТВА

Истоки медиаискусства лежат в глубокой древности в работе со светом и тенью: в архитектуре, в театральных представлениях (театр теней), в мистериях. Теории света и цвета и сочетании их с музыкой мы находим еще у Пифагора, Аристотеля и в особенности у Платона, использующего метафору тени в «Мифе о пещере». Но в древней Греции мы обнаруживаем лишь смутное предчувствие медиаискусства – еще не существует необходимой техники, она появляется значительно позже, однако не в XX-ом веке, от которого и ведет свое начало медиаискусство, но многим раньше – в X столетии, когда впервые была применена камера обскура. История того, что мы сейчас понимаем под медиаискусством начинается в 60-х годах XX-ого века, органично вырастая из дадаистских практик и концептуального искусства. Родоначальниками жанра считают художественное объединение Флюксус, которые впервые применяли и концептуально осмысляли технологии в своих работах.

Медиаискусство открывает новое, доселе неведомое проблемное поле, призывает нас, как философов, задуматься о том не происходит ли подмена логоса цифровым кодом, состоящим из нулей и единиц? Генезис этой проблематики усмотрен еще в заданном Хайдеггером вопрос о технике, на наш взгляд, краеугольный в деле понимания основ медиаискусства. Тем удивительнее, что «Вопрос о технике» был написан в 1953 году за десятилетие до первых экспериментов пионеров медиа-арта и вообще формирования термина медиаискусство. Таким образом, работа Хайдеггера стала как бы предчувствием медиаискусства.

Новаторство этой работы Хайдеггера заключается в том, что он впервые понимает технику не инструментально, иными словами он не сводит ее к понимаю только лишь как средства, указывая на то, что «сущность техники – не есть не что техническое». Техника – один из

способов бытия, раскрытия потаенности. Другим способом, родственным и при этом далеким, является искусство. Это неочевидное на первый взгляд родство Хайдеггер акцентирует уже в самом начале «вопроса о технике» и усматривается в языке. «Τεχνικον значит: относящееся к τεχνη. Во-первых, τεχνη — название не только ремесленного мастерства, но также высокого искусства и изящных художеств. Когда-то про-изведение истины в красоту тоже называлось «технэ» [1]

Однако впоследствие техника и искусство размежевались и перестали относиться к «техне», техника перешла в категорию постава, ситуации «когда перед лицом голой техники мы еще не видим сути техники; когда перед лицом голой эстетики мы уже не может ощутить сути искусства. Чем глубже, однако, задумываемся мы о существе техники, тем таинственнее делается существо искусства». [1] Но, как отмечает Хайдеггер, чем ближе мы подходим к опасности тем ближе ростки спасительного.

Осмысление существа техники должны лечь на плечи области с ней одновременно родственной, но при этом фундаментальной далекой – на плечи искусства. Конечно, - пишет Хайдеггер, - «только в случае если художественная мысль в свою очередь не изолируется от той констелляции истины, о которой мы ставим вопрос». [1]

Так, парадоксальным образом, получается, что Хайдеггер в некотором смысле предсказал появление медиаискусства и заранее сформулировал важнейший его критерий – отвечать на вопрос о сущности техники, одновременно действуя как искусство и при этом являясь непосредственно техникой, лишенной собственной техничности. В медиаискусстве происходит возвращение техники к поэзису изящных искусств, но не в смысле древнегреческого технэ, а в смысле того, что Хайдеггер определял как постав.

Рассуждая о медиаискусстве, необходимо помнить, что оно – дитя не только техники, но и концептуального искусства, которое, согласно мысли художника Джозефа Кошута, должно всякий раз задавать вопрос о границах искусства и о смысле произведения. [2] Медиаискусство добавляет к этим двум еще один, хайдеггеровский вопрос о сущности техники.

Сам Хайдеггер, конечно, ничего не писал о медиаискусстве и не выстраивал медиа-теории, и реконструкция его возможных взглядов на этот феноменом представляется делом неблагодарным. Однако, понятый вышеизложенным образом «вопрос о технике» открывает перед нами возможности для последующего вопрошания, которая в определении Хайдеггера является «благочестием мысли». О чем сообщает нам искусство, понятое как техника? Или правильно вести речь о технике, данной нам как искусство? Насколько то, что справедливо для

древнегреческого языка соотносится с сегодняшней природой медиаискусства? Но в медиаискусстве техника действует, производя эстетические высказывания, тем самым оказываясь в рамках не производственной, а художественной логики.

Примечания

1. См. об этом: Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. Вопрос о технике. М., 1993, Критика способности суждения. М., 1994. С. 221-238
2. Кошут Д. Искусство после философии, 1969 Журнал "Искусствознание" (№1, 2001) http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (дата обращения - 1.06.18)

Топчий И.В.
Челябинский государственный университет, Челябинск

ЭСТЕТИКА ВИЗУАЛЬНОГО РЯДА СОВРЕМЕННОГО ИНТЕРНЕТ-СМИ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 18-18-00007

Тотальная визуализация действительности определяет паттерны культурного и социального поведения современного человека, механизмы его мышления и форматы коммуникации. Важным в таком случае представляется вопрос о функциях визуальных компонентов медиаконтента в пространстве социальных медиа, где все ведущие средства массовой информации имеют собственные представительства – паблики, каналы, страницы и т.п.

В одном ряду с «визуальным поворотом» стоит «эстетический поворот», понимаемый в русле идей Джона Дьюи («Искусство как опыт», 1934) как постоянное насыщение искусством повседневности, неразрывная связь искусства и жизни. Визуальную стратегию контента в контексте медиаэстетики мы рассмотрели на примере паблика одного из ведущих русскоязычных общественно-политических интернет-изданий - «Медузы» – в наиболее популярной социальной сети рунета «ВКонтакте». Эмпирическая база представлена материалами официального паблика за недельный период с 30 апреля по 6 мая 2018 года в количестве 240 единиц.

Авторский визуальный контент на «Медузе» включает разные типы визуального контента, воплощающие особый стиль этого издания: текст-фотография, представляющая собой ссылку на журналистский материал с «цепляющим» названием; визуализированная цитата, иллюстрирующая новостные материалы «Медузы», в которых нет визуального контента, в основном выглядит как контрастно выделенная совокупность слов (название материала) на черно-сером фоне; видео (в том числе профессионально подготовленные видеосюжеты, авторское видео с места событий, трейлеры, минилекции в видеоформате; видеографика и

инфографика); рисунки (карикатуры; комиксы – активные ссылки с фоном в виде элемента комикса; фото с цитатой – активной ссылкой на таймлапс).

Помимо контента, созданного авторами «Медузы», визуальные сообщения активно генерируют посетители паблика (подписчики и случайные посетители). Выполнив анализ комментариев к материалам за указанный период времени, мы обнаружили визуальный контент в 65% комментариев от общего количества (всего представлено 15915 комментариев). Визуальный контент, генерируемый самими читателями «Медузы», представлен разнообразнее, чем материалы самого СМИ: это фото (как комические, так и пейзажные, портретные, репортажные), фото, снабженные текстом, стоп-кадры из фильмов, фрагменты аниме, видео, демотиваторы и мемы, смайлы и стикеры (графические «картинки», позволяющие выразить эмоции и передать настроение), рисунки, коллажи, гифки, скриншоты и скриншоты с выделенными фрагментами, инфографика и прочее. Количество комментариев под каждым материалом исчисляется десятками, а иногда и сотнями (в среднем для периода нашего исследования – около 70 комментариев на каждый пост «Медузы»).

Итак, мы наблюдаем укрепление невербальных форм коммуникации именно в контенте, генерируемом пользователями. Если для самой «Медузы» визуальное – это именно текстовая информация, «упакованная» как изображение, то для пользователей – это именно видеоконтент, которым активно наполняются комментарии. В дальнейшем особый интерес в русле медиаэстетических исследований представляют формы комментариев, не связанные с вербальным компонентом.

Примечания

1. См. об этом: *John Dewey* Art as Experience. New York, 1934. 355 p.

Федоров В.В.
Челябинский государственный университет, Челябинск

ПРИМИТИВИЗМ И АБСУРД КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МЕДИАЭСТЕТИКИ

Исследование поддержано Российским научным фондом (Проект № 18-18-00007)

В свое время примитивизм Поля Гогена, Марка Шагала, абсурдизм и дадаизм Марселя Дюшана, Франсиса Пикабиа воспринимались как формы выражения особой эстетики отрицания нормативной рациональности, протеста. Сознательное упрощение художественных практик и нарушение законов логического мышления позволили

художникам и писателям эксплицировать сомнение и недоверие к сложившемуся типу культуры, подвергнуть ревизии самые ее основания. В условиях всеобщего цифрового поворота формируется сфера медиаэстетики, которая, с одной стороны, может быть трактована как парадигма «эстетических ценностей» [1], характерных для медиакультуры, а с другой стороны, как система принципов, определяющих построение коммуникации с помощью мультимедиа ресурсов [3]. Общеизвестно, что большое влияние на медиаэстетику оказали постструктурализм в философии, в искусстве – постмодернизм с их идеями деконструкции, тотальной иронии и нон-селекции, интертекстуальности. В рамках этого миропонимания реактуализируется идея протеста и отрицания нормы, а гармоничная форма различной творческой природы подвергается обдуманной примитивизации и абсурдизации. Однако мы можем выделить другой фактор, определивший черты медиаэстетики, – дискурс новых медиа, который базируется на недоверии ко всему официальному и публичному, на приоритете интенсивно выраженной субъективности личности. Ведущей модальностью высказывания становится ирония. Таким образом, примитив и абсурд, как эстетические категории, выражают оппозиционную к существующему типу культуры активность различных субъектов коммуникации в новых медиа и определяют стилистику использования вербальных, визуальных и синтетических кодов.

Наиболее ярко эти тенденции проявились в создании поликодовых единств, которые сегодня становятся ведущим средством коммуникации в социальных сетях. Термин «поликодовый текст» (единство) мы понимаем как обозначение «специфических сообщений, включающих гетерогенные по своей семиотической природе составляющие, которые воздействуют на реципиента в рамках одной модальности восприятия – обычно зрительной» [2]. Дериватом такого поликодового текста становится сложный семиотический комплекс, включающий само сообщение и комментарии пользователей. Примитив и абсурд проявляются в использовании лексических единиц, отклоняющихся в разной степени от нормы, языковой игре, в композиционном отношении – использовании коллажей, монтажа в стиле Hand Made, примитивных визуальных образов. Иными словами, подчеркивается перверсия гомогенной эстетики, воспроизводящей ценности официальной культуры.

Примечания

1. *Каган М.С.* Лекции по марксистко-ленинской эстетике. Л., 1971. С. 123.
2. *Сонин А.Г., Мичурин Д.С.* Эволюция поликодовых текстов: от воздействия к взаимодействию // Вопросы психолингвистики. 2012. № 1 (35). Т. 35. С. 165.
3. *Zettl H.* Sight. Sound. Motion: Applied Media Aesthetics, Sixth Edition. San Francisco, 2011. С. 15.

Фортунатов А.Н.
Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород

ЭСТЕТИКА НЕВОЗМОЖНОГО КАК БАЗИС ТЕЛЕВИЗИОННОГО МЕЙНСТРИМА

Изобретатель телевидения, В.К.Зворыкин, мечтал в первой половине XX века о том, что камера сможет попасть на обратную сторону луны, спуститься в глубины океана и тем самым открыть для человека то, что его глаз никогда не смог бы увидеть воочию. Телевидение очень быстро осуществило мечту своего «отца-основателя», однако разочарование, наступившее при демонстрации этих изображений на широкую аудиторию, стало, с одной стороны, поводом для самого Зворыкина говорить о том, что главной кнопкой в телевизоре является выключатель, а с другой, сами системы с еще большей интенсивностью принялись исследовать невозможное – то, что онтологически недоступно человеческому восприятию.

На протяжении всей своей истории телевидение было обречено доказывать недоказуемое, утверждать то, что никогда не поддастся объективной верификации, другими словами, бороться с реальностью, изобретать все новые и новые форматы для того, чтобы в сознании зрителей утвердить нехитрую идею: то, что показывается на экране, есть истина и правда, то, что находится в реальной жизни, – фейк и «рабочий материал» для дальнейшего монтажа и телевизионной интерпретации. В университете Пердью (штат Индиана, США), есть мемориал, посвященный выпускнику этого вуза, Н.Армстронгу, автору знаменитой фразы, брошенной на Луне и транслируемой американскими телевизионными системами, о том, что он делает маленький шаг для одного человека и гигантский – для всего человечества. Перед фасадом учебного корпуса, в котором работал Армстронг, разбросаны гигантские отпечатки ног, вылитые из бетона, фиксирующие «легкие» шаги астронавта на спутнике Земли, – такие, которые невозможно повторить реальному человеку. Этот монумент очень ярко иллюстрирует то, что «правда» находится по ту сторону экрана, в то время как в буквальном смысле «земная правда» выглядит гротескно и непонятно. Сегодняшние рассуждения о том, что трансляция лунной программы была смонтирована в одной из голливудских студий, – это беспомощная попытка опровергнуть с помощью логики «реальной жизни» то, что уже навсегда стало реальностью с помощью телевидения.

На протяжении своей истории телевидение становилось все более изощренным в манипуляции человеческими эмоциями и восприятием,

постепенно превращаясь в безусловного медиума – такого, чье слово становится истиной в последней инстанции, который обладал неоспоримым правом возводить на пьедесталы и свергать с них политиков и селебритис. Такое тотальное утверждение безальтернативности «картинки» в противовес реальной жизни с неизбежностью начало подразумевать «ненадежность» и «ненужность» реального человека в кадре. Первые реалити-шоу вызывали небывалый интерес, переходящий в маниакальную потребность продолжать смотреть новые серии. Их популярность объяснялась тем, что на экранах якобы существовали «обыкновенные» люди – такие же, как и зрители, чувствовавшие себя обделенными в этой экранной манипулятивной «идентификации». Однако постепенно и повсеместно эти шоу выродились в гротескные буффонады, которые существуют лишь для того, чтобы выворачивать наизнанку человеческое естество, пристально рассматривать мельчайшие детали социальных изъянов. При этом неприглядная «правда жизни» декларируется как единственно возможная и – мужественно эксплицированная, показанная «нуждающейся в ней» аудитории.

Абсолютизация того, чего не может быть, основывается на углубленной, безусловной концентрации на точке бытия, которая, будучи продемонстрированной в эфире, начинает заменять собой все нюансы реальности. Стало быть, телевизионная «невозможность жизни» есть метафора остановившегося пространства и времени, которое изначально, казалось бы, должно было лишь «отражаться» в своей динамике в режиме «лайф», или «онлайн». Однако любое вмешательство камеры делает этот процесс невозможным, поскольку отметает априорность мировосприятия, привнесение в него сугубо человеческих, теплых, одушевленных представлений, определяющих включенность человека в мир и включение мира в воспринимающее сознание.

Шлыкова О.В.
Российская академия народного хозяйства и госслужбы при Президенте РФ, Москва

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ КАК ЭСТЕТИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ КАРТИНЫ МИРА

Кумулируя разные подходы относительно мультимедийной культуры в контексте нового качества восприятия бытия и принципиально новых форм коммуникации, полагаем, что данный феномен можно определить как новый тип культуры трансформации, обусловленный развитием современной эстетики электронных коммуникаций.

В настоящее время созданы центры исследования и образования в области мультимедийных практик – качественно нового социально-антропологического и эстетического опыта освоения и преобразования реальности. Отметим, что оцифровка информации (представление ее в аудио, видео и т.п. форматах) означает нечто большее, чем инструментальное использование технических возможностей. Это принципиально иная цифровая сфера социокультурной деятельности человека. Электронные технологии и Интернет открывают ранее неизвестные формы выражения человека, изменяют роли и статусы культурных институтов.

Мультимедиа – это длительная история имиджей, искусство и образ декораций, в котором особое место принадлежит наглядно-образным способам трансляции социально-значимой информации. Из существующих подходов к мультимедиа как форме художественного восприятия, освоения и преобразования мира можно выделить несколько, каждый из которых оттеняет ту или иную грань феномена. Культура каждого времени вырабатывает свою версию мира, определяя способы поведения, стили наследования, типы реагирования, формы существования, формируя эстетический каркас личности и общества, его интеллектуальный ландшафт.

Поскольку природа мультимедиа уходит своими корнями в первобытное общество (есть исследователи, отмечающие, что именно человек, сделавший рисунок и надпись на стене доступными тогда средствами художественного выражения, положил начало будущим мультимедийным формам), то тем самым выступает своего рода символическим знаком прошлого. С другой стороны, является неотъемлемой частью современной жизни, городской среды, повседневных и социокультурных проектно-художественных задач на новом уровне, поэтому актуальной научной проблемой становится осознание эстетико-антропологических возможностей мультимедиа.

Исходный уровень и состояние культуры в условиях современной интернетизации и медиатизации общества, свидетельствует о том, что сложный синтетический характер изучаемого феномена пока в отечественной эстетике не достаточно глубоко исследован, хотя в настоящее время активно заявляют о себе такие направления прикладной культурологии как эстетическая культура и электронная культура, исследующие стратегические приоритеты глобальной культуры общества, дигитализации культурного наследия, создания и трансляции электронных версий учреждений памяти, генезис новых мультимедийных форм художественного выражения и творчества.

Шумакова Е.А.
Челябинский государственный университет, Челябинск

ЭСТЕТИКА ВИЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТА СООБЩЕСТВА «ЛЕНТАЧ»

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00007)

Сегодня визуализация информации используется во всех видах СМИ, рекламы и социальных сетях. Визуальный контент – это вся визуальная информация, которая сопровождает текст: фотографии, рисунки, схемы, видеоролики, графический дизайн, логотипы и прочее [1].

Преобладание визуального контента связано с наличием визуального мышления у большинства людей. Визуальное мышление − в психологии, творческий способ решения задач на основе образного моделирования. Понятие «VisualThinking» было сформулировано в 1970-х годах американским психологом Рудольфом Арнхеймом. Он говорит о том, что ключом к эффективному визуальному взаимодействию является способность найти всем известные визуальные символы, которые не требуют дополнительных разъяснений. Основным критерием, согласно которому можно определить, насколько сильно у вас развита способность к созданию визуальных данных, может считаться понимание другими людьми увиденного.

Социальные сети немыслимы без визуального контента или визуализации информации. Это зависит в первую очередь от специфики просмотра информации самими пользователями. Чаще всего их интерес к тому или иному материалу обусловлен его визуальным оформлением.

Современные исследователи выделяют несколько видов визуального контента в социальных сетях [2]:

1) иллюстрации;
2) фотографии;
3) инфографика;
4) мультимедийный контент (видео, клипы, анимация);
5) мемы.

Мы рассмотрим использование данных видов визуализации в соцсетях на примере сообщества «Лентач» во «Вконтакте». «Лентач» – одно из самых крупных сообществ российского Интернета, специализирующееся на новостях. На июль 2018 года группа насчитывает около 1,8 миллионов подписчиков, среднее количество лайков за один пост составляет 7 тысяч, репостов – 250, просмотров – 400 тысяч. Структура стандартного поста в «Лентаче» представляет из себя краткое новостное сообщение с каким-либо элементом визуализации. В сообществе часто используются мемы для иллюстрации материалов,

инфографика, оригинальные стилизованные комиксы, видеоматериалы и т.д.

Иллюстрации не представлены в сообществе в широком сегменте, однако они дают возможность для демонстрации оригинальных идей. Иллюстрации могут быть как цельными, так и составными, созданными из разных элементов. Например, иллюстрация может представлять из себя рисунок и подпись к нему, оформленную как облако диалога. *Фотографии* сообщество использует в постах, рассказывающих о важном мероприятии (например, акции протеста против пенсионной реформы) или интересном явлении, происшествии (пример – Фестиваль в честь мексиканского Дня мёртвых в Москве). *Мультимедийный контент* в сообществе «Лентач» представлен разнообразно: видеоролики, анимированные изображения, подборки аудиозаписей. В сообществе активно используется *инфографика* в качестве визуализации к новостным постам. Данный способ визуализации обычно используется для усиления эффекта от новости. Например, карта российских дорог с обозначениями «Не стоит», «Не надо», «Лучше не пытаться», которая показывает плачевность состояния дорожного покрытия в России. *Мемы* занимают большую часть визуального контента сообщества «Лентач». Кроме того, основная реакция аудитории в виде лайков, комментариев и репостов приходится на посты, в котором использованы мемы. Для сравнения: пост, оформленный как цитата (в данном случае мы взяли пост о строительстве православного храма в Красноярске) получил более 7 тыс. положительных отметок, а пост о «Газпроме» с использованием сомневающегося героя Фрая из мультфильма «Футурама» собрал более 13 тыс. положительных отметок. Стоит отметить, что разница между количеством просмотров сравниваемых постов сравнительно небольшая: 304 тыс. и 370 тыс. просмотров. В сообществе «Лентач» присутствуют и такие способы визуализации информации, как дайджесты новостей (оформленные визуально); цитаты известных людей; интеграция новостного сообщения в изображение; новость и цитата из другого источника; оригинальные комиксы и др. Стоит отметить, что вся визуализация сообщества «Лентач» выполнена в едином стиле (сочетание фирменных цветов и шрифта).

Визуализация играет значительную роль в восприятии информации в социальных сетях. На примере новостного сообщества «Лентач» во «Вконтакте» мы рассмотрели классификацию визуального контента и выяснили, что наиболее воспринимаемым форматом для аудитории являются мемы. Используя мемы, сообщество привлекает внимание молодой аудитории к важным мировым событиям. Кроме того, подобный формат проявляет себя как средство невербальной коммуникации.

Примечания

1. http://comagency.ru/vizualnyj-kontent-kak-sredstvo-vizualnoj-kommunikacii, 2018

2. Симакова С.И. Тенденции визуализации журналистского контента в современных СМИ. 2015.

СЕКЦИЯ

«НОВЫЕ ТЕОРИИ, МЕТОДЫ И ПРОЕКТЫ В ЭСТЕТИКЕ»

Артемьев Т.М.
Северо-Западный государственный медицинский университет им.И.И.Мечникова, Санкт-Петербург

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ КРАСОТЫ

Красота в границах теоретического знания соответствует эпистемологическому определению понятия «принцип». Метод принципа красоты выбирать положительные или отрицательные суждения о существующем, бытии. Гармония, ритм, пропорция – эти понятия составляют частные правила, в синтезе которых реализуется принцип красоты. Перечень понятий не полный, правил красоты множество, а некоторые из правил могут противоречить другим или быть полной противоположностью по смыслу. В событии наделения вещи или явления признаком красоты, часть правил могут актуализироваться, а остальные не приниматься во внимание. Выбором определенного набора правил можно объяснить почему то, что красиво для одного, другому таковым не кажется. В более общем виде теории, содержащие принцип красоты, могут основываться на противоположных убеждениях – либо на идеалистическом, либо на материалистическом.

Идеалистическая интерпретация принципа красоты обосновывает образ совершенного бытия, который не зависим от времени. Назовем идеалистический подход теорией совершенства. Совершенство является: причиной и источником красоты, а также образцом красоты, с которым соотносится цель красоты. Хотя обсуждения красоты чаще встречаются в сфере искусства, красота актуальна для философских систем природоцентризма, теоцетризма, социоцентризма и др. Во всех системах идеалистическая интерпретация красоты будет основываться на идее совершенства. В платоновском идеализме прекрасное – это прототип материальных вещей и явлений, а её онтологическое основание лежит в представлении человека о вечном, внеземном совершенстве. Красота доступна только возвышенной душе. Чувственная вещь воспринимается как красивая, потому что в ней сокрыта идея совершенства. Красота является одним из онтологических принципов совершенства. Это вертикальный путь вверх – от вещей к идеям, поскольку невозможно без выбора между красивым и безобразным обладать способностью созерцать идеи. Чем дальше вещь или явление от совершенства, тем меньше остается вариантов для хорошего выбора. Некоторые известные философы отождествляли красоту с совершенством. В категориальном плане такое отождествление – ошибка, т.к. в их каузальной связи совершенство причина, а красота следствие.

Современная материалистическая теория принципа красоты основывается на представлении об онтологическом статусе электро-

химических реакций в головном мозге человека. Обосновывать биоэстетическую теорию, без её связи с процессами в мозге сегодня считается бесперспективным. Мозг руководит биоэстетическим процессом так же как и другими физиологическими процессами. Суть деятельности мозга видится в дихотомии рефлексов стимул-реакция. Биоэстетическая теория берется решать множество из неразрешенных ранее проблем относительно сущности красоты. Красота становится здесь стимулом, который получает мозг за не нужную с точки зрения физиологических процессов деятельность. Получая удовольствие от красоты, человек мотивирует себя на дальнейшую активность. Красота в таком случае является формой иллюзии и иллюзией формы, создаваемой мозгом для активизации сознания. Желая чаще получать вознаграждение в виде удовольствия, субъект выбирает красивые вещи и явления. Т.о. мозг придумывает как получать удовольствие наилучшим способом.

Баркова Э.В.
Российский экономический университет имени Г.В.Плеханова, Москва

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ЭКОФИЛОСОФСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

Современный мир, ведущей тенденцией которого стало формирование его глобально-информационного масштаба, оказывается все менее способным к ликующему открытию гармонии мироздания, к восхищению красотой, как и к освоению форм эстетического измерения жизни, выходящих за границы конструирования инновационно-оригинальных проектов. Одной из причин этого стало стремительное ускорение культурного времени и технологических изменений, не позволяющих освоить пространство-время как целое, вжиться в смысл происходящих событий, поскольку сама культура «балансирует» в режиме хаотически-неравновесной системы, где остается все меньше пространства даже относительной устойчивости гармоничных структур и взаимодействий.

Однако эта ситуация, выявленная в спектре доминирующих сегодня направлений социально-гуманитарного и эстетического знания, не может отменить всеобщую гармонию Вселенной, жизни, истории в ее красоте и безобразии, драматизме, трагизме, как и универсальной природы всех других эстетических категорий, характеризующих не только сферу оценок, но и само бытие в многомерности его эстетических связей, чудо в нем мира человека в неснимаемости его связей с культурой и природой. Поэтому восстановление статуса эстетического идеала, способности человека восхищаться красотой связано с новым циклом «переоткрытия»

пространства эстетики на основе методологии, исходящей из принципа органической целостности, открывающего онтологически-гармонические формы самоорганизации жизни, ее природы и культуры, выражающих целесообразность, относительную завершенность не только самих общих форм этой самоорганизации, но и универсальность их духовно-материальных связей. В такой холистски-ориентированной логике действительно беспрецедентное ускорение всех процессов и отношений оказывается приостановленным, акцентируя внимание субъекта на том, что мир человека не ограничен его внешними конструкциями, это и бесконечно прекрасный мир реальных связей идеалов с гармонией бытия, сущностей и форм их проявленности.

Мир как объект философско-эстетического анализа есть динамическая сложноорганизованная целостность, открывающая свои эстетические свойства, – это положение является исходным в экофилософской методологии, восстанавливающей в связях всеобщего и особенного их человечески-ценностное измерение и фундаментальный уровень их укорененности в мире. Тем самым, восстанавливается древнейшая, восходящая к мифологическим и ранним эстетическим исследованиям, традиция освоения и преображения реальности, понимаемой как Единое. Однако в контексте экофилософской картины мира сегодня она освобождена от мистики и ряда наивных заблуждений, сохраняя удивление и восторг перед красотой, недоступной для рационально-системного перекодирования сложной гармонией мира, открывающейся человеку в эстетическом измерении содержания антропного принципа. Очевидно, что в таком контексте возрождается самоценность эстетического идеала как наиболее универсальной формы связи человека и мира, эстетического бытия и его творчески конструктивной, смыслообразующей сущности как условия восстановления всеобщности меры человеческого в мире самого человека, в культуре, природе и мироздании как Целостности.

Экофилософская картина мира, поэтому, – способ исследования связи между гармонической целостностью бытия, эстетическим идеалом и эмпирическим миром, формирующий основу эстетического освоения и переживания. Идеал здесь выступает в функции настройки человека на совершенное, высокое, прекрасное в жизни и культуре. В этой логике субъект освоения мира – как индивид и представитель человечества – осознает себя как центр мира не только с точки зрения познания, но, прежде всего, как субъект эстетической Культуры, связывающий смыслы, образы и концепты мироздания, выражающие его гармонию и красоту. Красота, поэтому, – не конструкт, не категория мышления, а универсальный гармонический принцип, связывающий мир и человека как целое и удерживающий его от дальнейшего распада при условии

сохранения центрального места в нем человека как субъекта. Центральное место человека в континууме культуры и природы становится основанием трансформации неравновесно-иррационального пространства жизни в относительно устойчивую, гармонично-упорядоченную целостность. Красота, поэтому, – категория, востребованная как тип связи и смысловое звено в цепи мироздания, «ответственное» за сохранение и воспроизведение гармонического порядка Вселенной и жизни Земли. Задача современной эстетики, поэтому, не ограничена фиксацией преходящих феноменов, различаемых в современной культуре, а заключается в открытии новых эстетических направлений и форм укорененности человека в мире, позволяющих осмыслить его творческие перспективы, миссию на Земле, место в открываемой космопланетарной реальности, а значит, перспективы эстетического самоопределения современного человечества в жизни и науке.

Бузский М.П.
Волгоградский государственный университет, Волгоград

КОНСТРУКТИВИЗМ И ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗЕРЦАНИЯ

Современная социально-практическая деятельность, переместившись в пространство текстовой символической среды - источника коммуникаций, открывает ряд проблем. Во-первых, обнаруживается *частичность этой практики*, поскольку теряется овеществленная предметная среда как первично данная реальность. Во-вторых, поскольку материальная реальность не обнаруживает способности самостоятельно переводить себя в тексты, то абсолютизируется текстовая деятельность субъектов, вытесняя вещественный мир на второй план. Именно это и становится основанием конструктивистской практики, в которой обновление реальности человеком рассматривается не как создание новой предметной среды и самих условий бытия человека, полученных на основе развития науки и социального опыта субъектов, а как новые текстовые модификации и трансформации, сходные друг с другом в том, что они выступают как «копии», поскольку в современном мире навсегда утрачен некоторый «оригинал».

Для эстетики, которая выражает свои особенности через *принцип незаинтересованного созерцания* различных феноменов художественной среды (пространства), господствующий сегодня *конструктивизм*, отказывающий в реальности всего данного, становится радикальным вызовом: *измениться или исчезнуть*. Действительно, если не существует этой данности, то нет и ее незаинтересованного созерцания. Тогда и

возникает *субъективное приписывание созданным артефактам* статуса эстетического или эстетичности.

Тем не менее, феноменологический опыт конструирования смыслов на основе активности сознания предполагает *независимое от сознания существование вещей*, с движения к которым и открывается этот философский метод. Но тогда обязательным становится вывод о том, что мир вещей изначально богаче по содержанию, чем все те смыслы, которые извлекаются на основе «эпохэ» – формирования определенной установки по отношению к вещи. Такая установка вполне может быть и эстетической. Здесь эстетическое созерцание открывает неисчерпаемые свойства вещей в контексте их совершенства, структуры, символически выраженных превращений и т.д. Человек в своем сознании может раскрыть эти свойства, выйти на них, но *не может их полностью сконструировать*.

Но современный конструктивизм принципиально исходит из того, что *все содержание знаково-символической реальности открыто сознанию и не содержит ничего другого*, поскольку оно создано самими субъектами. Если эстетика – это продукт соглашения, не связанного со свойствами объективной реальности (космически-природной и социокультурной), то возникает *вопрос обоснованности самих критериев* отнесения тех или иных «произведений» к рубрике эстетических: ведь продуктом такого же соглашения могут быть тексты политические, научные или юридические. Отход еще в начале XX века эстетики модернизма от идеала человеческой телесности был не случайным, так как открылись сложности определения «предмета» эстетического созерцания. Он во многом стал результатом конструирования, но проявления в нем объективности внешней среды не были устранены полностью. На его конструирование стали воздействовать изменения в научной рациональности, значительно усилившей роль субъекта в формировании предмета научных исследований; формирование принципа относительности, изменившего представления о пространстве и времени и показавшего первичность самого континуума – четырехмерности пространства-времени и др. Хотя объективность оснований предмета сохранялась, но его эстетическая оценка была перенесена на созданную конструкцию.

Современный конструктивизм продолжает эту тенденцию, еще более подчеркивая субъективно однократный результат полученного «перформанса», мера эстетичности которого, в целом, исчерпывается способностью данного артефакта максимально выразить свое содержание в координатах «здесь-и-теперь». Но такой субъективистский подход к эстетике открывает процесс ее сращивания с коммерцией, с технико-инструментальным и утилитаристским подходами.

Незаинтересованное созерцание означает не только объективное существование соответствующего предмета и его свойств, но и *способ связи с ним субъекта*. Более того, здесь открывается и особая динамика данного объекта – его развертывание в пространстве и времени, открывающая логику самой деятельности по его созданию и постижению. Художественная деятельность, которая, бесспорно, является авторской, открывает в принципе незаинтересованного созерцания исторически подвижный мир эстетического. Лишь в контексте полноты его содержания можно конкретизировать ту *новую позицию в эстетике*, которая возникает на основе конструктивизма. Информационное общество лишь начинает формировать необходимые для него структуры бытия, и оно обязательно восстановит и всю свою сущностную инфраструктуру, в которой новый масштаб и смысл обретет также статус и роль субъекта, - носителя, созерцателя и творца эстетических феноменов.

Демчук М.А.
Челябинский государственный университет, Челябинск

ТРАНСФОРМАЦИИ ЗВУКОВЫХ СТРУКТУР В ПОПУЛЯРНЫХ ЖАНРАХ МУЗЫКИ КАК АКТУАЛЬНЫЙ ТРЕНД В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00007)

Одна из основных проблем исследования вербализации музыкальной эстетики заключается в феномене потребления музыкальной продукции при радикальной трансформации музыкальных структур. Не до конца ясно, чем руководствуется аудитория при эмоционально-образном восприятии музыки, если основные механизмы воздействия звуков на сознание перестают быть релевантными.

В середине прошлого века французский критик и музыковед А.Оннегер оказался прав, написав, что «при таком ходе дела мы ещё задолго до конца текущего столетия сделаемся обладателями некоего обезличенного музыкального искусства, основанного на сочетании примитивнейшей мелодики с невероятно грубыми акцентированными ритмами» [1]. Основной звуковой структурой в классической музыкальной теории является мелодия. Она создаёт логичную комбинацию легко запоминающихся звуков, считываемых сознанием. Служит основой для феномена *brainworm* [2]. Однако парадокс заключается в том, что современное музыкальное пространство заполонили композиции, в основе которых лежит ритм, в то время как мелодия, отведена на второй план. Это служит основанием для

обозначения новой музыкальной эстетики. Назовём её «перевёрнутой гомофонией». Аккомпанемент и бас выполняют как свои основные функции, так и функции мелодии, в то время как мелодия уходит на второй план и служит лишь для создания аранжировок.

Доктор искусствоведения В.В.Медушевский пишет, что понимание слушателем особенностей ритмо-темпорально-интонационного моделирования эмоций в музыке, является основой вербализации музыки. Но в таком случае у слушателя должен быть достаточный опыт сопоставления музыкальных средств выразительности, объединённых в ритмо-интонационные комплексы, с компонентами эмоций. В процессе восприятия музыкального произведения, человек рефлексирует, словесно обозначает, структурирует направление и характер движения эмоций в своём сознании и на основе этого приходит к цельному понимаю эмоционально-образного содержания музыки [3].

Согласно данным *Nielsen* за 2017 год, хип-хоп стал самым популярным жанром на американском континенте, с отрывом в 12% обогнав по суммарному количеству проданных альбомов и прослушиваний в стриминговых сервисах с каждым годом всё более теряющие позиции рок и поп-музыку [4] . В России данная тенденция тоже имеет место быть. Один из основных модераторов самой крупной сети музыкальных групп в социальной сети «ВКонтакте», *E:music*, утверждает, что пользователи стали с меньшим пренебрежением относиться к незнакомой для них музыке, связанной с рэпом, а количество подписчиков в тематических пабликах стремительно растёт [5]. Хип-хоп, превалирующий в этом десятилетии над всеми остальными жанрами, в качестве основной музыкальной структуры использует «перевёрнутую гомофонию». На волне успеха хип-хопа подобная схема стала использоваться и в других музыкальных жанрах. Яркий пример тому современная поп-музыка и электроника, впрочем, подобные влияния становятся заметны практически во всех музыкальных стилях.

Попадание хип-хопа в мейнстрим можно объяснить его простотой. Данную музыку гораздо проще воспринимать и интерпретировать, поскольку она максимально примитивна с точки зрения музыкальных структур. Умственные затраты на эмоционально-образное содержание данной музыки практически полностью нивелируются. Однако возникает вопрос, благодаря чему генерируется эстетика, возникает интерес, желание слушать? Очевидно, что не всё примитивное обречено на успех. Должен быть конфликт.

Конфликт проявляется на уровне ритмов. Ритм и размер музыкальной подкладки (бита), в подавляющем большинстве случаев не совпадает с ритмом и размером речитатива. К примеру, быстрый и агрессивный речитатив накладывается поверх размеренных, блюзовых битов.

Вокалист в данном случае выполняет не только функцию рассказчика. Голос начинает выступать в роли музыкального инструмента, вступающего в конфликт с непосредственно инструментальной составляющей. Это объясняет то, почему в России, несмотря на языковой барьер и слабую мелодическую составляющую столь популярен англоязычный хип-хоп.

На фоне этих процессов появляются прецеденты обратного толка. Можно предположить, что феномен резонансных исполнителей, внезапно ставших популярными (Монеточка, к примеру), обусловлен использованием ими в качестве ядра композиций не ритма, а мелодии. Причём мелодии эти могут быть самыми простыми.

Примечания

1. Оннегер А. О музыкальном искусстве. М., 1975. С.141.
2. Zettl H. Sight, sound, motion. Belmont. 2011. C.326-328.
3. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С.253.
4. http://www.businessinsider.com/hip-hop-passes-rock-most-popular-music-genre-nielsen-2018-1, 2018.
5. https://medialeaks.ru/1508sts-txt-rep-eto-novyiy-pank-pochemu-russkiy-rep-stal-takim-populyarnyim/, 2017.

Дземидок Б.
Люблин

ЭСТЕТИКО-ЭТИЧЕСКАЯ ПРОЕКТИВНОСТЬ ИСКУССТВА ЖИЗНИ

Произведения искусства – это не только шедевры (они не в большинстве), но есть и очень хорошие, и хорошие средние, далекие от шедевров. Средние произведения искусства существуют не только в популярном искусстве, но в высоком, и в авангардном. Метафора «искусство жизни» имеет аналогичный смысл. Искусство жизни не состоит из одних шедевров. В искусстве жизни есть такие наши проекты, которые далеки от шедевров, однако, они отвечают требованиям этого самого сложного искусства, представляя уровень, удовлетворяющий как его создателей, так и наблюдателей. Каждый, кто реализовал свой проект таким образом, что он удовлетворяет создателя его, должен быть доволен своей жизнью. Конечно, не все довольны полностью, но даже и тогда их жизнь соответствует самым основным требованиям этого искусства.

Удовлетворительно реализовав один из своих образовательных проектов (чтение курса лекций по теме «Философия и искусство жизни» (Filozofia i sztuka zycia) в Люблинском университете и выход книги под тем же названием), я пришел к основным выводам, которые имеют не только теоретический, но и практический характер: речь идет о значимой проективности самой жизни.

1. Если правда, что искусство жизни может дать нам удовлетворение и что наша жизнь не обязательно должна быть шедевром, тогда нам следует избегать чрезмерных, далеких от реальности ожиданий и требований к самой жизни, людям и себе.

2. Также стоит быть реалистичным при принятии решений и их осуществлении. Эффекты наших решений очень редко бывают идеальными. Они не предсказуемы, они всегда могут иметь побочные результаты, которые не принимаются во внимание. Радикальный, наивный оптимизм может привести к разочарованию, а крайний пессимизм может отвратить нас от того, что есть и что будет.

3. Мы живем во времена безжалостной и растущей конкуренции, которую очень часто сопровождает зависть. Давайте избежим ее во что бы то ни стало, потому что, если мы дадим ей реализоваться, то это наша собственная вина.

Доброе сердце - здоровое и приятное, а иногда и прибыльное.

4. Одна из самых важных ценностей в человеческом мире - дружба. Без нее жизнь может быть кошмарной. Однако дружба не падает с небес, и вы не можете выиграть ее в лотерею, она должна постоянно поддерживаться. В отличие от мифа преданности, я не могу быть безответным, односторонним. Неустойчивы дружественные штампы.

5. Когда мы реализуем наше право на свободу и индивидуальность, мы не должны делать этого за счет свободы и индивидуальности других людей.

6. Прежде чем сформулировать однозначно отрицательную оценку поведения других людей, мы должны хорошо понять, является ли то, что возмущает или раздражает нас в их поведении, действительно существенным, или только отличается от моральных норм, которые мы принимаем.

7. Мы не должны преувеличивать наши несчастья, банкротства и трагические события. Они происходят в жизни и другого человека. Никакие разочарования не являются трагедией, отстранимся от них.

8. Постараемся найти время и желание общаться с искусством. Искусство обогащает жизнь и делает ее продолжительнее, действует рекреационно и даже психотерапевтически. Искусство, рассматриваемое только как развлечение, хотя и имеет свою ценность, но она не является значительной. Искусство ценно тем, что помогает нам понять смысл существования человека. Кроме того, «произведение искусства жизни» способно помочь нам восстановить психологический баланс, развить наши чувства и предоставить нам конкретные проекты, которых у нас пока еще нет.

Добряков Н.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В АКТУАЛЬНЫХ РОССИЙСКИХ АРТ-ПРАКТИКАХ

В последние несколько лет в пространстве художественных практик России постепенно появляются проекты, призванные расширить горизонт искусства. Новые арт-практики выходят из сферы человека и делают шаг навстречу нечеловеческому, постчеловеческому, иночеловеческому. Новые художественные произведения, поддерживаемые сильными официальными институциями предлагают преодолеть человека, но не в жесте чистой негации, а в приглашении новых гостей в дом искусства. Гостеприимство[1] сквозной темой проходить через искусство объектов и является императивом новой оптики взгляда и присутствия. Мы принимаем к себе не только таких же как мы или продуктов нашего сознания, но открываем двери для широких масс акторов всех видов[2]. Гостеприимство заключается в признании, включении инаковости, но не как совсем иного, а как своего, равного себе.

Провозглашаемая задача «увидеть мир таким, каким он является за пределами нашего о нем представления»[3] звучит утопическим проектом. Но на наш взгляд, такое подход позволяет нащупать линии скольжения нечеловеческого мира и ощутить запах свободы от социального и политического объяснения искусства.

В данном докладе мы подробно остановимся на двух больших проектах, посвященных теме постчеловеческого и природного. В наш разбор войдет первая сессия проекта В. Мизиано «Удел человеческий» под названием «Границы человеческого», прошедший в ГЦСИ 27 ноября 2015 по 31 января 2016. Затем мы обратимся к совместному междисциплинарному проекту ММОМА и V-A-C «Опыт нечеловеческого гостеприимства», действующий с 12 апреля по 7 июня 2017 года.

В докладе представлена возможность ощутить нити связей актуального искусства и актуальной эстетики. В плодотворном сотрудничестве практического поля искусства и теоретического блока таких мыслителей, как Харман[4] и Шавиро[5], идеи нечеловеческого предлагают по новому взглянуть на вселенную вещей[6]. Именно в российских междисциплинарных проектах виден продуктивный диалог теории эстетики с практикой искусства. Доклад раскроет взаимный синтез эстетики и искусства для расширения и углубления темы нечеловеческого как в эстетике, так и в искусстве.

Примечания

1. Опыт нечеловеческого гостеприимства: Антология. // Под ред. Крамар М., Саркисов К. М.: V-A-C press, 2018. — 336 с.
2. Латур, Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. / пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономи- ки». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 384 с.
3. Удел человеческий. Сессия 1. Границы человеческого. Брошюра 1 сессии проекта. ГЦСИ, М., 2015. — 36 с.
4. Харман Г. Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера. / пер. с англ. А. Морозов и О. Мышкин. — Пермь: Гиле Пресс, 2015. — 152 с.
5. Шавиро С. Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика. — Пермь: Hyle Press, 2018. — 210 с.
6. Шавиро С. Вселенная вещей. / Логос. 2017. No 3 (118). С.127-152.

Дорофеев Д.Ю.
Санкт-Петербургский горный университет, Северо-западный государственный медицинский университет им. И.И. Мечникова, Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ АНАЛИТИКА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОБРАЗА: ТЕЛО И ОДЕЖДА

Как известно, словом «аналитика», происходящего от греческого «анализ» (ἀνάλυσις «разложение, «расчленение»), Аристотель назвал свои главные логические сочинения, в которых представлено расчленение или разложение «доказывающей науки» (Первая аналитика, 24a) на простейшие составляющие; в XVIII в. трансцендентальную аналитику чистого разума представил Кант. В дальнейшем мы хотим предложить вариант аналитики не логической или гносеологической, а *эстетической*, направленной соответственно не на способы доказательства или механизмы познание, а на чувственно воспринимаемый человеческий образ. Такая аналитика является важной частью общей *эстетики человеческого образа*, представляющей продуктивный диалог современной философской и визуальной антропологии, открывающей новые перспективы их развития и помогающей понять механизмы формирования, особенности самополагания и восприятия образа.

Аналитика исходит из *уже* имеющейся целостной данности, подвергая ее разложению-расчленению на части, т.е. искусственному выделению составляющих компонентов этой данности. В антропологически ориентированной эстетической аналитики такой данностью является воспринимаемый во всей своей целостности образ человека. Способ эстетического восприятия образа человека представляет *особого рода интуицию*, характеристики которой в ряде моментов несомненно родственны характеристикам кантовской способности суждения, вкусу (созерцательность, внепонятийность-дорефлексивность, незаинтересованность, «субъективная всеобщность»), хотя и не тождественна ему (так, она не связана напрямую с

удовольствием). Подобная эстетическая интуиция аффицируется целостностью воспринимаемого образа человека, синтезируя все его составляющие как одно единое целое. В этом плане аналитика представляет собой вторичный, по сравнению с восприятием, акт, могущий быть только на его основе, как расчленение-разложение феноменальной данности образа человека, осуществляющийся не в естественной и спонтанной установке, а в искусственной, рефлексивной. Эту искусственность эстетической аналитики всегда нужно помнить, чтобы не подчинять выделяемыми ей частям всю целостность человеческого образа.

Эстетический образ человека формируется на основе нескольких основных составляющих, среди которых можно выделить *речь* (как письменную, так и особенно устную), *личное имя*, *домашнее пространство*. Но если указанные составляющие актуализируются при определенной – восходящей по своей значимости – степени сближения с человеком (на одном уровне отношений человек говорит с нами, на другом знакомится, на еще более высоком приглашает к себе домой), то *тело и одежда* человека являются неотъемлемыми компонентами самого феноменального восприятия образа человека. На них мы и остановимся здесь.

Сразу подчеркнем, что тело и одежда человека предстают предельно *взаимосоотнесенными и неразделимыми* составляющими его образа. В отличие от домашних питомцев, кошек и собак, *на которых* хозяева часто надевают разные одеяния, одежду людей нельзя понимать как то, что есть на их теле, т.е. как *внешнюю форму*; тело и одежда изначально коррелируют друг с другом в самом способе человеческого бытия, и поэтому действительно человека нельзя полностью раздеть. Воспринимая образ человека, он всегда видится и оценивается в единстве телесности и одежды. История одежды есть одновременно и история тела (и наоборот), а шире – история человеческого (само)отношения. Поэтому человеческое тело никогда нельзя рассматривать отдельно, само по себе, сводя к чисто природной, «естественной» данности (что свойственно физиогномике, от античной до современной): оно всегда воплощает собой результат историко-культурной, социально-религиозной, профессиональной, индивидуально-личностной дифференциации. Природные данные тела с его рождения (и даже еще раньше) подлежат культурной и индивидуально-биографической трансформации и сублимации. Тело-одежда как важнейшие части образа человека для пристального взора могут сказать о нем и его мире очень много. Примеров здесь множество; укажем лишь на античность, где свободные и рабы разделялись по телу (его «качеству», выражающего, особенно у греков, онтологию человека) и носимой ими одежде.

Помня об этом единстве тела и одежды в образе человека, особенно отметим эстетический аспект непроизвольных индивидуальных манифестаций человеческого тела в повседневной жизни. Как нет двух полностью одинаково говорящих людей, так и нет двух людей, одинаково ходящих, держащих себя, носящих одежду (уже выбор одежды есть яркое выражение личного самополагания и самоощущения, в основном нерефлектируемое), не говоря уже о мимике, жестикуляции, и т.п. Из всего этого синтетически и складывается эстетический образ человека, воспринимаемый во всей своей целостности, но могущий быть разложимым в особой, эстетической аналитике.

Коломиец Г.Г.
Оренбургский государственный университет, Оренбург

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ В СВЕТЕ АКСИОЛОГИИ

Мой ответ на вопрос, заявленный в программе конгресса в связи с тем, что «традиционная эстетика оказалась несинхронной реальным процессам эстетизации» и «способны ли прежние теории и методологии быть адекватными ситуации, более того, перспективными?», будет положительным. И вот почему. Остановлюсь на такой области эстетического знания, как философия музыки, в которой обнаруживаются два методологических подхода в понимании музыкального бытия: метафизическое и физическое. Музыка есть искусство и больше, чем искусство. Так возникла идея авторской аксиологической концепции [1]

Философия музыки в свете аксиологии рассматривает предельные основания музыкального бытия и механизм ценностной связи музыки с миром человека. Музыкальная сущность заключается в неизменном законе великого Ритма мирового движения, в порядке вечного становления текучей сущности мира, в борьбе противоположностей «Хаос-Форма». Метафизическая сущность музыки связана с миром человека, и «механизмом» связи музыкальной субстанции и музыки как вида искусства выступают ценность музыки и ценности в музыке, обращенные, с одной стороны, к высшему Смыслу, с другой – к смыслам человеческого бытия [1]. Самой музыке присуще нечто «неизменное и изменяющееся», что было подмечено еще Аристоксеном, Боэцием, Августином Аврелием, И. Кеплером, А.Ф. Лосевым. Неизменное заключается в космологическом принципе гармонии как вненвременно́го закона бытия, субстанции. Сам принцип гармонии задает великий Ритм, круговращение. Изменяющееся проявляет себя в текучем ритме, движении, длительности. Планеты потому движутся и звучат, потому что есть принцип музыкальной гармонии (Пифагор, Ф.В.Шеллинг). В идеалистическом представлении русской философии (А.Ф. Лосев),

следующей идеям неоплатонизма, музыка выражает субстанциальное бытие, являясь атрибутом божественной субстанции. В марксистском понимании (М.С. Каган) субстанцией музыки выступает акустический принцип гармонии, консонанс, благозвучие, соотношение звуковых пропорций.

Значительно отношение к музыке на Дальнем Востоке, где мировоззрение имеет музыкальное видение мира. В Китайской философии выше музыкального искусства есть «Великая музыка» в дао, правильное внутреннее слышание и воспроизведение которой обеспечивает правильную жизнь [2]. Музыкальное искусство возникает в ответ на резонанс разумной души с явлениями космоса и природы, внешними и внутренними событиями. Ценность музыки в мире человека состоит в том, что занимаясь музыкой по правилам гармонии, человек и социум достигают равновесия и спокойствия, приближаются к совершенству разумом и сердцем. В Дальневосточной России, в Якутии сложилось ясное представление о том, что есть: 1) музыка универсума, космоса и земной природы, 2) музыка человеческая, искусство. Эти взаимосвязанные музыкальные сферы влияют на состояние духа человека, его душевного строя и здоровья. Искусство жизни неотделимо от традиционного музыкального инструмента хомуса.

Философия музыки в аспекте аксиологии предполагает рассмотрение музыкального бытия с точки зрения понятий «ценность музыки» и «ценности в музыке». Ценность музыки определяется взаимосвязью музыки-субстанции и музыки-искусства. Ценности в музыке как вида искусства родились и развивались в истории культуры. Они предполагают: 1) оценку качества музыкальной деятельности (сочинение, исполнение, восприятие, музыкальная критика), она не мыслятся вне Красоты сущностной, истинной, обусловленной взаимосвязью метафизической триады «красота-добро-истина»; 2) общечеловеческие ценности, которые содержатся в музыке по смысловому содержанию, вычитываемые из музыкального произведения, когда мы вступаем в общение с музыкой, интерпретируя и «мифологизируя» ее в свете своих ценностей. Это упражнение души. Внеисторическая сущность музыки по закону гармонии воспроизводится в мире человека и претворяется им в музыкальной деятельности. Человек слышит и выбирает те музыкально-выразительные формы, которые отвечают его ценностной ориентации. Музыка выступает как личностная и социальная ценность.

Значимость классической и современной неклассической музыки сегодня определяется смысловым контекстом музыки в мире человека. Аксиологический метод, обращенный к ценностному сознанию, ставит человека в ситуацию экзистенциального выбора человеческих жизненных ценностей, которые он сам извлекает из форм-идеи музыки,

слушая и размышляя о ней. Философия музыки в свете аксиологии отвечает на вызов современному миру учиться быть человеком.

Примечания

1. См.: *Коломиец Г.Г.* Концепция ценности музыки как субстанции и как способа ценностного взаимодействия человека с миром/ Дисс. Доктора философских наук. МГУ им. М.В.Ломоносова. М., 2006; *Коломиец Г.Г.* Ценность музыки: философский аспект, M.URSS, 2007.
2. *Коломиец Г.Г.* Некоторые вопросы философской мысли о музыке в Древнем Китае: статус и назначение в антропо-социальном аспекте./ Вестник Оренбургского государственного университета, №7, 2009. С.181.

Лисовец И.М.
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В СТРУКТУРЕ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

Для современной культуры, началом которой можно рассматривать рубеж XIX-XX вв., характерно экстенсивное расширение сферы эстетического и искусства. Российский художественный авангард начала прошлого века поставил цель художественного преобразования всего социокультурного мира в соответствии с его революционным преобразованием. Несмотря на предпринятое затем советской властью усилие жестко вставить художественную революцию в соцреалистический канон, широкомасштабный «социо-практический арт-поворот» становится внутренней направленностью и ценностью художественной культуры XX века.

Искусство XXI века продолжает радикальные трансформации мира искусств: разрушение границ художественной реальности и слияние с повседневностью, благодаря развивающимся арт-практикам.

Для эстетики третьего тысячелетия возникает необходимость изучения новой художественной сферы, в которую усилиями художников превратилась вся культура. Вплетенные в социальную практику и практико-ориентированные художественные артефакты, включая цифровой мир и электронную культуру, природный мир и урбанистическая среда являются сегодня «эстетосферой культуры» (М.С.Каган). Состоялось расширение не только мира искусства, но и, благодаря развитию дизайна, сферы эстетического формообразования.

Предмет эстетики изменился и с точки зрения анализа феноменов и категорий эстетического, и исследования художественного. Соответственно произошло расширение и проблематики в отношении определения границ искусства и спецификации художественного, смены эстетических ценностных доминант, трансформации эстетической чувственности и художественного восприятия.

Произошло не просто расширение предмета науки, но возникли новые «эстетики» эйванроментальная, урбанистическая, цифровая, «эстетика взаимодействия».

Возникла и новая эстетика проективизма, выражающая направленность науки и эстетосферы в будущее через проективную методологию и практику (М.Эпштейн). Взаимодействуя с развивающейся практической эстетикой, эстетика проективизма позволяет включить в философский анализ разнообразные «проекты красоты», выделяя в этом плане эстетику города и работающие в его пространстве актуальные арт-практики. Арт-практики, составляющие основу урбанистического искусства, создают возможности переосмысления современных городов и формируют их социокультурную перспективу.

Итак, расширение сферы эстетических и художественных феноменов закономерно вызвало развитие теории этого процесса. Возникает закономерный вопрос: зачем это практике эстетических проектов и насколько развитие эстетической теории оптимизирует эстетическую и художественную деятельность, но это вопрос отдельного исследования.

Орлов Б.В. Петров Е.С.
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

ПРОЕКТИВНАЯ ЭСТЕТИКА: НОВАЯ ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ. К ПРОЕКТУ СОЗДАНИЯ ПОРТАЛА РОССИЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ КАК МЕДИЙНОГО КЛАСТЕРА

Исследование профинансировано Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ) №18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика»

В докладе не только рассматривается проект создания и проблема реализации специализированного сайта, но, в большей степени, эта тема философски проблематизируется в аспекте использования кластерного подхода в связи с актуальностью проективной эстетики и ее аппликаций. Это дает возможность наметить перспективы дальнейшего развития проективной эстетики, а также уточнить понимание кластерной культуры.

В современную эпоху, которая имеет уже не только и не столько информационный и даже постинформационный, но уже и трансформационный характер, важно обращение к самым современным и наиболее перспективным методологемам, ориентированным не на прошлое (пост…, пост…, пост…,), то есть, не на дурную бесконечность,

а на будущее (в том числе и кластерное) и Pro-двинутость именно в эту сторону.

Практически, сейчас достаточно явно представлены три методологии.

Во – первых, то, что было сделано Делёзом и Гваттари, в их же терминологии может быть названо «шизоанализом». Не вдаваясь во все подробности их «шизоэстетики», пожалуй, главное - принцип «ризомы». Речь идет о «корневище» кластера, из которого он реально и произрастает, а не из корня властных структур. Властная жесткость омертвляет кластер, побег из (от) жесткой структуры («линия побега» по Делезу - Гваттари) дает ему жизнь. Кластер ризоматичен в своем существе, порождающем новую сущность.

Во-вторых, нужно принять во внимание значимость концептивистской методологемы (М.Эпштейн). Данность современной гуманитаристики можно представить через творчество новых концептов, которые и задают понимание специфики современности и тем самым предопределяют ее будущность. Определяющими становятся, например, концепты «открытого кластера», так же как и «кластера интеллектуального» или «кластера коммуникационного», «кластера digital online» и др.

В-третьих, и это самое главное, важно мыслить *проективно*. То есть, проблему праксиса кластера может решить то, что может быть названо – «интеллектуальным дизайном». Речь идет о проектировании и соответствующей методологеме, когда доминантным становится мышление проектами и конструирование реальности не этой основе. Но дизайн здесь – не техника (хотя, и она важна), более значимы экзистенциальные проекты бытия, которые могут возникнуть на технической основе.

Кластерный подход дает возможность решения проективистской проблемы современной российской эстетики как комплексной. Это может быть представлено эскизно так.

1. Мы (и это «Мы» особенно важно при сохранении персональности каждого участника проекта) – это кластер интеллектуального типа: Intellectual Digital Online.

2. Мы отдаем себе отчет в том, что инновации сопряжены с рисками и непредсказуемостью всех последствий (речь не о финансовых затратах, а об интеллектуальных, прежде всего).

3. Мы понимаем, что отчасти составляем конкуренцию соцсетям и их необременительному времяпровождению. Наша задача – привязать сеть к решениям в онлайн режиме – совместно исследовать научные проблемы, уходя в реальный креатив, а не в разговоры в этой связи. Обмен информацией, конечно же, важен, но главное – Создание Эстетики.

4. Создание сообщества постинформационно - интеллектуального типа предполагает не только персональную активность (эстетическую ангажированность) интеллектуалов философской и художественно – творческой направленности, но и организационно – командную подпитку. В этой связи создание кластера предполагает движение от отдельных сайтов к порталу, где будут представлены и реализуют себя разные команды в одном хронотопе.

5. В этой связи, было бы правильно придать проекту создания кластера не только локальный, но и глобальный характер. Речь о том, что есть сообщества, которые сосуществуют ограниченно, несмотря на потенциал коммуникативности и, что более важно, креативности, выступая в основном в своей значимой институциональной структурности, а не в ризоме. Есть, например, Международная эстетическая ассоциация (IAA) или Российское эстетическое общество и т.п. Парадокс состоит в том, что все это существует разрозненно и нет сосредоточения на решении главных научно-исследовательских проблем, так как дальше информирования о том, что было, есть и будет (конференции, публикации и т.д.) дело не идет. Личное общение в этой связи носит в основном локальный характер в силу географических причин, например, и др.

Создание портала на основе кластерного подхода – веление времени и ответ наиболее актуальным вызовам современности в эстетике.

Перельман И.В.
Государственный институт искусствознания, Москва

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ГЕНДЕРНОГО ДИСКУРСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ

Гендерная экспертиза текстов – актуальное направление исследований о человеке. Бытию гендера свойственно эстетическое измерение. Оно нашло отражение в произведениях живописи. Методология изучения гендерных репрезентаций в живописи предполагает актуализацию гендерного дисплея персонажа и анализ ситуативных социальных практик пола, отражённых в нём. Живопись презентирует собственную гендерную историю в её исторической динамике, на которую опирается наше визуальное представление о социальной измеримости пола прошлых поколений. Гендерный дискурс становится включенными в область эстетического. Развивается новая эстетика, связанная с гендерным измерением образности человека, и признающая ценность явлений, ранее не входивших в сферу эстетического. Деконструкция гендерной истории становится тесно

связанной не только со ставшим уже традиционным лингвистическим дискурсом, но обретает широкие исследовательские направления. Она заключается в вычленении эстетически явленного социально-психологического компонента по поводу пола из структуры художественного образа. Вышеназванный компонент в структуре образа мы рассматриваем как его неотъемлемую часть, связанную с природой образа как такового, его социальной направленностью (ёмкостью) как имманентной категорией (характеристикой) присущей всякому продукту художественного творчества и являющейся частью его полисемантизма. Исследование художественного образа в живописи с позиций эстетической науки влечёт необходимость использования её рецептивных методов. Они позволяют трансформировать горизонты понимания семантической информации, заключённой в структуре образа, «уходить» от её традиционализма, видеть новый эвристический потенциал. Данная исследовательская стратегия получила фундаментальное обоснование в трудах Г.-Г.Гадамера, в частности в сборнике «Актуальность прекрасного», в котором автор выдвинул идею о понятийной неисчерпаемости подлинно художественного высказывания, и о том, что эстетическое сознание реципиента «может опереться на то, что художественное произведение само говорит о себе»[3]. Данный подход позволяет осознать историческую изменчивость смысла произведения, являющегося результатом взаимодействия воспринимающего субъекта (реципиента) и автора. Поскольку между эпохой создания произведения и зрителем может лежать значительный исторический промежуток, который является причиной трансформации зрительской рецепции, то и визуальное сообщение предпосланное художником понимается по – новому. «Герменевтика полагает, что временной интервал, разделяющий создателя и интерпретатора текста, несёт в себе новые возможности понимания»[5]. Эта установка позволяет допустить и выявить в процессе исследовательской рецепции актуальную для современного исследователя информацию в пространстве художественных текстов минувших эпох. Она коррелирует с идеей Л.С.Выготского о том, что «оценка искусства будет всякий раз стоять в прямой зависимости от того психологического понимания, с которым мы к искусству подойдем»[2]. Независимость смыслообразующих компонентов в произведении искусства не связанных с волей автора признавалась в русской художественно-эстетической публицистике еще в начале XX века. Так, Максимилиан Волошин писал: «Жизнь художественного произведения и его воздействия совершенно независимы от воли и планов его создавшего. Самосознание произведения искусства… есть факт более торжественный и важный, чем акт творчества» [1]. Таким образом, социально-психологический компонент по поводу пола или гендерно

окрашенный компонент (аспект) в структуре художественного образа мы понимаем как явление психологической эстетики, а исследование его исторической динамики как исследование в русле психологической эстетики. Значительное участие в подобном исследовании иных научных дисциплин (субдисциплин), без опоры на которые не мыслиться гендерная экспертиза текстов позволяет говорить о данной методологии как компаративистской [4]. Гендер являясь идеей, нашедшей выражение в художественном образе как инобытийной сфере, создаёт стихию выражения, осмысление которого является предметом науки эстетики и представляет собой эстетический феномен.

Примечания

1. *Волошин М.А.* Индивидуализм в искусстве // Лики творчества. Л.: «Наука», Ленинградское отделение. 1998. С.265.
2. *Выготский Л.С.* Прикладная психология // Психология искусства. М.: Лабиринт, 2010. С.255.
3. *Гадамер Г.-Г.* Эстетика и герменевтика // Актуальность прекрасного. М.: «Искусство», 1991. С. 256 – 257.
4. *Котенко В.П.* Компаративистика – новое направление методологии анализа научной деятельности и развития науки. БИБЛИОСФЕРА. 2007, №3. С.21-22.
5. *Цветкова М.В.* Возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vozmozhnosti-retseptivnogo-podhoda-v-ramkah-komparativistskogo-issledovaniya (дата обращения: 28.01.2018)

Петрин И.С.
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

АУРА: ТЕЗИСЫ К НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Предметом данного исследования является понятие ауры, рассмотренное с несколько непривычной позиции: нашей задачей является насыщение дискурса, направленного на описание этого концепта, имманентно содержащимися в нем *неантропоморфными* коннотациями. Такое насыщение возможно за счет толкования диалектической двусмысленности ауры[1] в первую очередь как фундаментальной двусмысленности работы диалектической пары человеческое – нечеловеческое. Экспликация нечеловеческого горизонта понятия «аура» позволит пересмотреть возможности применения данного концепта в области философской и эстетической критики.

Логика данной экспликации содержит следующие определяющие моменты:

А. Аура и проблема темпоральности.

1) Силы, ответственные за производство ауры формально носят характер метафизики субъекта, Человека, воспроизводящего собственную имманентность в предметах *культа*. Однако аура в

философии Беньямина оказывается не закреплена за некоторым привилегированным объектом: она имеет место не только при созерцании предметов культа (и древности в целом), но и *природы*[2]. 2) Отсюда эти силы – силы особой глубокой *темпоральности*: диалектическое движение образа захватывает как горизонт будущего, так и «древнейшего прошлого» [3]. Важно, что единственно подлинным (т.е. подлинно *ауратическим*) является диалектический образ. В этом смысле ауратическая визуальность характеризуется тем, что «в ней сплетаются, разыгрываются и расстраиваются, вступают в противоречие и меняются мерами все времена»[4]. Иными словами, аура – это особое восприятие, геологическое, медленное время созерцания[5], время «непроизвольной памяти»[6]. 4) Образ изначально диалектичен (и «ауратичен»), поскольку его время есть время доконцептуального восприятия, безграничное и непознаваемое «Когда-то» «застывшей диалектики»[7].

В. Квазисубъектность («то, что смотрит на нас»).

1) Диалектика Беньямина говорит о том, что аура является конститутивной инстанцией для участников восприятия. Нечеловеческий режим такой конституции выявляется производством некой квазисубъективности, способной «поднять глаза»[8] и ответствовать человеческому субъекту несоразмерным ему взглядом[9]. 2) В этом смысле аура это то, что обеспечивает контакт с *иным* вещи, черпающим истоки в «доисторическом» времени, в необозримой «дали» данного: возникающая квазисубъектность характеризуется не столько как «сокровищница символического»[10], но как темная область дочеловеческого, «необыкновенное сплетение пространства и времени» [11].

Итак, сочетание этих моментов приводит нас к раскладке археологического регистра восприятия, возможного при концептуальном пересмотре понятия ауры у Беньямина. На осмысление того же регистра направлен проект нечеловеческой феноменологии Д. Тригга. В этом проекте человек становится местом иной агентности[12], расслаивающей субъект на части, где одна является предысторией самого субъекта[13], ископаемым геологической временности [14]. Тело мыслится как носитель «множества шкал времени»[15], плоть - как предшествующее опыту начало, тематически схватываемое в «онтологии плоти» Мерло-Понти[16]. В этом смысле ответный взгляд, который может состояться благодаря конститутивному воздействию ауры, есть взгляд плоти, что смотрит на нас из черных кубов Т. Смита, с холстов Ф. Бэкона, изнутри плотного живота Марии из фильма Ж.-Л.Годара.

Таким образом, данный ракурс рассмотрения позволяет наметить особый потенциал концепта ауры, функционально готового к мышлению

феномена плоти, философского статуса нечеловеческой агентности, конституирующей восприятие и, в целом, нечеловеческой эстетики.

Примечания

1. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: «Наука», 2001. С. 152.
2. *Левашов В.* Читать и разгадывать: Вальтер Беньямин о фотографии // *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.С. 153.
3. См. об этом: *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. - СПб.: «Наука», 2001. С. 93-94.
4. Там же. С. 124.
5. *Подорога В.* Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2016. С. 66.
6. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: «Наука», 2001.С. 126.
7. Там же. С. 163.
8. Там же. С. 125.
9. *Подорога В.* Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2016. С. 57.
10. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: «Наука», 2001.С. 125.
11. Там же. С. 127.
12. *Тригг Д.* Нечто: Феноменология ужаса. Пермь: Гиле пресс, 2017. С. 41.
13. Там же. С. 82.
14. Там же. С. 77.
15. Там же. С. 116.
16. Там же. С. 134.

Поликарпова Д.А
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ПОСТ-ТЕОРИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННЫЕ РЕФЛЕКСИИ О КИНО

Доклад подготовлен при финансовой поддержке гранта РФФИ №18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика»

Заявление о том, что кино, возникшее как явление в 1890-х годах, отличается от других искусств тем, что практически сразу обросло теоретической рефлексией – повторяющаяся фигура для каждого, кто берется о нем рассуждать. Поле сравнения с самого начала было полем, на котором располагалось искусство, несмотря на многолетние споры о том, является ли кино таковым. И тем не менее, хоть в рассуждениях этот вопрос ставился с большой периодичностью, исследовательская оптика была направлена не только вовне, отграничивая кино от чего-то за его пределами, но и вовнутрь, стараясь разобраться с различениями, перипетиями, поворотами и сутью, которые составляют кино не зависимо от внешних сил. За прошедшее время теория кино, удивляющая своим разнообразием, вписала в свою историю множество интересных

поворотов, каждый из которых привнес нечто новое в способы «говорить о кино». Классическая теория кино (Р. Арнхейм, Б. Балаш, З. Кракауэр, А. Базен, французский авангард, советская монтажная школа, формализм), поставившая и развившая фундаментальные вопросы онтологии – область, хорошо знакомая каждому современному исследователю. Перечисленные имена и присущие теоретическим направлениям интуиции могут обнаруживать в себе противоречия, во многих аспектах не согласовываться с изменениями, произошедшими с самим кино, вызывать большую полемику и сомнения, но, самое главное – они все еще не устаревают, постоянно проявляясь в качестве фундамента для новейших современных исканий.

Вместе с тем, с самого начала теория кино была тесно связана с философией. Уже в текстах ранних французских авангардистов можно заметить влияние бергсоновских тезисов о движении, у Кракауэра – лейтмотивы критической философии франкфуртской школы. И все же, эти точки пересечения до некоторых пор не образовывали неразрывной линии, соблюдая дистанцию. Философия как бы заглядывала ненадолго в гости к теории кино, заинтересовавшись новым объектом, а теория кино могла терпеливо принимать к сведению информацию, сохраняя при этом некоторую автономию. Ситуация, однако, изменилась со второй половины XX века, когда кинотеория утвердилась как академическая дисциплина во многих странах и испытала нужду в сильном и авторитетном союзнике в борьбе за закрепление собственного статуса. Новые волны исследователей кино обратились к философии, переживавшей в это время колоссальный подъем: к структурализму, неомарксизму, психоанализу, феноменологии, семиотике, текстам Ж. Деррида и Ж. Делеза. Двигаясь на опережение, можно сказать, что связь, которая в это время образовалась – где кино представлено в виде объекта, а философские дискурсы – как набор инструментов, с помощью которого можно получить к нему доступ – остается актуальной и сегодня (достаточно обратить внимание на разгоревшийся в последние годы подъем исследований кино, опирающихся на спекулятивный реализм).

Вместе с тем, в последние несколько десятилетий в мировой кинотеоретической среде произошел поворот, внесший заметные изменения в распределение акцентов. С середины 1990-х годов заявило о себе такое направление как пост-теория, сформировавшееся в среде академических американских философов искусства. Н. Кэрролл и Д. Бордуэлл сплотили вокруг себя других современных теоретиков (К. Плантинга, Ф. Лейбовиц, Г. Кьюрри, Т. Гродаля, Э. Бранингана и т.д.), предложив избрать для разговора о кино иные философские основания. Речь шла именно об этом, хотя поначалу и казалось, что пост-теория – это протест против философии. Иные философские основания не

означали отказа от философии, указывали на переориентацию исследовательской оптики с континентальной философии на англо-американскую. Последней в российском интеллектуальном поле никогда не отдавалось предпочтение, а потому - вполне объяснимо отсутствие интереса к тем сдвигам, которые произошли. Но незнание никак не способствует продуктивной работе, а потому – какими бы ни были основания, на которых произошел поворот в теории кино, мы должны распознать его как поворот и разобраться в том, что его спровоцировало и в какую сторону направились дальнейшие исследования.

В основе нашей собственной критической линии лежит твердое убеждение в том, что главным занятием философского дискурса (неважно, континентального или англо-американского) была эксплуатация кино, сведенного до уровня объекта, который должен быть чем угодно кроме себя самого: удачным примером для философских концептов, произведением искусства, зрелищем, существующим только там, где пребывает зритель, которого интересуют рассказанные истории. Движение по истории теорий кино будет, одновременно, движением в сторону усугубления эксплуатации: от Больших Теорий к пост-теории. Стремление обличить и продемонстрировать несостоятельность актуального философского участия с указанием на причины этого неуспеха – наша главная цель, наша негативная программа, которой непременно потребуется позднее позитивное продолжение.

Царев А.О.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

МАСШТАБИРОВАНИЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОЦЕДУРА

Масштаб – понятие, которое не получило особой концептуализации в философской традиции, хотя *масштабирование* постоянно используется философами, в частности для проведения операций абстрагирования. И все же кажется, что разные масштабы не попадают в область философской рефлексии, оставаясь слугами для проведения базовых эпистемологических процедур. Есть макро-масштаб, микро-масштаб и мезо-масштаб – этого достаточно для построения философской модели любой степени абстрактности или конкретности. Но так ли это? Можно ли так пренебречь масштабом, в то время как даже наука, где масштабирование дело привычное, дает нам примеры столь разных и непохожих друг на друга микро и макро миров?

Сам термин «масштаб» этимологически связан с вещами-прототипами – линейками или просто мерными палками, которые исторически становились свидетелями тяжелой эмпирической работы, например,

морской экспедиции, цель которой – перенесение изрезанных черт береговой линии на пергамент или лист бумаги. Масштаб в таком случае можно охарактеризовать как необходимое условие свидетельства (о случившемся опыте) и даже опыта вообще. Это, как кажется, ухватил Делез в своих рассуждениях о складках и сгибах, которые повсеместно конституируют возможность и меру конкретных эмпирических ситуаций. Уже сам по себе сгиб является актом масштабирования: если мы согнем лист бумаги пополам, то получим масштаб 1:2, и так далее. Такие сгибания и образуют складки, которые являются переходами из одного масштаба в другой, с уровня на уровень, из одного состояния в иное. Эти «малые перцепции» обеспечивают переход: «от космологии к микроскопии, но также и от микроскопии к макроскопии» [1]. Если мы соглашаемся с Делезом, то мы должны признать, что масштабы – это не просто конструкты, созданные для удобства научного моделирования, а нечто участвующее в производстве форм чувственного опыта. Тогда сгибы на плоскости – масштабы относятся в большей степени к проблемам *эстетики*, если понимать ее как философию чувственности.

Проблематизация масштаба может обеспечить уход от эпистемологического полюса и антропоцентристской перспективы, рационализирующих чувственный опыт. Понятие *смысла*, то есть того, что присутствует только *с мыслью* и делает ее объект вещью «для нас», в процессе масштабирования до определенного ассамбляжа заменяется чувственными отношениями, так как внутри сборки ряд вещей/объектов создают свое реляционное поле, в масштабах которого, эти элементы получают значимость для той среды, в которой они воздействуют друг на друга. Если «”Эмоциональное чувствование”, с помощью которого мы воспринимаем квалиа, подобные цвету, не имеет принципиальных отличий от способа, каким субатомные частицы относятся друг к другу, оно лишь гораздо *масштабнее*» [2], тогда кажется, что задача эстетики состоит, в том числе, в выявлении этих масштабов для того, чтобы выяснить как они специфицируют чувственные качества вещей и обеспечивают разные перцептивные режимы их восприятия.

Более того, кажется, что существуют разные посредники (*медиа*), которые позволяют размасштабировать привычный способ восприятия и указать на иную чувственность. Это относится не только к масштабирующим лабораторным приборам (микроскопам, телескопам и т.д.), которые «оказываются способными свидетельствовать, подписывать, оставлять знаки» [3], но и к такой технике и технологиям, которые используются в кино, живописи, литературе: камера, монтаж или письмо также участвуют в поиске и фиксации собственных масштабов и эстетических ситуаций. Если мы можем *отвлечься* от эпистемологии, рассматривая звездное небо в телескоп, то почему мы

должны искать референции и смысл в движении, схваченном кинокамерой?

Проблематизация понятия масштаба кажется важной для эстетической теории, так как позволяет выявить ряд существенных напряжений, имеющихся между эстетикой и эпистемологией, а также нащупать решения старых философских проблем, связанных с традицией недоверия к чувственному восприятию.

Примечания

1. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998. С. 149.
2. Шавиро С. Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делез и эстетика. Пермь, 2018. С. 84.
3. Латур Б. Нового времени не было. СПб., 2006. С. 87.

Шлычкова Г.И.

ГИПОТЕЗА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЭСТЕТИКИ В КАЧЕСТВЕ МЕТОДОЛОГИИ ГУМАНИТАРНОГО (ОБРАЗНОГО) МЫШЛЕНИЯ В ОПЫТЕ МЕТОДИКИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ПРИРОДЫ

Аргумент открывает перспективу исследования основной функции эстетики, методологии гуманитарного (образного) мышления, генезиса эстетического восприятия природы, воплощающего смысловую содержательность культуры, искусства, религий, гуманитарных и техногенных наук.

Практика воссоздания исторического дискурса категории эстетического восприятия в качестве чувственного познания, ознаменована основателем науки А.Г.Баумгартеном.

Стирание граней естественнонаучных и гуманитарных наук в новом веке не стирает различия гносеологии, эпистемологии, когнитивистики, единства чувственного познания и мышления, не разрушает коэволюцию, связывающую законы природы с законами мышления.

Познавательная информация понимается субъектом за счёт врождённых психических структур архетипов, чувственных эстетических впечатлений, являющихся результатом опыта эстетического восприятия, алгоритма образного мышления.

Новое время меняет устаревшую традицию представления системы категорий отношения лишь аппаратом анализа действительности, который не учитывает сопоставительную нравственно-эстетическую доминанту порядка категорий, корректирующих восприятие понятий, явлений, образов.

Предопределяя последовательное развитие человечества, эстетическое восприятие передаёт исторический опыт познания выражением художественной формы посредством рефлексии личностных идеалов с системой эстетического и нравственного идеала.

Искусство зарождалось в процессах восприятия природы, являясь формой защиты жизненных интересов в творческих актах оберегов, слившихся с религиями, сохраняющими и развивающими жизнь.

Опосредованная эстетическим восприятием эстетическая функция искусства, систематизируя социальные навыки совместного действия, проявляющие синергетические свойства действительности, выражает гуманитарную мысль.

Ответ учёного мира, включая психологов, нейрохирургов, физиологов, на вопрос о сущности, структуре и функции мышления находится в стадии предположений.

И достовернее утверждения аутентичности эстетического опыта в развитии мыслительной способности человечества представить трудно, если не рассматривать эксперимент методики управления эстетическим восприятием.

Методы демонстрируют не одни только возможности и способности восприятия искусства, но и всеобщую повседневную реальную практику восприятия иных жизненных явлений в качестве ежеминутного гуманитарного (образного) мышления, которое состоит из сопоставления художественных и эстетических знаков, символов и образов в маневрах форматов категорий отношения.

Методы управления эстетическим восприятием делятся на три группы. Пример метода сравнительно-логического восприятия: сравнить все авторские копии картины А.К.Саврасова «Грачи прилетели» с первым подлинником. Пример метода общей темы авторских стилей: сравненить картины «Жатва» (1875–1876) Сезанна и «Жнец» (1889) Ван Гога. Пример метода сопоставления художественных стилей одного вида искусства: сравнить картины Н.Гончаровой «Косари» (1907–1908) и А.Пластова «Сенокос» (1945). Пример метода сопоставления разных видов искусства, объединенных стилевым единством: сравнить природную образность искусства модерна в живописи, графике, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве. Пример метода определения идеи произведений искусства: «Эхо прошедшего времени» К.Сомова (1903) или «Сон божества» (1904–1905) Борисова-Мусатова.

Очевидно, следует искать и находить истоки развития мышления в, казалось бы, далёких от научных дискурсов эстетических опытах зарождения анализаторов чувств.

Сегодня важно найти «корни, стволы, ветви, кроны, цветы, соцветия, плоды древа», связывающего все науки целями, практическими творческими духовными, обусловленными развитием гуманитарного мышления, отражённого историческим дискурсом эстетики, исследующей взаимоотношения человека и природы в искусстве, науках, технологиях.

Шувакович М.
Белград

ПРОЕКТ КОНЦЕПЦИИ XXI МЕЖДУНАРОДНОГО КОНГРЕССА ПО ЭСТЕТИКЕ

Тема очередного Конгресса: «*Возможные миры современной эстетики: эстетика между историей, географией и медиа*», он состоится в Белграде (Сербия) 22-26 июля 2019 года на факультете архитектуры Университета Белграда.

Идея Конгресса, условия его проведения и концепция предложены Международной ассоциацией по эстетике (IAA) и Обществом эстетики архитектуры и визуальных искусств Сербии (DEAVUS).

В наше время эстетика рассматривается как важная философская, научная, теоретическая дисциплина, стремящаяся интерпретировать сложность феноменов современного мира.

Сегодня требуется вести речь о возможных мирах или о возможных эстетических режимах, что более важно, чем понимание эстетики в ее уникальности как философско-теоретической дисциплины.

Конфронтация эстетики со сложностями сенсорных, чувственных, аффективных, концептуальных и дискурсивных феноменов современности (в обществе, культуре, искусстве, технологиях и политике) обнаруживается в отношении к истории эстетики, к различным эстетическим системам и, конечно, к гибридным технологиям медиа, репрезентации и коммуникации в различных формах.

Цель Конгресса в Белграде – ввести современные эстетические практики в живой диалог эстетиков, философов, теоретиков искусства и архитектуры, культурологов, медиатеоретиков, художников, медиапрактиков, архитекторов, деятелей культуры, исследователей в гуманитарных и социальных науках. Если более точно, цель – в том, чтобы нанести на карту возможные миры современной эстетики в Европе, Азии, Северной и Южной Америке, Африке и Австралии. Идея состоит в том, чтобы показать, интерпретировать и обозначить единство и разнообразие эстетического мышления, выражения, исследования и образования на нашей разделенной планете.

Задача Конгресса в том, чтобы обеспечить диалог с учетом эстетики в тех частях мира, которые ранее не были вовлечены в работу Международной ассоциации по эстетике (IAA). Глобальный диалог, понимание и кооперация – вот то, чего хотелось бы достичь.

Более конкретная тематика Конгресса такова: *Эстетика между философией и гуманитарными науками; Геополитическая эстетика и философия культуры; Состояние современной континентальной*

европейской эстетики; Состояние современной англо-американской эстетики; Состояние современной азиатской эстетики; Состояние современной африканской эстетики; Состояние современной южно-американской эстетики; История эстетики и ее переосмысление: Кант и Гегель сегодня; Эстетика глобальных и локальных цифровых сетей; Эстетика медийных и пост-медийных практик; Взаимоотношение публичной и частной сферы в эстетике; Современная эстетика музыки; Современная эстетика визуальных искусств; Современная эстетика культурных и активистских практик; Философия и эстетика архитектуры; Существует ли восточно-европейская эстетика?

Всю дополнительную информацию по Конгрессу можно получить на сайте: http://www.arh.bg.ac.rs/en/2017/12/11/ica-2019-belgrade-21st-international-congress-of-aesthetics/

СЕКЦИЯ

«ОТКРЫТАЯ СЕКЦИЯ»

Большаков В.И.
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва

РОЛЬ МИФОЛОГИИ В ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ

Мифология доминировала в общественном сознании первобытного общества, но постепенно миф терял свою регулятивную функцию: происходит переход от первой наивной мифологической формы к теоретическому осмыслению мифа, к первым этапам развития эстетического знания. Потом в новейшее время мы будем наблюдать обратный переход: к новой квазинаучной мифологии.

Деятели французского Просвещения принимали мифологию как невежество и обман, как суеверие. Романтическая философия мифологии, которая получила свое логическое завершение у Шеллинга, видела мифологию как эстетический феномен, содержащей символизацию природы, который занимает промежуток между природой и искусством. Основной пафос этой философии мифологии заключался в замене аллегорического истолкования символическим.

Если в античности люди пытались осмыслить мифы, хотя там изначально преобладало аллегорическое толкование, то средневековые христианские философы дискредитировали античную мифологию, и на некоторое время она ушла на второй план. Позже интерес к ней вновь появляется у гуманистов эпохи Возрождения. Они описывали ее как выражение чувств и страстей, человеческой личности.

Об эстетическом характере мифологии нам говорит наличие в ней своеобразного осмысления исконных проблем: генезис красоты, искусства, его видов, стилей, родов и жанров. Это хорошо иллюстрирует широко известный миф об Аполлоне и Музах. В первоначальном виде говорилось об одной единственной Музе, которая в эпоху хтонической мифологии олицетворяла разные стороны деятельности человека: ремесло, художественное начало и познавательную деятельность. Однако позже число Муз растет, их становится сначала три, а затем девять. Уже после Гесиода каждая из Муз наделяется своей ролью: Клио – богиня борьбы, Мельпомена – трагедии, Талия – комедии, Евтерпа –поэзии, Каллиоппа – эпоса, Эрато – любовной деятельности, Терпсихора – музыки и танцев, Урания – Богиня астрономии, Полигимния – гимнов. Музы знали все, господствовали над силами природы и людьми. Однако в их деятельности по-прежнему было нечто общее – каждая привносила в мир гармонию, согласованность.

Для становления философии как науки и ее неотъемлемой части - эстетики - послужил поиск истины, попытки осмысления таинств природы

и ее образное представление. Философия, как мифологическая наука, начинается с осознанной замены образов понятиями. Это ключевая точка перехода от мифологии к философии, однако корни эстетического восприятия кроются в архаичных представлениях, прошедших стадию мифологизирования. В мифологии отразилось эстетическое отношение человека к действительности и его нравственные взгляды. Искусство часто использовало различно осмысленные и представленные образы мифологии. В результате культурной трансформации, принесенной эпохой Возрождения, на смену христианскомутеоцентризму приходит антропоцентризм, когда человек и земные проблемы человеческой личности становятся центром познания и смыслом человеческой жизни. Социальные приоритеты сместились из небесной сферы в земную, из духовной — в материальную. В связи с новым пониманием места человеческой личности вместе с антропоцентризмом приходит пантеизм, философское учение, которое признает слияние Бога с природой, растворение Его в ней (подробнее см.[1]). А сама идеология гуманизма стала не просто научной концепцией, а в результате смешения элементов христианства, античной философии, восточной магии и мистики, приобрела все черты религии нового времени, логическим завершением развития которой стал атеизм. Гуманистические установки, принимая самые различные формы от либеральных до крайне радикальных, стали мировоззренческой и методологической основой всех религиозных, философских, этических, эстетических учений западной цивилизации[2].

Своей новой позитивной философией О.Конт[3] на место веры в трансцендентальный духовный мир ввел веру в торжество научного знания. Идея эволюции, а также закон сохранения материи и детерминизм, ставшие естественнонаучной фундаментальной основой позитивизма, ставили в своей философской составляющей задачу поколебать мировоззренческое представление о божественном происхождении мира и утвердить новое научное мировоззрение[4]. Надо, однако, признать, что отчасти позитивизм был реакцией на чрезмерное увлечение в то время идеями субъективного идеализма и спиритуализма.

Так исподволь, без баррикад и глобальных конфликтов во всем Западном мире утвердилось мировоззрение, новая мифология, фундаментальные основы которой оказались полностью разрушенными достижениями современной науки и, в этих «воздушных замках» беззаботно обитает самая просвещенная часть человечества.

Примечания

1. *Большаков В.И.* Грани русской цивилизации. М., 1999
2. *Буданцев Ю.П.,Большаков В.И.* Соборность Российской государственности. Историко-социологический анализ. М., 1999
3. *Конт О.* Дух позитивной философии. М., 2016
4. *Большаков В.И.* Динамика культурно-цивилизационного процесса. М., 2016

Волошина Л.А.
«Высшая школа народных искусств (академия)», Санкт-Петербург

ЧУВСТВО ИСКУССТВА

У человека есть все для полноты мироощущения, но его творческая природа открывает новые возможности для познания мира и самого себя, для ощущения радости бытия. Полноценную возможность применить свои творческие способности, раскрыть данный природой потенциал, дает человеку искусство. Сейчас уже никто не представляет мира без искусства. И хотя Платон считал, что искусство трижды удалено от истины, для нас эта реальность истинна. Истинна потому, что мы ощущаем ее, она воздействует на нас и это ощущение настолько сильно выражено в человеке, что можно предположить, что у человека есть еще одно чувство – чувство искусства.

Это способность, которая позволяет человеку чувствовать духовный мир. Чувство, которое одновременно и познание, но познание действительности, данной не просто в чувственном или интеллектуальном опыте, а через призму мировосприятия Другого. То есть, мы имеем дело с действительностью и с духовным ее воплощением одновременно. Это сложное чувство, которое отражает в полной мере всю сложность человеческой природы, ее двойственность. Воспринимая художественную действительность теми чувствами, которые даны человеку изначально, мы включаем еще один механизм восприятия, в котором соединились материальное и духовное, индивидуальное и соборное, реальность и вымысел, прошлое и настоящее. Это чувство, которое дает человеку возможность выйти за пределы времени и пространства.

В целом, это чувство – порождение цивилизации, когда человеку понадобилось что-то, что не служило бы каким-либо утилитарным целям, а существовало исключительно для удовлетворения эстетических потребностей. Природа – нескончаемый источник эстетического наслаждения, но для человека, пребывающего в постоянном развитии, этого мало, он все время жаждет новизны ощущений. К.Малевич, например, называл это чувство возбуждением, кто-то жаждой прекрасного, эстетических наслаждений. Настало время, когда эстетического оказалось недостаточно. Искусство обратилось к подсознанию, интуиции. Оно обращалось и к философии, и к психологии, следуя за своим временем. Оно способно не только отражать действительность, но предвидеть, прорицать, идти вперед своей эпохи. Будучи непонятым, оно все же дожидается своего часа.

Чувство искусства, это чувство, объединяющее людей, и в этом его великая сила. Но здесь кроется и опасность. Искусство, как сфера

чувственного воздействия, способно вызывать в человеке не только возвышенные, но и низменные ощущения. Оно может быть как высоким, так и низким. Эту его особенность -вызывать в людях определенные эмоции, государство научилось использовать как средство массового идеологического воздействия.

Искусство воздействует на человека через органы чувств, но в то же время это и интеллектуальная деятельность, которая связана с сознанием, способностью человека размышлять, вспоминать, фантазировать, созерцать. Это чувство индивидуальное и соборное одновременно. Это духовная среда, которая хранит культурную память поколений. Через чувство искусства человек соприкасается с этой идеальной средой. Оно может давать человеку подготовленному глубочайшие ощущения, которые невозможно описать на уровне известной нам пятерицы. Оно связано с эпохой, своей местностью, своим народом и общественными ценностями, модой и традициями. Но это вместе с тем глубоко индивидуальное чувство. Чем более развита индивидуальность, тем глубже это чувство. Вот тогда и происходит взаимообогащение. Искусство становится для человека не только формой эмоционального наслаждения, но и формой познания. Причем это познание не только интеллектуальное, но и духовное. Оно добавляет нашему мироощущению, делает его ярче, утонченнее, разнообразнее. Оно делает человека лучше. Пусть не насовсем, а на какое-то короткое время человек становится совершеннее. Однако никому окончательно не известно, каково это воздействие по своей силе и продолжительности. Возможно, оно оставляет гораздо более глубокий след в душе человека, чем нам кажется.

Вступая в сферу искусства, человек не только обогащается сам, но и одновременно обогащает её. Искусство живо до тех пор, пока оно нужно человеку. В истории искусства мы находим этому подтверждение. Так случилось, например, с народным искусством, которое долгое время воспринималось в нашей стране как утилитарная сфера. Это происходило до тех пор, пока ученые не занялись всерьез его изучением и не обратили внимания на его внутреннюю значимость при внешней художественной простоте и даже примитивности. Другой пример – искусство русского авангарда, которое долгое время было не признано властью и находилось в безвестности. Как индивидуальность приобретает от искусства, так и искусство живо до тех пор, пока у него есть зритель, слушатель.

За счет чего же происходит это восприятие, каким образом воздействует на нас искусство. Не смотря на то, что мы здесь имеем дело с идеальной действительностью, это одновременно и материальный мир, воспринимать который мы можем только через непосредственное с ним чувственное взаимодействие. Например, изобразительное искусство

воздействуют на нас: формой, цветом, светотенью, линией, ритмом, орнаментикой и т.д. Это все непросто средства живописи, но и носители определенных смыслов, памяти. Их символика, метафоричность открываются для зрителя тем глубже, чем богаче внутренний мир самой воспринимающей индивидуальности. Зная о силе воздействия на зрителя живописных средств, художники авангардисты создавали новую эстетику. Это уже была не эстетика прекрасного, это была новая эстетика, которая предназначалась именно для подготовленного зрителя. Поэтому, создавая свою новую живопись, многие художники становились теоретиками искусства, создавая различные программы, манифесты и прочие письменные дополнения для неподготовленного зрителя.

Чтобы понять и ощутить в полной мере эстетику традиционного искусства, тоже необходимы знания. Это искусство многие считают утилитарным, не умея ощутить его связь с природой, родом, целым миром, который окружал народного умельца. Это был мир, наполненный живым знанием, одухотворенный, полный таинственного смысла. Сегодня же, когда понимание народного искусства сведено к пониманию его как сувенирной продукции, мы теряем неповторимую ценность этого вида.

Чувство искусства, таким образом, требует воспитания, как и другие человеческие чувства. Можно предположить, что его мерилом является ощущение внутренней гармонии. Человек учится познавать мир при помощи его художественного освоения. И здесь ему пригодится не только эстетический опыт, но и знания из разных областей: культуры, науки, истории, религии, психологии и др. Чувство искусства напрямую связано с творческой индивидуальностью, той энергией в человеке, которая всегда находится в развитии, поиске, стремлении к совершенству.

Демин Р.Н.
Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург

ЭКСТРАВАГАНТНЫЙ КОСТЮМ КИНИКА МЕНЕДЕМА ИЗ ЛАМПСАКА

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ по проекту № 17-03-00616 «Сократические школы как явление античной философии и культуры»

Костюм как сложная знаковая система со своим особым языком, особенно такое явление как костюм (σχῆμα) философа, мало привлекает внимание историков философии. Известно, что ряд философов в истории античной философии придавали значение костюму: Анаксимандр,

Эмпедокл, Гиппий из Элиды и др. Позднее даже сложилась традиция носить определенное философское одеяние.

Описание у Диогена Лаэртского (D.L. VI, 102) [1] костюма малоизвестного кинического философа Менедема из Лампсака (III в. до н.э.) – одежда Эриннией, котурны, колпак, расшитый знаками зодиака – и сведения о его поведении – уверения, что он вышел из Аида в качестве соглядатая за грешниками и т.п. – позволяют высказать несколько соображений об эстетических представлениях этого древнегреческого мыслителя.

Созданный (можно сказать, сконструированный) Менедемом экстравагантный костюм, по-видимому, можно рассматривать как своего рода арт-объект, как костюмный энвайронмент. Под последним в современной эстетике понимают арт-объект, выполненный (чаще всего) в единственном числе и имеющий определенную концепцию. Очевидно, что используемый Менедемом костюм подходит под это определение. Обращаясь к костюму Менедема, мы отвлекаемся от его дизайнерских способностей и от его мастерства портного. Уникальность костюма Менедема заключается в обращении киника к традиции, которая отвергалась большинством представителей кинической школы; к теме, связанной с небесными явлениями, с астрономией и астрологией.

Рассмотрим костюм Менедема как семиотическую систему в контексте некоторых античных философских традиций. Прежде всего, коснемся колпака Менедема, на котором были изображены знаки зодиака. Очевидно, что это указывает на особое отношение философа к небесным явлениям. И это может показаться странным, учитывая отрицательное отношение киников к наукам и, особенно, к астрономии (D.L. VI, 73; 103–104) [2]. Менедем же, будучи киником, следует традиции понимания философии как области знания, связанной с изучением небесных явлений. Эта традиция идет от ранней греческой философии. В частности, ее отражение находим в псевдоплатоновском диалоге «Послезаконие». Следует учесть также отождествление философов с метеоролесхами у Аристофана, Плутарха и Лукиана. Схожие представления о философе как знатоке небесных явлений имеют место и в русской культуре XVIII в., находя отражение в костюме философа. Примером может служить украшенный изображениями солнца и луны костюм философа-гостя в произведении «Дворянин-философ» Ф. И. Дмитриева-Мамонова.

Что же касается утверждения Менедема о том, что он вышел из Аида, то следует учесть, что сочинения, посвященные Аиду, были у Демокрита и Протагора. Было подобное сочинение и у Антисфена, основателя кинизма. Спуск в Аид и возвращение оттуда приписывались, среди прочих, Орфею, Гераклу и Пифагору. Представляется, что для киников

наиболее значимым был Геракл. Таким образом, и действия и слова Менедема могут восприниматься как подражание Гераклу и вписываются в традицию. В качестве альтернативной гипотезы можно предположить, что в случае Менедема речь идет о некромантии. Это позволяет связать Менедема с другим киником – Мениппом и его сочинением «Νέκυια» («Некромантия»). Так было принято называть одиннадцатую книгу «Одиссеи», содержащую сцену вызывания из Аида душ усопших. И это может свидетельствовать о связи с некромантией Сократа [3]. Учитывая некоторые элементы поведения Менедема и его костюм, можно предположить связь киника с шаманизмом и даже говорить об эстетике Аида.

Таким образом, костюм Менедема можно рассматривать как один из моментов формирования представления об эстетически прекрасном одеянии Философии, том самом, о котором мы читаем в «Утешении философии» Боэция, – одеянии из нетленной ткани, сплетенной из тончайших нитей, сотканном собственными руками Философии, с вытканными на нем греческими буквами□□□и□□ [4].

Примечания

1. *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1979. С.267.
2. Там же. С.258, 268.
3. *Прокопов К.Е.* Некромантия Сократа Ψυχαγωγία в «Федре» Платона // Платоновские исследования. 2017. №2 (7). С.33-54.
4. *Боэций*. «Утешение Философией» и другие трактаты. М.: Наука, 1990. С.190-191.

Кислый А.Е.
Институт археологии Крыма РАН, Симферополь

NUDITÉ В ПЕРВОБЫТНЫХ КУЛЬТУРАХ: ПАЛЕОЭСТЕТИКА И ПАЛЕОЭКОНОМИКА

Благодаря находкам археологов можно полагать, что опыт эстетического восприятия природы и собственных творений присущ человеку с глубокой древности. Одни будут его считать причинённым особой духовной изначальной сущностью, другие будут связывать с практикой социальной или строго экономической жизни. В последнее время в результате явной несостоятельности концепции «неолитической революции» с ее абсолютизацией значения «открытий» производящего хозяйства, (которые были не привлекательными для первобытного человека – М.Саллинз, А.Е.Кислый) даже солидные ученые находят вмешательства в «развитие» каких-то сторонних, духовных сфер, сил (Н.Я.Мерперт), забывая все же о возможность говорить о развитии эстетических «сил». Но получается «эстетика породила эстетику», что

напоминает известное в истории науки определение эстетики через эстетику.

Между тем, в воспроизведении жизни (в наиболее широком понимании термина, включая 1) непосредственное воспроизведение жизни, 2) социальное воспроизведение 3) потребность воспроизведения человеком природы) первое играло в начале решающую роль для самосохранения человеческих коллективов. При этом численный рост коллективов зависел не лишь от технологий, экономики или «правильного соотношения» численности полов. Бинарные оппозиции культуры, отношение человека к природной потребности дуального деления мира в первобытном обществе экономически было оправданы (вспомним хотя бы половозрастное разделение труда), палеоэстетически программными для продуцирования будущих эстетических канонов. Вспомним хотя бы древнейшие в культуре образы Адама и Евы, которые с познанием мира познают тонкости эстетики ню и воспроизведения жизни. Если первое – жесткая детерминанта экономических отношений, неизбежность земного бытия, то второе порождает миф, исторически необходимый в формировании культуры человека, протоэстетики и эстетики.

Возможно ли благодаря мифу построить научную, но кажется, единственно возможную модель: ню для первобытного человека, выходца из животного мира было настолько природным, что не могло быть оценено ни как плохо, ни как хорошо? Лишь условия земной жизни сотворили представление о прекрасном и безобразном. Попробуем разобраться.

Если говорить об искусстве в нашем его понимании, то первые отражения каких-то форм внешнего мира в искусстве, главным образом, приходится на верхний палеолит. Для первобытного человека отражение было и возможностью, и возникшей потребностью. Трудовая теория представляется здесь абсолютно незаменимой. Тем не менее, есть еще одна сторона процесса – суггестия как явление эстетическое. Именно усложнение внутреннего мира человека, нарастающая его антиприродность создает формат необходимости защиты психики от сложностей бытия. У специалистов нет и не было возможности иметь этнографические «чистые» аналоги наиболее ранним проточеловеческим и человеческим коллективам. Мы можем лишь создать научную модель. Она исходит из наблюдений за становлением психики современного ребенка. Например, отражение мира в играх, рисунок в педиатрии как коррекция развития индивида. В условиях становления психики Homo sapiens, в условиях потребности в численном росте коллективов зарождается палеоэстетика образов женщины и размножения – первобытные мадонны, с подчеркнутой стеатопигией неэстетичные для

многих в наше время, проч. Здесь эпицентр воспроизведения жизни, мужчина вне его. Его редкое ню – подчёркивает: он (не она) колдун, охотник, он убит бизоном. Пол – лишь знак, но не функция в воспроизведении непосредственной жизни. Женщина может быть оплодотворена вовсе не мужчиной (верхний палеолит, Ложери-Бас). Он не нужен. Уникален для понимания социальных норм воспроизведения жизни рисунок из алжирской пещеры: мужчина на охоте, но его половые органы условно связаны с богиней-орантой.

С переходом к воспроизводящему хозяйству (вынужденная в культуре трансформация) возрастет роль мужчины, появляется численный перевес мужчин в социумах, экономически необходимый. Часть мужчин не участвуют в воспроизведении первого рода, не имеют семьи, но обеспечивают социальное воспроизведение. Патриарх владеет всем – стадами, женщинами, иными мужчинами, он может все, но не может родить. Появляется необходимость в диаметрально противоположном суггестивном мифе о мужчинах-роженицах. Эстетика изменена: Авраам родил, Лемех родил, Зевс рожает Афину и Диониса (из бедра – эвфемизм), Брахма – детей из тела и т.д. Сегодня образ рожающего мужчины для большинства отталкивающий. Но для человека времен перехода к производящему хозяйству становится жизненно необходимым, вплоть до обмана.

Итак, 1) палеоэстетика как противоречивый, но реальный процесс; 2) палеосуггестия, спасающая человека в его антропогенезе, в дальнейших трансформациях культуры; 3) красота, спасающая мир. Тезисы, как представляется, достойны для развития в теоретической эстетике. Возможно, такой подход в понимании происхождения эстетики отчасти примиряет и материалистов, и идеалистов.

Кравцова Т.С.
Липецкий государственный технический университет ЛГТУ, Липецк

ОБЩЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ И АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО НАЧАЛА XX ВЕКА

Во все исторические периоды искусство занимало важное место в социуме. На разных этапах исторического пути искусству отводилось определенное место, и вкладывался различный смысл. Авангардное искусство, по своей природе весьма отличающееся от академического искусства, обладает отличительными особенностями. Необходимо рассмотреть важные детерминанты, способствующие появлению и дальнейшему развитию этого феномена, а также его трансформации в постмодернизм, на основе изучения общественно-политической мысли начала XX века в России.

На раннем этапе развития общества и формирования первых государств не было сформировано культурной взаимосвязи человека с человеком. Сложившийся общественный тип сознания раскрывался во взаимосвязи человека и природы. Взаимоотношения между людьми не были значимыми, требующими осмысления. Общественное сознание, раскрывающееся через культуру и искусство первобытных людей зооморфно. Это объясняется тем, что первостепенным персонажем в искусстве выступало животное, а люди выступали единым коллективом, сплоченной группой, в которой не было деления на личности, индивидуальности, за исключением старейшин племени. В силу этого, искусство и культура раскрывали преимущественно общественные составляющие того или иного племени, рода. Это приводило к обожествлению сил природы и самоотчуждению человека, отказу от субъективности. Личностное начало практически не проявлялось и не выражалось в искусстве. Можно заключить, что, общественное сознание выступает важной составляющей, способствующей формированию того или иного искусства.

Особое влияние на развитие авангардного искусства оказали общественное сознание и общественно-политическая мысль начала XX века. В философском плане основополагающие составляющие авангардного искусства выражаются в таких категориях как индивидуализм, субъективизм. Распространение идей индивидуализма и ориентация на индивидуальное сознание стали определяющими атрибутами мировосприятия общественной мысли начала XX века.

На формирование авангардного искусства оказало влияние научное знание, идеи позитивистов, развитие науки, технических достижений. В XIX веке развивается наука, техника, промышленность, происходят изменения в восприятии картины мира, наблюдается переосмысление взаимосвязи природы и общества. Природа перестает быть первостепенным атрибутом для человека, художника, обладающей высшей ценностью. Поэтому многие художники отвергают копирование и подражание природе, и делают акцент на абстракции и беспредметности. Социокультурными предпосылками появления авангарда были научно-технический прогресс, который способствовал распространению идей машинизации и технократичности. Эти составляющие мы можем наблюдать в творчестве конструктивистов, футуристов, которые стремились показать предметы, явления вне оценки, вне направленности на человека.

Начало XX века в России сопряжено с кризисными явлениями в политике, науке, религии. В философском плане мыслители критически рассматривают роль религии и морально-нравственных ценностей. К примеру, Ф.Ницше считает, что мораль и религия препятствуют жизни

человека, что основой «настоящей жизни должно быть удовольствие, а наличие абсолютных нравственных ориентиров мешает его возрастанию, а значит, негативно влияет и на саму жизнь»[2]. В науке наблюдается кризис естествознания, который определяется в том, что «материя исчезла». Постепенно возникают теории относительности, а именно в философии появляется теория релятивизма. В силу таких социальных изменений, представители авангардного искусства осуществляют поиск новых форм выражения и самовыражения в творческом процессе, что в последующем приводит к синтезу с примитивными формами культуры. Художники-авангардисты обращаются к основам ценностей варварских цивилизаций, народной культуры, мифологии и фольклору. Как о футуризме высказал своё мнение Н.Бердяев: «На вершинах культуры, которая делается все более и более мировой, обнаруживается последнее варварство»[1]. Приоритет современной техники привел к разрушению единства природы и человека, что в определенный момент привело к утрате природного мимезиса. В дальнейшем же искусство определялось уже не как отображение мира, а как определенная его трансформация.

Общественное сознание рубежа XIX-XX веков характеризуется такими составляющими как, потребностью к игре, свободе, наполненностью праздником, отходом от научной серьезности, особенно эти проявления, наблюдаются в творчестве футуристов с их карнавальной традицией. Также в творчестве авангардистов присутствует гротеск, образы пира, глупости, безумия, трагизма, дисгармонии. Эти составляющие становятся атрибутами авангардного искусства, а в последующем и постмодернизма.

Примечания

1. *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1918. С.26
2. *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое // Ф. Ницще. Сочинения: в 2 т. Т.1. М., 1990. С. 311-312.

Львов А.В.
Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, Санкт-Петербург

ПРИРУЧЕННЫЙ ЗВУК

Задолго того, как органы чувств стали предметами специальной заботы и органами эстетического опыта, ухо наших звероподобных предков было, как и у многих видов животных, настроено на «волну» инстинкта. Как говорил Я. фон Икскюль о животных, находилось в «музыкальном единстве» с издающими звуки внешними объектами, а таковых не много. Этологов давно удивляет «привязка» чувств животных к определенным объектам мира, как то жертва и охотник, представители одного вида или соседи по ареалу. Музыкальную метафору можно

применить ко множеству видов животного поведения, тогда межвидовые взаимодействия или перекрещивания ареалов обитания создадут полифонию с контрапунктами в точках пересечения. Развитие слуха неоантропов уже включает в себя историю отделения музыки от шума, состоявшую, в частности, в создании искусственных звуковых камер и духовых инструментов («палеолитические флейты»). Т.о., акустическая история архитектуры демонстрирует генезис инкубации самой человечности.

Во второй половине XX в. ленинградский археолог А.Н. Рогачев выделил пять типов жилищ верхнего палеолита восточно-европейских культур, различавшихся, главным образом, формой и размерами. Жилища аносовско-мезинского типа (возраст 20-14 тыс. лет) имели круглую форму, диаметр 4-20 м., ямы-хранилища располагались не внутри, как в других типах, а снаружи. Сооружения не покрывались шкурами ни сверху, ни по бокам, не имели очага. Бедность внутреннего культурного слоя указывает на особое назначение этих построек. Обязательным элементом здесь являются черепа мамонтов, которые располагались парами или группами, вкопанные в основание хижин лицевой стороной, а сводом направлены внутрь постройки. Наконец, параллельное таким постройкам изготовление первых музыкальных инструментов (например, уникальный перкуссионный ансамбль Мезинской стоянки) наводит на мысль, что именно в верхнем палеолите были сделаны первые попытки поймать звук в ловушки монументальной прото-архитектуры.

В музыкальном искусстве более позднего времени некоторые авангардные разработки проводятся примерно в том же направлении. «4’33”» (1952) Джона Кейджа, произведение ясно демонстрирующее, что музыка достигла предела своей определенности и самотождественности. Музыкант не извлекает из инструмента ни звука затем, чтобы зазвучало окружающее слушателя пространство. В начале XVI в. схожую интуицию и, пожалуй, впервые выражает Клеман Женекен в своих «описательных» сочинениях. Мастер полифонии и контрапункта, Женекен средствами хора создает акроамы битв, охоты, городских сцен. Но попытка имитировать шум, придать ему музыкальную форму, как это делал, скажем, Бела Барток (например, «Out Of Doors», 1926), все же не так близка к истине как у Кейджа и вовсе далека от «Искусства шумов» (1913) Луиджи Руссоло. Истина же в том, что различие между музыкой и шумом в механизме перевода. Хор, исполняющий шансоны Женекена указывает на музыкальность шума города или поля битвы. Присутствующий в молчании, привативно, инструмент Кейджа делает слышимым шорох, окружающий шум. Зрители недоумевают, а этот шорох указывает на «немузыкальную» природу музыки, на то, что делает

4’33 минуты тишины музыкальным произведением – концертный зал. Не будет большой ошибкой назвать одним из первых «концертных залов» мезинское «жилище» проф. Рогачева. В то же время, это «тренажерный зал», где наши предки тренировались в оттормаживании спонтанности инстинкта, конвертировали гул и «бормотание природы» в мелодию и ритм, «жилище» выступало хранилищем. Видимо, изготовление основанных на циркуляции воздуха музыкальных инструментов шло рука об руку с развитием технологий изготовления различных сосудов. Деятельность человека преобразовалась от утомительной обработки твердых пород камня к пластичной глине, от изготовления рубил и наконечников к резервуарам и емкостям, от жизни в землянках к строительству.

Мухин А.С.
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ АСТРОНОМИИ

Любительская астрономия является по преимуществу хобби, несмотря на то, что даже в наши дни зачастую непрофессионалами в этой области делаются значительные научные открытия. Однако в большей степени, как и любое другое хобби, астрономические занятия не предполагают каких-либо обязательств со стороны любителя, ставя на первое место чувственный акт, который мог бы вырвать совокупность ощущений субъекта сознания из обыденной повседневности и поместить особые переживания на высшую ступень своей собственной (личностной) аксиологии. На первый план выходят впечатления, сильные эмоции. Более того, именно этими эмоциями астроном-любитель имеет право ограничить свой опыт, в некоторой степени, даже, отстраняясь от гносеологических намерений. Аффекты, порожденные в процессе наблюдения, вызваны тесным взаимодействием двух составляющих. Во-первых, восторгом от осознания онтологического масштаба наблюдаемого явления (чем реже встречается явление, тем сильней восторг). Во-вторых, зрелищностью (что в данном случае равносильно понятию *прекрасного*) увиденного объекта.

Два этих аспекта связаны амбивалентно: иногда между ними устанавливаются строгие причинно-следственные цепочки, но не исключены лишь эпизодически возникающие точки пересечения. Далеко не все любители астрономии имеют сложное оборудование. В простые любительские телескопы некоторые объекты кажутся совсем непримечательными. Так, например, галактика Андромеды (M 31, NGC 224) в 4-дюймовый телескоп представляется сероватым

облачком с едва выбеленной центральной частью, что не идет ни в какое сравнение с яркостью и детальностью фотоснимков, размещенных в интернете или в иллюстрированных изданиях. Однако осознание прямого контакта с удаленным объектом, понимание того, что на сетчатку наблюдателя через оптику телескопа поступают *настоящие* фотоны, дошедшие до него через 2,52 млн световых лет, вызывают особые переживания, подкрепляемые зрительным образом галактики, подлинным, хоть и уступающим по зрелищности фотографии. Многие любители довольствуются самим фактом увиденного, а не оптическим совершенством «картинки». Другие астрономы, полагая, что осознание факта подлинности наблюдаемого явления прямо пропорционально оптической убедительности изображения планеты или звездного скопления, получаемого с помощью телескопа, стремятся достичь максимального качества этого изображения. Для этой цели приобретается более серьезное оборудование, телескопы с крупными апертурами, дорогие окуляры, фильтры, монтировки. Немало астрономов-любителей, самостоятельно изготавливающих для себя все необходимое, порой превосходящее промышленные аналоги.

Процесс наблюдения как таковой дополняется феноменом *вещи*, предмета, который становится залогом этого процесса. Самое наблюдение и прибор неразрывно связаны. И дело здесь не в операциональной связи, она и так очевидна, а в ценностных ассоциациях. Аффекты суммируются на фоне проецирования образов предметов (окуляров, фильтров, электронных средств наведения) на процесс поиска, идентификации, созерцания космического объекта. Образ качественного окуляра или дорого бинокля (именно образ) становится неотделим и от образа небесного тела, которое рассматривается с помощью этого прибора, и от образа самого процесса наблюдения. Вещь (инструментарий) – столь же экзистенциальна, как и цель астрономического наблюдения – созерцание далеких миров. Поскольку созерцание астронома-любителя – это постоянно вожделеющее намерение – он не довольствуется одним разом, ему нужно еще и еще, – постольку и вещи (необходимое оборудование) превращаются в объект желания многократно: приобретаются новые детали, телескопы, бинокли, программное обеспечение и т.д. Это приобретение, а также комплекс ощущений от осознания факта владения особенными вещами, есть немаловажное дополнение практики любительской астрономии. Астроном-любитель перевоплощается в коллекционера со всеми вытекающими отсюда переживаниями и эмоциями.

Следующим этапом обретения эстетического (осознанно чувственного) опыта является коммуникация с единомышленниками, чему способствуют клубы любителей астрономии, фестивали,

совместные выезды для наблюдений, специализированные форумы в интернете. Общение дает возможность реализовать непосредственное созерцание космических объектов, а также стимулирует рефлексию обладания астрономическим инструментарием, который можно репрезентировать как в личном контакте с коллегами, так и с помощью интернет-форумов и виртуальных клубов. И то, и другое порождает сложную гамму ощущений, которые реципиент осознанно воспринимает как аксиологические доминанты своего чувственного опыта.

Именно ради этих, безусловно, эстетических доминант ощущений/переживаний астроном-любитель посвящает себя выбранному хобби, в котором чувственное превалирует над гносеологическими интенциями профессиональной астрономической науки.

Пастухов А.Д.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ЧЕРНОТА В КАРТИНАХ ГЮСТАВА КУРБЕ

Согласно Фрейду, «Жуткое – это та разновидность пугающего, которое восходит к давно известному, знакомому»[1]; однако ближе в данном случае будет даже определение не столько Фрейда, сколько определение Шеллинга, на которое сам Фрейд в той же своей работе ссылается и которое звучит следующим образом: «Жутким называется всё то, что должно было остаться тайным, скрытым, но обнаружилось»[2]. Нам представляется, что полотна Гюстава Курбе зачастую презентуют именно «Жуткое» в приведённом смысле – особенно в тех случаях, когда на картине присутствует Чернота как нечто, явно притягивающее к себе внимание и заставляющее задаться о себе вопросом. Так, например, на картине «Веяльщицы» (1853) мы видим мальчика, заглядывающего в чёрную глубину загадочного пространства шкафчика; предполагается, что не только мы не распознаём, что находится в этой глубине, но и что сам мальчик видит там не больше – что он стоит перед неизведанным, обозначенным этой Чернотой. Образ мальчика на картине напрашивается на его интерпретацию в качестве ситуации открытия, когда вдруг стало явным что–то, что оставалось скрытым; однако самое примечательное в этом явлении скрытого то, что, явившись, понятным оно тем самым не стало. Ни мальчика, ни наше любопытство не удовлетворено, ведь мы видим ничто, Черноту.

У Лакана присутствует необходимое для нашей интерпретации понятие «сцены»: «Сцена – это новое измерение, измерение истории... Не является ли то, что мы наивно принимали за мир, лишь скоплением остатков того, что сходило со сцены, когда труппа удалялась, так сказать,

на гастроли?»[3]. В широком смысле мы предлагаем сценой называть всю совокупность сюжетов, представленных на картинах художника; если здесь следовать терминологии Лакана – а она, как нам кажется, может помочь – мы видим череду означающих. Это и священники, и политики, буржуа и весь тот мир, который представлен на сцене (или, скорее, представляет собой сцену). Однако у Лакана в приведённых вырезках речь идёт также и о Реальном, которое целиком на сцену никак не вывести. То, что мы видим в качестве мира на полотне есть не что иное, как те самые «остатки», которые сошли со сцены; вернее, полотно есть сцена, а мир, который по идее своей картина призвана репрезентировать, представить, есть на самом деле лишь то, что с этих подмостков сходит – в качестве «остатков». В пейзажах Курбе (а именно пейзаж пишет художник в своей знаменательной работе «Мастерская художника. Истинная аллегория семи лет моей творческой и нравственной жизни» (1855), являющейся как бы «развёрнутым» автопортретом) эта идея представляется нам довольно явной, особенно в тех пейзажах, где так или иначе проявляет себя Чернота, порой – как на картине «Истоки реки Лу» (1864) – заполняя собой самый центр полотна. «Жуткое» и «Реальное» сплетаются в едином образе Невыразимого – образе, представленном загадочной Чернотой.

Примечания

1. *Фрейд З.* Собрание сочинений в десяти томах. Том 4. Психологические сочинения. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. С.265.
2. Там же. С.269.
3. *Лакан Ж.* Семинары. Книга 10. Тревога. М.: Гнозис/Логос, 2010. С.45.

Суминова Т.Н.
Московский государственный институт культуры, Химки

ПРОБЛЕМА ГАРМОНИИ И ЕЕ ПОИСКИ В АРТОСФЕРЕ КАК СОСТАВЛЯЮЩЕЙ НООСФЕРЫ

Бытуя в третьем тысячелетии – «эпохе разума» – мировое сообщество продолжает задумываться над целым рядом проблем, в том числе философского, культурологического, теософского, искусствоведческого, космологического и информациологического характера.

Все более становится понятным, что достигнуть гармонического бытия человека в Универсуме невозможно без помощи такой сферы человеческой деятельности, как *артосфера* (от англ. art – искусство), или сфера искусства со спектром ее видов. Именно в этой сфере наиболее четко отражается стремление человека к совершенному миру, устойчивости, абсолютной *гармонии* (греч. harmonia – связь, стройность, соразмерность) бытия.

Человек в этом мире – частица, вращающаяся в спиральном водовороте бытия. Тем не менее, посредством своих произведений/художественных текстов и относительной свободы, автор/художник/инноватор/креатор/артург пытается привнести красоту во внутреннее пространство реципиента/потребителя/покупателя информации, найти соразмерность, ответить на «боль», «снять» дисгармоничность жизненных реалий с помощью «очищения» сознания и достижения катарсиса.

Пребывая в полисмысловом пространстве, человек для достижения гармоничного бытия, вынужден искать определенные смыслы как отправные точки для «сканирования» реальности и нахождения собственного места, собственного Я в гипертрофированном информационном, диджитализированном мире.

Непреходящее значение артосферы состоит в том, что таковая синтезирует мир, пронизывает и постигает его многогранность, полисмыслие, сохраняет целостность восприятия, а также интегрирует индивида в мировое культурное пространство, одухотворяя его бытие. Однако, по справедливому определению Ф.Ницше, культура есть «лишь тоненькая кожура над раскаленным хаосом» [1].

Догадки о существовании особой области человеческой деятельности – артосферы (то, что греки называли от «технэ» – техносфера), были и у древних натурфилософов (например, у Пифагора в его учении о «гармонии сфер»). При этом невозможно не упомянуть о ноосфере. Этот термин (введенный в России в научный оборот В.И.Вернадским) и проблемы его структурирования получили широкое распространение в многочисленных источниках.

Тема Гармонии и ее поиски в артосфере как составляющей ноосферы является темой вечной и вместе с тем юной, что обусловлено, социокультурной ситуацией, присущей историческим эпохам, контекстами, различными векторами ее «препарирования», а также одной из ключевых в контексте постижения целостности Микро- и Макрокосма.

Человек всегда стремится к гармонии, и, в первую очередь, к гармонии души, чего можно достичь посредством светлого начала – добра, которое тождественно истине, красоте и любви как основе духовной культуры.

Оказать существенную помочь в генерации Художниками (живописцам, певцам, танцорам и др.) гармоничных произведений искусства призваны такие ярчайшие представители коммуникативного арт-пространства, как арт-менеджеры [2] (антрепренеры, агенты, кураторы, продюсеры, дилеры, промоутеры и т.д.). Эти коммерсанты от искусства являются посредниками между текстом произведения, авторами/Художниками и реципиентами/публикой/ аудиторией. Именно

эти персоны управляют сознаниями масс, внедряя ту или иную идею/смысл/контент через то или иное произведение искусства. Однако, являясь бизнес-помощниками, организаторами бизнес-деятельности Художников, их миссия велика, а тем более в условиях свободной экономики и Мира, стремящегося к Гармонии.

Именно гармония есть вездесущая философская, культурологическая, семиотическая, психологическая, информациологическая и иная категория/концепт. Она как мощнейшее деятельностное, системообразующее начало, охватывающее все сущее в его материальной и духовной ипостасях. Она есть основа и идеал художественного творчества/культурной инноватики, в результате чего исторически и сформировалась артосфера.

В целостном исследовании «Ноосфера: поиски гармонии» [3], мы пришли к выводу, что поиски гармонии осуществляются на различных уровнях и в разных мирах/сферах. Во-первых, во внутреннем мире; во-вторых, в ближнем окружающем мире (близкие, члены семьи); в-третьих, в социальном мире; в-четвертых, в глобальном мире (деятельность разнообразных организаций, например, ЮНЕСКО, ООН и др.); в-пятых, в космосе, ноосфере (и ее составляющих, в том числе артосфере) и шире – инфосфере. Все эти миры/сферы и уровни, хотя каждый и по-своему, но проникнуты «гармонией высоких числ» (О.Мандельштам), и содержат различные идеи/коды/символы/смыслы/информацию, формируя глокальное семиотическое/информационное пространство.

Примечания

1. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т.1. С.767.
2. *Суминова Т.Н.* Арт-менеджмент: реализация государственной политики в сфере культуры и искусства: монография. Москва: Академический проект, 2017. 167 с.
3. *Суминова Т.Н.* Ноосфера: поиски гармонии. М.: Академический Проект, 2005. 448 с.: ил. (Технологии культуры).

Сычев Д.О.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ВОПРОС ОБ ИСКУССТВЕ В РАБОТАХ Л. Н. ТОЛСТОГО

В конце XIX века понятие искусства теряет свою определенность. Главную причину этого Л.Н.Толстой видит в том, что в основу понятия искусства положено понятие красоты. *Красота*, или то, что нам нравится, никак не может служить основанием определения искусства, и ряд предметов, доставляющих нам удовольствие, никак не может быть образцом того, чем должно быть искусство. Именно поэтому, несмотря на горы книг, написанных об искусстве, точного определения искусства до сих пор не было сделано.

Для того, чтобы точно определить искусство, необходимо прежде всего перестать смотреть на него как на средство наслаждения, а рассматривать искусство, как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая искусство так, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой. Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая органами чувств выражения чувства другого человека, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий свое чувство. На этой способности людей *заражаться чувствами других людей* и основана деятельность искусства. «Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его»[1].

Таким образом, Л.Н.Толстой совершенствует *опытное определение искусства* Эжена Верона – искусство есть проявление во вне, посредством линий, красок, жестов, звуков, слов, эмоций, испытываемых человеком – делая акцент на коммуникативной составляющей искусства. «Определение опытное, полагающее искусство в проявлении эмоций, неточно потому, что человек может проявить посредством линий, красок, звуков, слов свои эмоции и не действовать этим проявлением на других, и тогда это проявление не будет искусством»[2].

Совершенным же произведением искусства писатель называет такое, содержание которого значительно и ново, и выражение его вполне прекрасно, и отношение к предмету художника вполне задушевно и правдиво. Несовершенные же произведения искусства разделяются по основным условиям искусства на три рода: 1) произведения, выдающиеся по значительности своего содержания, 2) произведения, выдающиеся по красоте формы, и 3) произведения, выдающиеся, по своей задушевности и правдивости, но не достигающие, каждое из них, того же совершенства в двух других отношениях[3].

Примечания

1. *Толстой, Л. Н.* Что такое искусство? // Об искусстве и литературе. М.: Издательство Юрайт, 2018. С 38-39.
2. Там же
3. *Толстой, Л. Н.* Об искусстве // Об искусстве и литературе. М.: Издательство Юрайт, 2018. С 6-7.

СЕКЦИЯ

«ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ АРТ-КРИТИКА: ИСТОКИ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ»

Дутчак В.С.
Восточно-Европейский Институт Психоанализа, Санкт-Петербург

ЭРОТИЗМ – НАРЦИССИЗМ КАК ДВА ГОРИЗОНТА ПСИХИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В КИНОФИЛЬМАХ К.МУРАТОВОЙ

Тип кинематографической условности во многом подобен аналитической условности, а событие просмотра фильма – аналитическому сеансу. Применение психоаналитического метода в исследовании кинематографа Киры Муратовой является обоюдовыгодной системой, так как ее фильмы – это тот теоретический источник, который демонстрирует чистую психическую форму субъекта, которой нет пока в клинике психоанализа, но которая уже есть в фильмах Муратовой. Исследование ведется в горизонте, заданном основными конфигурациями субъективности – эротизма и нарциссизма, специфика которых определяется культивируемым в каждой из форм отношением к Другому. Фильмы К.Муратовой позволяют рассмотреть подобные новые формы отношений между субъектом и объектом, опираясь на работу современного французского психоаналитика Ю.Кристевой «Новые болезни души. Душа и мысленное представление», на концепцию Другого Ж.Лакана, а также на психоаналитически ориентированную теорию кино (Т.Эльзессер, Ж.Митри, Ж.-Л.Бодри, Ж.Делез, М.Ямпольский). Согласно Ю.Кристевой, субъект современности – это особый субъект, рассматриваемый в аналитическом дискурсе как растерянный, не способный обрести свое Я и даже не подозревающий об этом, хотя бесконечно страдающий: «Находясь в тисках своей отчужденности, современный Человек является нарциссической личностью – нарциссом, который может страдать, и который не ощущает никаких угрызений совести. <…> Современный человек теряет свою душу, однако не знает об этом, ибо психический аппарат является тем, что регистрирует репрезентации и их значимые ценности для субъекта» [1]. Очевидно, что новый статус субъекта требует от клиники новых интерпретаций его состояний. Привычная бинарная оппозиция «норма / патология» уже не в состоянии описать и изучить психические формы субъекта современности, который предстает в качестве особого субъекта, функционирующего в нарциссической логике отношений с другими. Как отмечает французский философ Жиль Делез: «…нет субъекта, что воздействовал бы на другого, без другого, за ним наблюдающего и “схватывающего” его как подвергшегося воздействию; другой берет свободу, отнимая ее у первого» [2]. Таким образом, пространство фильмов К.Муратовой является ценнейшим источником для изучения

феномена нарциссизма и понимания психической жизни современного человека.

Примечания

1. *Жибо А.* Французская психоаналитическая школа. СПб.: Питер, 2005. С.149.
2. *Делёз Ж.* Кино. Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время. М.: Ад-Маргинем, 2004. С.95.

Мясникова М.А.
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

КИНОКРИТИКА И КИНОЖУРНАЛИСТИКА: ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ

Критика тесно связана с медиа. При этом понятие «кинопресса» шире и критики, и журналистики. Явление, которое стоит за ним, вбирает в себя многие составляющие. Критик В.Матизен предлагает следующий набор. Во-первых, это *киноведы* (теоретики и историки кино), изучающие преимущественно классику; далее – *кинокритики*, в поле зрения которых находится современный кинопроцесс; далее — *кинорецензенты* – «те, кто ограничивается отзывами на отдельные фильмы. Таковы почти все сетевые авторы»; затем – *киножурналисты*, которые «пишут не столько о фильмах, сколько о тех, кто их делает. Кроме того, есть *промоутеры* фильмов, нанимаемые либо продюсерами, либо дистрибьюционными компаниями. И есть *кинорекламисты-пиарщики*, которые состоят с дистрибьюционными и производящими компаниями в трудовых или полутрудовых отношениях и скрыто или явно рекламируют “свой” товар» [1]. Из предложенного набора мы выделяем две стержневых составляющих: кинокритику и киножурналистику, и обнаруживаем, что они существуют параллельно, выполняя разные функции. В кинопроцессе же советского времени кинокритика и киножурналистика (в узком смысле) обычно выступали не только согласно, но и, по сути, нераздельно, так как нераздельны были их задачи — информирование о событии фильма и анализ его как художественного текста. Иначе говоря, киножурналистики, как на Западе, у нас тогда не было, поскольку освещение события фильма не рассматривалось ни как главный предмет кинопрессы, ни как необходимая составная часть кинопроцесса. Положительно было то, что в доперестроечный период в широких СМИ ощущался высокий уровень киноведческого профессионализма выступлений. Ситуация изменилась с приходом рынка. В исследуемых нами системах изменился характер внутренних связей. Профессия критика и его призвание перестали совпадать.

Современные исследователи отмечают нерешенность проблемы терминологических обозначений. Так, нередко встречающийся термин

«культурная журналистика» вызывает возражение в силу присутствия в нем оценочного подтекста. Сегодня используется новый термин «арт-журналистика» в широком смысле, вбирающий в себя порой также «арт-критику» (профессиональную и массовую) и воспринимаемый как синоним прежнего понятия «литературно-художественная критика». Хотя термин «арт» у нас применяется преимущественно к современному искусству, а не к искусству вообще. Теперь уже арт-журналистике, а не критике, как прежде, приписывается неимоверное количество функций. «В задачи арт-журналистики входит не только интерпретация отдельного произведения или информирование о событии, но и выявление закономерностей, прогнозирование перспектив художественного процесса, что возможно только при наличии художественно-критической идеологии, коренящейся в искусствоведческом и культурологическом знании» [2], – пишет А.Сидякина. Есть исследователи, которые усматривают в арт-журналистике репортерские задатки, с одной стороны, и предрасположенность к изучению культурного пространства, с другой. Есть те, кто числит за ней культурно-просветительскую функцию, а также обязанность обслуживать арт-рынок. Такое изобилие функций вызывает беспокойство ученых, связанное с размыванием профессии журналиста, пишущего об искусстве.

Думается, однако, что здесь речь должна идти о разных направлениях внутри медиа (включая сетевое пространство), о которых было сказано выше. Есть авторы, которые все же разводят означенные понятия. Так, Т.Юрьева видит в «арт-критике» одну из отраслей искусствознания, а задачей «арт-журналистики» считает освещение событий и фактов художественной жизни [3]. А Р.Копылова [4] вычленяет три разных вида медийной деятельности, обращенной к кино, пользуясь, правда, только термином «критика»: 1) кинокритику как культурный или философско-эстетический дискурс в форме эссеистики; 2) кинокритику как арт-критицизм и 3) кинокритику как журналистику. Первая направлена на смыслообразующий ряд, на культурологические, социологические, философские аспекты киноматериала; вторая – на анализ фильмического текста и третья – на адресата или адресанта (автора) культуры, выступая связующим звеном между фильмом и публикой. Итак, критику и журналистику важно различать и изучать. Тогда, вероятно, мы сможем получить положительный эффект от обеих.

Примечания

1. Критик критику – критик. Кинопресса и кинопроцесс // Искусство кино. 2005. № 11. С. 32.
2. *Сидякина А.А.* Художественно-просветительские периодические издания (арт-журналистика) // Журналистика сферы досуга / под общ. ред. Л.Р. Дускаевой, Н.С. Цветовой. СПб., 2012. С. 125.

3. См.: *Юрьева Т.В.* «Публичное искусствоведение» в современной российской журналистике // Современные медиа: процессы и контексты / науч. ред. Е.А.Ермолин, А.А.Маслова. Ярославль, 2015. С. 41–42.
4. См.: *Копылова Р.Д.* Современная отечественная кинокритика: между пиаром и артхаусом // Киноискусство и кинозрелище. Ч. 2: Зрелище как искусство : сб. науч. ст. СПб., 2011. С. 7.

Савченкова Н.М.
СПбГУ, Санкт-Петербург

ТЕОРИЯ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЖ. ЧИВИТАРЕЗЕ

Доклад подготовлен при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»

Дж. Чивитарезе – современный итальянский психоаналитик, принадлежащий к научной традиции, берущей начало от У.Р. Биона и Д. Мельтцера, а ныне примыкающий к школе Антонино Ферро; один из ярких выразителей герменевтического перелома, совершившегося в психоанализе в 60-е гг прошлого века. В этот период британские психоаналитики (Кляйн М., Сигал Х., Мельтцер Д., Бион У.Р.) перешли от представления о психике как динамическом конфликте и структурной модели к пониманию психической жизни в феноменологической перспективе. Идея роста как самостановления, основанного на возможности «капитализации» опыта, потребовала от аналитика внимания к множественным модальностям психического, обеспеченным механизмами проективной идентификации и расщепления. Мир внутренних объектов, раскрывающий для интерпретатора вселенную тела, мир переноса, позволяющий увидеть в любом факте интерсубъективное событие, в сочетании с фактическими нарративами, - актуализировали вербальное, иконическое, индексальное измерения языка. Интерпретация стала пониматься не столько как результат интеллектуальной операции, сколько в ней увидели способность быть меткой для аффективных, языковых и когнитивных процессов, наброском и опорой для совместного продвижения аналитика и анализанта по направлению к истине аналитического опыта.

Преодолевая классические герменевтические модели, используемые в психоанализе, поскольку они грешат произвольным схематизмом, Чивитарезе предлагает объединить историческую и формальную составляющую герменевтической работы с тем, чтобы раскрыть эстетическое измерение психического опыта. Принципиальным моментом здесь является понимание интерпретации как «слабой», открытой и саморефлексивной» (Civitarese, 2015), что позволяет ей вступить в игру с бессознательной мыслью текста или анализанта.

Овладевая риторикой сновидений и бессознательных фантазий, интерпретация формирует пространство, в котором формируется мифопоэтический аппарат, ответственный как за чувство реальности, так и за понимание истины. При этом понятие истины здесь уже не относится исключительно к эпистемологическом полю и апофантическим суждениям. Вслед за Бионом, Чивитарезе требует переосмысления понятий «истины» и «лжи» за счет исследования таких концептов, как «фальсификация», «негация», «фикционализация». Он полагает, что произведение искусства содержит «линзы», превращающие «ложь литературы» в истину. Связь психоанализа с искусством отнюдь не внешняя, эстетическое обнаруживается в эпицентре аналитического опыта – в феноменах переноса. Именно так, полагает Чивитарезе, следует понимать фразу Фрейда о книгах-друзьях, о личной, аффективной связи, существующей между читателем/зрителем и произведением искусства.

Сальникова О.В.
Санкт-Петербург

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА М. И. ЦВЕТАЕВОЙ. ЛЮБОВЬ КАК ПОЭТИЧЕСКИЙ ТРУД

Творчеству Марины Цветаевой посвящены многие труды исследователей из разных областей, но среди них очень мало психоаналитических исследований, что представляется серьезным пробелом, поскольку и жизнь, и творчество Цветаевой представляют собой единый и все возрастающий внутренний конфликт. Кроме того, психоаналитическое приближение к проблеме творчества существенно обновляет ресурсы современной герменевтики, все более тяготеющей к когнитивистским моделям. Более того, многие исследователи уделяют внимание мельчайшим деталям и подробностям биографии М. Цветаевой, но эти «разрытые» тайны, уводят от понимания текстов поэта.

Попробуем, взглянуть на текст поэта – как он есть! Вслушаться в звучащее желание, которое в поле языка проявляется сознательно – как слово и бессознательно – как символ желания.

Гипотеза – поэтическая логика Цветаевой зиждется на противоречивом отношении к телу. Преодоление этого противоречия на пути сублимации определяет всю систему конфликтов как собственно поэтических, так и жизненных.

Цветаева предпочитала эпистолярные романы обычным жизненным, в силу того, что письма, как и поэзия, позволяли ей выводить в зону внимания внутренние конфликты путем называния их, как бы овеществления, то есть преобразования чувств и эмоций в поэтическую

вещь.

Поэтическая вещь – это символический конструкт, позволяющий собрать и сосредоточить значимые чувства и, достигнув их аналитической различимости, превратить в основание собственного существования. В аналитическом кабинете происходит нечто подобное, бессознательные конфликты формируются, проясняются, разрешаются в речи перед лицом Другого. Цветаева в качестве такого пространства использовала текст, осуществляя поиск того единственного верного слова, которое позволило бы ей перед лицом Другого – быть.

Все творчество поэта направлено, на то, чтобы прожить любовь через слово, в обход всех запретов, все же явить желание, пред лицом Другого и увековечить в мире.

Сублимация в этом смысле как раз является тем, что, не смотря на прямое уклонение от сексуальных целей, все же подразумевает под собой удовлетворение. Сублимация, согласно Фрейду единственный защитный механизм, в отличие от фантазии, позволяющий, получать удовольствие, без стыда. Художник, а в нашем случае поэт, привлекает читателя к соприсутствию, отсылая через свои желания к нашим собственным, тем самым создавая пространство для чувствования вместе. Фрейд пишет о предварительном (заманивающем) удовольствии, которое собственно и является эстетическим, связанном с «чисто формальной, эстетической привлекательностью» и о «подлинном наслаждении от художественного произведения, возникающем из снятия напряженности в нашей душе» [1].

Язык, сам по себе, по мнению Лакана, наделен поэтической функцией и способствует символическому опосредованию человеческого желания [2]. Цветаева не раз говорила, что она в слове отыгрывается. Какое же истинное желание сокрыто от Цветаевой, это мы и постарались выяснить, через анализ ее поэтического наследия:

1.Поэзия для М.Цветаевой это способ любить и способ субъективации.

2.Субъективация реализуется для Цветаевой как поэтическое движение, неотделимое от экзистенциального переживания любовного опыта.

3.Субъективация для Цветаевой имеет трагический характер, поскольку связана с открытием телесности и невозможностью ее принятия.

Также в художественном творчестве поэта было обнаружено много отсылок к вопросам пола, о чем свидетельствуют письма и поэмы.

Путь метафоры, как полагает Лакан, не просто первичен в создании и эволюции языка, он первичен в создании и эволюции смысла как такового. Смысл, как полагает Лакан, вообще возможен только потому,

что субъект связан с означающим. Когда поэт порождает свою систему означающих, он генерирует новые, доселе не существовавшие смыслы и в этом он выражает более человеческое, чем само человеческое поведение. Роль поэзии огромна, она «окликает сущее» окрашивает его, возвращает его к первооснове, будит смыслы, которые иначе постичь было бы невозможно. Лакан вернул психоанализу интерес к поэзии, в рамках своего понимания психоанализа разорвав жесткую связь между смыслом и означающим, заявив, что «функция языка — не информировать, а вызывать представления [Там же].

Любое исследование не претендует на окончательную истину, потому что в противовес вечным и не меняющимся архетипам, каждое новое понимание рождает новый ряд значений и этот процесс бесконечен, так как не может быть окончательного прочтения, потому что интерпретация всегда отражает интерпретатора. В поэзии нет никакой истины, потому что истина скрывается языком и защищается им, не давая возможности, чтобы попытка интерпретации была окончательной.

Примечания

1.*Фрейд З.* Художник и фантазирование М., Республика,1995.С.134
2. *Лакан Ж.* Семинары. М., Гнозис Логос, 2009.С.120 - 124

СЕКЦИЯ

«СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ПОЗИЦИИ И ПРАКТИКИ»

Балаш А.Н.
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург

ЖИВОПИСЬ В ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМЕДИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Философская аналитика современного искусства с сомнением относится к традиционным медиумам, история которых уходит в глубокое прошлое. Следует, однако, признать, что скульптура, проявив динамичную и масштабную способность к инновациям и трансформациям, включив в себя кинетические формы и энвайромент, легко интегрировалась в новые урбанистические пространства и экспозиции музеев современного искусства. Графика, и даже ее станковые формы, вступила в динаминчый диалог с мультипликацией, медиадизайном, стрит-артом, обнаруживая возможности к бесконечным трансформациям и ассимиляции в новом социокультурном контексте. В то же время, такой традиционный медиум, как живопись, был подвергнут существенной ревизии и девальвации, и прежде всего, – в связи с развитием и распространением практик репродуцирования и оцифровки изображений[1]. Во многом благодаря дискуссиям о видовых границах живописи и фотографии, живописи и кинематографа, живопись обрела свое «не-место»[2] в пространстве постмедиальной культуры.

В наше время классические живописные произведения, локализованные в художественных музеях, получили статус тиражируемых паттернов культурной памяти, вовлеченных в новые интертекстуальные отношения и социокультурные практики. При этом современная живопись оказалась вытеснена в маргинальные области культуры: «нет больше […] фигуративной живописи за исключением той, которая зачарованно подчинилась канону фотографии»[3]. Место, освобожденное современной фигуративной живописью, достаточно успешно занимают динамичные и в то же время закольцованные визуальные образы видеоарта, которые вполне укладываются в расширенное понимание картины как «идеального и потому не полностью выполнимого задания»[4].

Крупные тематические и персональные выставочные проекты, состоявшиеся в Европе и в России в 2010-х гг., поставили вопрос о сосуществовании живописи и перформативных художественных практик, о значимости и трансформациях живописной культуры в контексте современности. Эти выставки привлекли внимание к разнообразию персональных стратегий влиятельных художников, благодаря которым утверждается подлинность и актуальность современной живописи. В этом же ряду находятся некоторые выставочные проекты видеоарта и

«посольства» цифрового искусства, которые предлагают поверить в возможность «цифрового ренессанса» живописи.

Примечания

1. *Краусс Р.* Постмодернистская «картинка» // *Буа И.-А., Бухло Б., Краусс Р., Фостер Х.* Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 624-625.
2. *Оже М.* Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 127.
3. *Барт Р.* Camera lucida. М.: Ад Маргинем Пресс, 1997. С. 175.
4. *Чечот И.Д.* «Картина» и «живопись» после живописи, или как смотреть на вещи свободно // Картина после живописи: кат. СПб.: ГСЦИ, 2015. С. 19.

Венкова А.В.
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург

ДИАЛОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ АВТОРА КАК АВТОПЕРФОРМАТИВ ИСКУССТВА

Автокоммуникация как один из ключевых приемов создания текстов искусства, была описана Р. Якобсоном как модель взаимодействия по типу «Я» – «Я». Подобная структура текста, в отличие от коммуникативной ситуации «Я» – «Он» или «Я» – «Они», предполагает наличие в качестве адресата художественного высказывания тех или иных структур опыта самого художника. Художник здесь не обращается напрямую к зрителю, адресуя ему то или иное высказывание, но создает специфические возможности подключения к ситуации наблюдения различных форм общения автора с самим собой. В терминологии Ханса Ульриха Гумбрехта здесь производится «присутствие», а не «высказывание». Присутствие, в отличие от высказывания, представляет собой ситуацию, снимающую традиционную дихотомию субъект-объектных или субъект-субъектных отношений. Наилучшим образом эффект произведенного присутствия можно наблюдать в такой гибридной и интермедиальной форме художественного высказывания как перформанс.

Работа с ситуацией как художественным медиумом в современном искусстве изначально была описана С.Зонтаг применительно к похожей форме художественной активности – хеппенингу. Хеппененг отличается от перформанса более радиальной работой с субъектностью высказывания. Хеппенпнг – это ситуация в «чистом» виде, в идеале – лишенная автора (художника) и разворачивающаяся сама собой в предлагаемых обстоятельствах (типичными хэппенингами были проекты Алана Капроу, представлявшие собой скорее среды, чем театрализованные или квазитеатрализованные ритуалы, с чем искусство перформанса начинает ассоциироваться позже). Перформанс предполагает наличие художника-перформера, отвечающего за создание

ситуации, «настройку» зрителя на определенную волну, что позволяет теоретикам настойчиво искать границу между ним и театрам (Ричард Шехнер, Ханс-Тис Леман, Эрика Фишер-Лихте).

Инициирующий ситуацию вовлеченности в происходящее перформер, основным своим инструментом полагающий собственное тело, конструирует для зрителя опыт присутствия, важным компонентом которого является отсутствие сцены как условной границы, отделяющий «Я» от «Они». Сцена в театре выполняет функцию рамки, ограничивающей субстрат искусства присутствующим внутри нее. Удаление рамки автоматически продуцирует опыт «присутствия», вовлечения в происходящее, предполагающий погружение в телесное соприкосновение вне пределов знаковых коммуникативных цепочек. Здесь не происходит «воплощения», репрезентации, имеется лишь «предъявление», презентация, присутствие настоящего. Перформанс организует «Разрыв между присутствием и представлением» [1]. Этот разрыв носит процессуальный характер и ведет к отсутствию законченного произведения, замкнутого в привычную рамку искусства.

Коммуникация в перформансе строится, прежде всего, как автокоммуникация, когда высказывание равно наличному присутствию перформера и его тела. Опыт зрителя здесь – это скорее моментальный «укол», «интенсивность», физиологическая сопричастность, чем обретенное «понимание» или эстетическое суждение. Наиболее радикальные перформеры, такие как Марина Абрамович или Крис Берден, всегда признавали главной задачей перформанса опыт изменения себя, «самопреображение». Итогом перформанса становится диалог художника с самим собой. Трансляция смысла в коммуникативной модели «Я» – «Я» неизбежно преобразует самого высказывающегося, делает его неравным себе. Аффективные, телесные, психологические моменты восприятия искусства из вспомогательных превращаются в ведущие. Запечатлевание происходит не в интеллекте или социальном опыте, а в эмоциональной и чувственной сфере перформера и зрителя. Тело включается в создание смысла, а эмоции рисуют эстетический итог подобной перформативной сопричастности.

Примечания

1. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCDesign, 2013. С. 222.

Дробышева Е.Э.
Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
Санкт-Петербург

«ТРАНСГРАНИЧНИК» ЯН ФАБР НА СЛУЖБЕ ИСКУССТВУ

Если есть пограничники - охраняющие границы, значит, гипотетически, должны быть и трансграничники - границы нарушающие.

Наступающий условный метамодерн, которого ждут и производители/художники, и потребители/зрители, уже здесь и уже смешивает карты постмодернистского пасьянса. Бельгийский художник Ян Фабр по праву считается одним из ярких универсальных участников современного арт-процесса. Выступая в качестве режиссера и хореографа, сценариста и сценографа, перформера и скульптора, он олицетворяет собой идеал нового Титана, способного выразить дух эпохи в максимально возможной палитре выразительных средств и приемов.

Выставка «Ян Фабр: Рыцарь отчаяния – воин красоты», прошедшая в Государственном Эрмитаже в 2016-2017 гг., вновь актуализировала вопрос о границах современного искусства и художественного экспериментирования, границах восприятия и терпимости. Размещение работ Фабра в одном пространстве с фламандскими мастерами XVII века для ортодоксального музейного посетителя стало проверкой на широту и гибкость взглядов. Восторг одних наталкивался на неприятие других, но важен результат – нарушено равнодушное спокойствие - атрибут застоя.

Выставки Contemporary art уже не так часто шокируют зрителя, по той простой причине, что приобрели «свою» аудиторию: «чужие здесь не ходят». В случае Фабра случился новый виток интереса к современному искусству, спровоцированный именно его стилевой и жанровой трансграничностью: в рамках проекта были представлены графика, скульптура, инсталляции, фильмы. Использованные художником приемы и выразительные средства выходят за рамки общепринятого, даже для искушенного знатока актуальных арт-практик. Среди материалов панцири жуков, чучела, скелеты и рога животных, кровь самого художника, чернила шариковой ручки и «денежный» пепел.

Выход за границы осуществляется Фабром не только с помощью оригинальных выразительных средств и материалов, в своих проектах он объединяет целые художественные эпохи – искушенному зрителю очевиден оммаж традициям романтизма. По словам самого художника «быть рыцарем - это самое романтичное из всего того, что я могу себе представить. В творчестве есть надежда» [1].

Художественные эксперименты Фабра сопровождаются социальными, поскольку возникший резонанс является важным критерием изменений не только в сфере искусства, но и в широкой области общественных конвенций. По словам художника, сегодня «посетители проходят мимо Рубенса, как мимо витрин большого магазина, они не смотрят на детали» [1]. Миссия трансграничника Фабра – возродить интерес зрителя, избалованного вариативностью и эпатажностью художественных форм и приемов, к частностям, подробностям, технике и – как следствие – смысловым нюансам.

Примечания

1. Красота и отчаяние Яна Фабра в Эрмитаже: 10 фактов о художнике и выставке. https://artchive.ru/news/2281~Krasota_i_otchajanie_Jana_Fabra_v_Ermitazhe_10_faktov_o_khudozhnike_i_vystavke (дата доступа 1.05.2018)

Рубцова Е.В.
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

ТЕХНО-ЯЗЫКИ САУНД-АРТА: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ТВОРЧЕСТВА И ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ

Саунд-арт – относительно новая, специфичная и самостоятельная область искусства, находящаяся на стыке визуальных искусств и музыки, где основной фокус делается на исследование поведения звука в пространстве. Начиная с опытов Л. Руссоло и Л. Термена, продолжая архитектурными проектами Я. Ксенакиса и заканчивая творчеством современных электро-акустических музыкантов и художников, использующих звук как материал. Это происходит, во-первых, за счет нового понимания произведения искусства. Появившаяся и укрепившаяся во второй половине XX века идея распада музыкального произведения представлена еще в работах К. Дальхауза [1], утверждавшего распад законченного, завершенного произведения, составлявшего центр, вокруг которого вращалась классическая эстетика. Музыкальный текст трансформируется (в варианте Дальхауза – уничтожается) в постсериальной музыке и в алеаторических текстах-акциях.

«Распад произведения» выражается в том, что для композиторов «методы» (технологические) оказываются существеннее, чем результаты (эстетические). Вместе с формой как результатом исчезает необходимость слушательского самозабвенного созерцания и изменяется роль нотного текста. Музыкальный материал также предстает в новом виде. Культивированное дыхание, на которое опирался вокальный звук Нового времени сменяется шумом, используемым, например, в футуристическом оркестре. Электронный звук продолжает эту тенденцию: его существование (например, длительность, динамика) никак не связано с естественными акустическими возможностями человеческого голоса, он может длиться сколько угодно, так что окончательно теряются всякие ассоциативные связи с человеческим дыханием.

Звук, с которым работают представители саунд-арта, встраивается художественным образом в пространство и позволяет почувствовать пространство как коммуникативное: приватное здесь мгновенно

становится публичным, поскольку звук не может быть избирательным, но находится сразу везде. В произведениях таких классиков этого жанра, как М. Нойхауз (Max Neuhause), Б. Ляйтнер (Bernhard Leitner) звук не является дополнительной музыкальной надстройкой, но органично вписывается в пространство, не навязывая себя, но выявляя что-то из самой ситуации/атмосферы. Обостряя слух, он способствуют более осознанному восприятию окружающей реальности в целом.

В случай Ляйтнера важно также, что все инсталляции предназначены для индивидуального пользования. Пространство инсталляции изучается художником как нематериальное, пустое, однако, благодаря невидимым звуковым волнам, порождаемым действиями воспринимающего, оно выявляет такие характеристики как ритмичность или сгущенность, например. Таким образом, звук выступает как материальный фактор, меняющий представление об архитектуре как таковой.

Максимальная степень отдаления принципов современного музыкального формообразования от классических основ выразилась в отрицании аристотелевского постулата: «целое есть то, что имеет начало, середину и конец». Музыка без начала и конца означает отказ от привычной для нас «системы координат». Что требует и новых слушательских установок.

Проблема адекватности восприятия современной музыки рассматривается в работах Т. Адорно, в которых развивается идея противопоставления «регрессивного» и структурного слушания. Эта идея, изложенная Адорно еще в 30-е гг., вновь привлекла к себе внимание несколько десятилетий спустя в связи с поисками послевоенного авангарда и по-новому может быть осмыслена сегодня. Структурное слышание, т.е. умение «доводить музыку до теоретического понятия», выдвигается композиторами как требование определенного уровня подготовленности слушателя. В связи с этим Адорно предлагает своеобразную классификацию типов слушательского восприятия, в которой можно выделить следующие пять классов: 1) слушатель-эксперт; 2) хороший слушатель; 3) образованный слушатель; 4) эмоциональный слушатель; 5) поглотитель развлекательной музыки.

Под «экспертом» подразумевается условный тип современного слушателя, разбирающегося в языке музыки и способного воспринимать музыку структурно, т.е. осознавать в ней смысловую связь моментов прошлого, настоящего и будущего. Конечной целью «структурного слышания» является «конкретная музыкальная логика: слушатель понимает то, что воспринимается в логических связях, – в связях причинных, хотя и не в буквальном смысле этого слова» [2]. Эффект восприятия музыки, таким образом, ставится в прямую зависимость от характера слушательской установки. Готовность погрузиться в

пространство, создаваемое саунд-артом, – один из важных моментов этой установки современного слушателя/воспринимающего.

Примечания

1. См. об этом: Dahlhaus, C. Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus. Cambridge University Press. New Edition edition. 1987.
2. Адорно Т. Избранное. Социология музыки. М., 1998. Эл. ресурс: http://scibook.net/muzyika/tipyi-otnosheniya-muzyike-17136.html (дата обращения: 29.06.2018)

Тылик А.Ю.
Санкт-Петербург

ХУДОЖНИК И УЛИЦА: СТРАТЕГИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Термин «уличное искусство», еще недавно занимавший маргинальную позицию на периферии исследовательского внимания, все чаще встречается в оглавлениях крупнейших журналов по эстетике, философии искусства, искусствознанию. Уличное искусство получает заслуженное признание как одно из ярчайших явлений художественной культуры конца XX-начала XXI века. Всестороннему изучению подвергается, прежде всего, *история* уличного искусства. Как известно, истоком современного уличного искусства принято считать феномен граффити. На протяжении многих веков феномен граффити не пересекается с миром искусства. Однако в последней трети XX века настенные надписи и рисунки *вдруг* становятся общепризнанной и чрезвычайно модной художественной форой. Граффити начинают интересоваться государственные музеи, коллекционеры, пресса, влиятельные кураторы и видные теоретики. За несколько десятилетий граффити проделывают в сознании обывателей, художников и теоретиков путь от непристойных надписей, любовных изъяснений и прочих проявлений «коллективного бессознательного» до полноценного «направления в авангарде второй половины XX века» [1]. Столь радикальный перелом в отношении к феномену, воспринимавшемуся вплоть до 70-80-х годов XX века как явление маргинальное, не имеющее значительного культурного веса, сам по себе – знаменателен. «Что сделало (или: что *делает*) граффити – искусством?», – важный вопрос для эстетической мысли, столкнувшейся в бурном XX веке с необходимостью описания процедур, ведущих к обретению теми или иными практиками и артефактами статуса «произведений искусства».

Именно надписи и рисунки, наносимые на стены домов, преимущественно городскими маргиналами, актуализировав комплекс идей, восходящих к европейскому авангарду, спровоцировали подлинную революцию в художественном мире: испытав влияние граффити, художники по всему свету совершают массовый исход из

традиционных для Нового времени художественных пространств, предпочитая экспонированию собственных произведений в музеях, частных коллекциях и галереях нелегальное вторжение в городскую среду. Интенсификация данного процесса в 80-е годы XX века приводит к формированию нового направления – уличного искусства, на сегодняшний день ушедшего далеко вперед от наивной граффитизации.

В деле документации, классификации и осмысления уличного искусства сообществом теоретиков к настоящему времени проделана уже значительная работа. И, тем не менее, существующая теория, на наш взгляд, по-прежнему остается в фазе «разметки пути». Неполноценность критики современного уличного искусства связана, как нам представляется, прежде всего, с тем, что его, на первый взгляд, *очевидная самобытность* остается на теоретическом уровне в достаточной степени не проясненной. Разве сам факт экспонирования продуктов художественной работы в публичных пространствах представляет собой нечто новаторское? Разве публичные пространства не служили местом экспонирования продуктов художественной работы еще в Античности (да и на протяжении всей истории художественной культуры)? Вопрос заключается, в сущности, вот в чем. *Что отличает современного уличного художника от традиционного монументалиста, создающего впечатляющие изображения в публичных пространствах?*

В докладе я бы хотел предложить возможный ответ на поставленный выше вопрос.

На мой взгляд, определение «уличного искусства» как «искусства, экспонируемого на улице» бьет мимо цели. Дело, кажется, в самом понятии «экспонирования». По моему мнению, простое использование городской стены, асфальта или забора *вместо* традиционного холста *само по себе* не относит художника и его творчество к феномену уличного искусства. На мой взгляд, «уличное искусство» интересно именно тем, что *в отличие* от «искусства, экспонируемого на улице», вступает с городом и его обитателями в сложные – активные и непосредственные – отношения, не сводимые к традиционному экспонированию. Иначе говоря, *уличный художник не экспонирует собственные произведения в городской среде, но практикует особый метод художественного участия в ней.*

В докладе, на основании аналитики конкретных практик современных уличных авторов, я попытаюсь концептуализировать данный метод.

Примечания

1. Большой энциклопедический словарь. – Большая Российская энциклопедия, 2000

Шик И.А.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

СОВРЕМЕННАЯ ЦИФРОВАЯ «СЮРРЕАЛЬНАЯ» ФОТОГРАФИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Концептуальные и формальные разработки сюрреализма оказали значительное влияние на формирование художественного языка и проблемного поля фотоискусства модернизма и оказались востребованы в постмодернистской фотографии. В эпоху современной цифровой фотографии сюрреалистические идеи получили широкое распространение в фотоискусстве, во многом благодаря тому, что любые манипуляции с фотообразом стали доступны и допустимы. Более 50 современных фотохудожников в той или иной степени применяют идеи сюрреализма в своем творчестве. Среди них можно назвать таких мастеров как А. Мора, Л. Белтран, С. Грав, А. Бурон, Ф. Карнерос, С. Бан, Т. Барбе, С. Кернан, Б. Гуссенс, Д. Болдридж, Н. Бруно, М. Овцарек, К. Мураками, А. Полушкин и др.

Однако творческие поиски фотохудожников конца XX – начала XXI вв., обращающихся к сюрреалистическим разработкам, во многом отличны от тех целей и задач, которые ставил перед собой исторический сюрреализм. В связи с этим можно говорить о формировании отдельного феномена «сюрреальной» цифровой фотографии, обладающей рядом характерных признаков:

- Стремление к внешней эффектности и репрезентативности, технической изощренности.
- Эклектизм, проявляющийся в сочетании сюрреалистической эстетики с принципами других художественных направлений.
- Обращение к сюрреалистическим концептам конвульсивной красоты, черного юмора, принципу «парадоксальных сопоставлений». Принцип «парадоксальных сопоставлений», реализованный посредством применения фотомонтажа, является основным выразительным средством современной «сюрреальной» фотографии. Другие фотоманипуляции, характерные для исторической сюрреалистической фотографии, не находят в ней широкого распространения.
- Для «гибридных образов», созданных современными фотографами, характерна либо интеллектуальная доступность и «рациональность» либо предельная абсурдность.
- *Сюрреальность* из полноценного синтеза реальности и сна превращается у современных фотографов в репрезентацию эффектных фантазий, грез, видений/кошмарных снов.

- Обращение к сюрреалистической эстетике для удовлетворения потребности в эскапизме, возросшей в современном обществе. «Фантастический», «сказочный» характер образов.
- Параллельно в современной цифровой фотографии можно выявить повышение интереса к проявлениям трансгрессии и садомазохизма. Особые внимание современные фотографы уделяют «альтернативной анатомии» людей и животных.
- Основными темами современной «сюрреальной» фотографии являются самоанализ, исследование мира видений и снов, эротизм, телесность, «жизнь вещей», а также проблемы экологии и «кризиса цивилизации».

Следует подчеркнуть, что современная «сюрреальная» фотография не представляет собой единого направления с четкой концептуальной программой, поэтому некоторые из выявленных черт могут показаться взаимоисключающими. Каждый современный фотохудожник создает свою оригинальную версию «фотосюрреализма».

СЕКЦИЯ

«ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА: ХУДОЖНИК И ЭВОЛЮЦИЯ ЯЗЫКА ИСКУССТВА»

Астахов О.Ю.
Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА В ФИЛОСОФИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.

Определение феномена творчества в русском символизме рубежа веков рассматривается как возможность преодоления границ субъектной заданности и включения в контекст жизнеутверждающих ценностей, способствующих формированию пространства актуальных смыслов и значений. Поэтому природа творчества обуславливается амбивалентностью. С одной стороны, она проявляется в поисках и открытиях новых идей, формирующих ценностные ориентиры развития искусства и культуры в целом, что предполагает преодоление ее устойчивых и привычных форм, обнаруживающее значимость субъектного знания, характеризующееся уникальным и неповторимым содержанием. С другой стороны, творчество связано с формированием устойчивого пространства культуры, обеспечивающей актуализацию ее кумулятивного содержания через обращение к всеобъемлющим универсальным смыслам, обнаруживающим причастность человека к целому. В этом взаимодействии сторон реализуется амбивалентность творчества, выраженная в установлении связи адъективных (от лат. adjectio – присоединение) и субстантивных (от лат. substantia – подлежащее, лежащее в основе) характеристик культуры, соответствующих согласованию динамики индивидуального жизненного опыта и устойчивого образования самодостаточных сущностей.

В решении этих вопросов русский символизм демонстрирует ряд творческих открытий. Концептуализация идей творчества особенно ярко прослеживается в философии А.Белого, Вяч.Иванова. При актуализации возможности творческого преображения мира А.Белый указывает на синтетическое содержание символа, открывающее множество амбивалентных смыслов, каждый из которых по-своему преломляет данность внешнего мира. Автор объединяет понимание символа и ценности, что открывает новые возможности познавательных устремлений, перерастающих в творческую деятельность, в которой символ выступает как предельное понятие, необходимое для открытия бытия во всей его полноте. Это актуализирует гносеологию интуитивизма, преодолевающую пределы привычного восприятия мира. Способом закрепления такого жизнетворческого содержания символа для А.Белого становится принцип симфонизма, выступающий условием художественного воссоздания подлинного единства мира.

Продолжая поиски предельных смыслов самоосуществления единства мира, Вяч.Иванов обращается к проблеме толкования всеобщего и сверхличного образования, представляемого имманентным началом, обуславливающим подлинную жизнь человека. Обращение к историческим праосновам для Вяч.Иванова становится ведущим принципом понимания отношений человека и мира. Таким образом, реализация творческих идей для автора немыслима без сохранения преемственности, без актуализации мировой памяти. Память в ее онтологическом смысле выступает для Вяч.Иванова как интегративное начало, способное будировать живые отношения с сущим и сохранять связь с прошлым. Вслед за Вл.Соловьевым автор определяет память в соборном значении, противопоставляя ее индивидуалистическому беспамятству. Обращаясь к символизму, Вяч.Иванов отмечает в качестве его характерной особенности восприятие символа как цели художественного творчества, сопровождающегося открытием сокровенной реальности Абсолюта, в котором возможно соборное единение, достигающееся мистическим созерцанием субстантивных идей. Характеризуя творчество, Вяч.Иванов указывает на его амбивалентность, связанную с ознаменованием высшей и преобразованием низшей реальности. Такое посредничество осуществляется через интуитивное восхождение сознания к Абсолюту и нисхождение к миру, в результате чего становится возможным преобразование жизни в теургическом акте с помощью символа-мифа.

Таким образом в философии русского символизма рубежа веков отчетливо прослеживается амбивалентная связь адъективных и субстантивных идей. Синтез этих идей становится условием реализации подлинного понимания творчества, открывающего возможность свободного постижения мира в теургическом акте его сотворения как мифа. Поэтому в русском символизме утверждаются идеи творчества, не отрицающие жизнь в искусственных формах условности, а созидающие ее с учетом выявления множества связей и взаимоотражений, открывающихся в процессе мифотворчества.

Барашков В.В.
Владимирский государственный университет
имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОГО РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА

В современном искусстве возрастает роль экзистенциальных тем и образов. Учитывая широту их содержания, обратимся к произведениям художников, выставляемым ими в церковном пространстве. Инсталляция –

специфическая форма современного искусства – обретает здесь новые смыслы и предельное разнообразие. Таковы инсталляции «Навстречу небу» с использованием световых приемов Стефана Кнора в Бамбергском соборе (2012), «Мученики» и «Мария» Билла Виолы в соборе св. Павла в Лондоне (2014; 2016), «Вечный сад» Евгения Антуфьева в Вассеркирхе на «Манифесте 11» в Цюрихе (2016). Теоретик искусства А.М.Лидов отметил в «мультимедийных поисках», в стремлении к пространственным образам, не сводимым к «плоской» картине, неожиданную связь между современным искусством и византийскими памятниками [1].

Многих из художников, приглашаемых для работы в храмах, объединяет интерес к экзистенциальной проблематике: смерти и бессмертию, бренности человека и, наоборот, его духовной силе. Не все они являются верующими. Но это не мешает церкви приглашать их как профессиональных и глубоко мыслящих и чувствующих мастеров. Так, О.А.Кривцун отмечает тенденцию «непрямого, косвенного, контекстуального выражения смысложизненных проблем», когда художник не сводит всё к рациональной формуле, «оставляя место для интуитивно постигаемого голоса самого бытия» [2]. Художники, работающие в церквях, настаивают, во-первых, на многозначности, многоаспектности своих произведений. Во-вторых, предполагают, что эти работы побудят у зрителя желание задуматься над смысложизненными вопросами. В этом плане самовыражение художника оставляет место смыслам, которые рождаются на границе между «художественным» и «сакральным».

Особая задача – «встраивание» новых произведений искусства в церковное сакральное пространство. Хотя подчас это вызывает наибольшие трудности, пространство церквей характерно тем, что гармонично включает в себя произведения разных веков и стилей. Трансформация языка искусства находит здесь некую «равновесную» в его связи с сакральным (вместе с экзистенциальным) содержанием. Нередко инсталляции устанавливаются в десакрализованных церквях, не используемых общинами, где требования соотношения с пространством менее строгие. Один из последних примеров – установка Герхардом Рихтером маятника Фуко в бывшей католической церкви Мюнстера. Создается впечатление, что задача расчета параметров затмила художественную составляющую: стеклянные панели, отражающие посетителей и колебания маятника, наводят на любые размышления, включая и экзистенциальные. Решения художника несут оттенок секулярности и свободомыслия.

Язык современного религиозного искусства подчиняется общим художественным тенденциям и использует всё многообразие форм, выработанных в XX-XXI веках. Экзистенциальные образы, глубоко

осмысливаемые рядом художников, имеют тенденцию вступать в диалог с религиозными идеями и ценностями. Иногда это удается, а иногда и нет. Но, несомненно, самими художниками их творчество осознается как ценность, имеющая и религиозные истоки.

Примечания

1. *Лидов А.М.* Византийский храм устроен как мультимедийная инсталляция // Искусство. 2016. № 2 (597). С. 20-21.
2. *Кривцун О.А.* Основные понятия теории искусства: Энциклопедический словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 130.

Ермолова А.А.
Московский государственный институт культуры, Москва

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ И МЕТОДЫ ЕГО АНАЛИЗА

Несмотря на то, что эстетическая значимость фотографии обсуждается с конца XIX века, свое полноправное вхождение в культуру и художественную практику она начала лишь в 70-е гг XX века. С этого момента фотография становится признанным видом искусства и вызывает большой интерес философии, эстетики, искусствознания. Вместе с этим в контексте информационной эпохи искусство фотографии выходит за пределы музеев, галерей, коллекций и становится доступным широкому кругу зрителей. Выразительность, образность, присущие фотографии как искусству, теперь широко используются в рекламной продукции и других видах прикладной фотографии. В условиях беспрецедентного усиления визуальности, фотоизображение является одним из главнейших источников информации.

Спецификой фотографического высказывания является то, что оно создается на основе образной интерпретации реальных форм окружающего мира. Фотография задействует новые каналы восприятия, в отличие от текста и вербальной информации, а также отличается сильным эмоциональным откликом, но при этом поверхностностным восприятия и спадом критического мышления у зрителя. В этой связи умение считывать полноту информации, которую транслирует фотография, становится необходимым навыком и требует специального внимания исследователей.

Для того, чтобы приступить к анализу фотоизображения, важно выявить основные опорные точки современного фотоискусства. Стержнем постмодернистского фотоискусства является его апелляция к контексту. Отметим, что внутри постмодерна фотография представлена не только как вид искусства, но и как материал, используемый художниками. Наравне с постмодернистским фотоискусством живет и развивается его традиционная форма, обращенная к классике и эпохе модерна, в ней сохраняется ценность автора и авторского стиля.

Современное искусство фотографии существует сегодня в многообразии направлений и, соответственно предполагает использование разных методов его анализа. Рассмотрим некоторые из них.

1. Эстетический анализ. В контексте исследования художественной фотографии, именно этот вид анализа является основным. Обратимся к методу Э. Геннекина, который строится на выявлении эмоций, выраженных автором, и элементов произведения, которые могут вызвать подобные реакции у зрителя.

2. *Структурно-семиотический анализ.* В основе любого изображения лежит знаковая система, которая позволяет прочитывать его подобно тексту, получая информацию, которая не находится на поверхности. С точки зрения данного метода к исследованию визуальной информации обращались: Р. Барт, Э. Панофский, Р. Брекнер, М. Эмиссон, Ф. Смит и другие известные ученые.

3. *Герменевтический анализ.* Наиболее актуальным является применение данного анализа при рассмотрении работ, в которых фотография выступает как инструмент современного искусства. Этот подход базируется на идеях Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, М. Хайдеггера, Х.Г. Гадамера, П. Рикера.

Рассматривая фотографию, в качестве направления актуального искусства можно говорить о применении методов визуальной социологии. Опираясь на работу П. Штомпки покажем, как можно применять герменевтический метод к анализу фотоизображений.

4. *Психологический и психоаналитический анализ.* Данный подход предполагает обращение к психологии творчества, к анализу влияния личности автора на специфику произведения, а также – к психологии восприятия. Данный метод рассмотрен на основе идей К. Г. Юнга, Р. Арнхейма, Л. Выготского, О.А. Кривцуна.

Обращение к различным методам анализа фотоизображения позволяет расширить границы понимания визуальной информации, выявить основные механизмы ее эмоционального и интеллектуального воздействия и представить фотоизображение в виде значимого элемента художественно-эстетической коммуникации.

Квятковский Г.Ю., Прилукова Е.Г.
Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет), Челябинск

ЭСТЕТИЗАЦИЯ ВНЕХУДОЖЕСТВЕННОГО В ЖАНРАХ МАССОВОЙ МУЗЫКИ XX-XXI ВВ.

Философская аналитика искусства в качестве одного из методов предлагает категоризацию пространства искусства. Но категории

классической эстетики оказываются слабо применимыми за пределами классического искусства – так, В.Беньямин в первой половине XX в. и представители франкфуртской школы (в частности, Г. Маркузе) во второй половине XX в. указали, что в условиях массового производства и воспроизводства искусство перестает выполнять чисто художественные функции, следовательно, оказывается возможным оценивать произведение искусства как феномен политический либо экономический. Более современные критические теории музыки (марксизм, феминизм, структурализм) выделяют в ряду социальных и политических функций музыки оформление и трансляцию идеологии (безотносительно содержания транслируемого) [1], и переход музыки в разряд средств массовой коммуникации требует не оценки степени выраженности в ней прекрасного или трагического, а вычисления эффективности ее использования. Таким образом, возможна ситуация, в которой бездарные произведения могут транслировать социально значимые ценности – и в силу переносимого смысла уходить от оценки качества.

Как следствие привнесения подобных внехудожественных элементов категории классической эстетики утрачивают свой универсальный характер и применяются как относительные. В современных произведениях академической музыки экспертами могут быть оценены не столько вневременное и объективное выражение прекрасного, сколько оригинальность и изящество авторского конструкта, подлежащего эстетической оценке. В современной массовой музыке наблюдается эстетический релятивизм, при котором оценка произведения либо не нуждается в эстетических категориях, будучи сведена к личным вкусовым пристрастиям эксперта, либо производится за пределами эстетического – в терминах экономики, политики, морали. В результате попытки привести знание о массовой музыке к более или менее точной системе категорий остаются безуспешными и в настоящее время, прежде всего, в силу многообразия внеэстетических аспектов массовой музыки, которые требуется принимать во внимание. Для упрощения поставленной задачи исследователи обычно провозглашают единство музыкального, текстового, визуального, смыслового и прочих рядов произведения (с чем мы в целом согласны), выделяя в дальнейшем тот из них, который лучше всего поддается анализу – чаще всего, это относится к текстовому ряду.

Подобного рода подмена анализа музыкального произведения в целом анализом частных феноменов, из которых составлено произведение, ведет к формированию в исследовательской среде стереотипа о первичности слова в музыкальном тексте массовых жанров. В противовес этому мы, определяя эстетику как науку об объективных основаниях чувственного переживания, предлагаем формировать набор категорий для анализа массовых музыкальных жанров из опыта эстетического переживания

внехудожественного. Наше предложение основано на определении искусства как «социального и антропологического опыта производства образов и вещей, выработки идей и построения отношений» [2], а специфика массового музыкального искусства проявляется в сложном переплетении процессов воспроизводства привычных форм и способов музыкальной коммуникации, а с другой стороны, производстве новых содержательных музыкальных форм, способствующих интеграции индивидуального опыта творца музыкального произведения в совокупный опыт массы как социального субъекта. В данном сообщении мы не будем приводить категориальную сетку массовой музыки, лишь укажем на важность принципов *авторства художественной картины мира*, обеспечивающего уникальность создаваемых произведений, *постоянного освоения новых культурных пространств*, *открытости художественной картины мира*, что оставляет художнику высокую степень свободы творчества, *расширения по сравнению с академическими жанрами диапазона эстетических переживаний*.

Таким образом, можно утверждать, что философская аналитика массовой музыки может оставаться в пределах поля эстетики, если считать, что в основе массовой музыки все же находятся эстетические ценности, получаемые путем чувственного переживания внехудожественных элементов картины мира автора произведения.

Примечания

1. См. об этом: *Раунig, Г.* Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке. СПб., 2012. С.7-22.
2. Чубаров, И.М. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда. М., 2016. С.13.

Клюев А.С.
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург

СОЗНАНИЕ И ЕГО ВОЗМОЖНЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Что такое *сознание*? – сложнейший вопрос. Ответ на него ищут нейрофизиологи, биологии, психологии, философы, однако до сих пор сознание остается тайной за семью печатями. Показательно, что М.К.Мамардашвили, многие годы занимавшийся изучением сознания, в одном из проведенных с ним интервью на вопрос интервьюера: «Скажите, так что же такое сознание?» отвечает: «Не знаю…».

Очевидно, что возможны различные модели сознания. В нашем понимании, сознание есть определенный вид *энергии*. В своей интерпретации сознания мы опираемся на концепцию У.Джеймса, согласно которой сознание имеет вершины – группы идей, которые в нем

господствуют и направляют его волю. Каждая такая вершина является «энергетическим центром» сознания.

Мы полагаем, энергия сознания – источник его *развития*. Что значит развитие сознания? Считаем, что наиболее четко это показывает В.В.Налимов. По Налимову, развитие сознания заключается в его, сознания, неуклонном возрастании (восхождении) от сознания более низкого уровня – к сознанию более высокого уровня.

Возникает вопрос: чем вызвано возрастание сознания? Выскажем предположение, что оно вызвано следующим обстоятельством: сознание более высокого уровня воздействует на сознание более низкого уровня, стимулируя рост последнего (принцип взаимодействия энергий: бóльшая энергия притягивает меньшую). Такой механизм, по сути, является механизмом *внушения*.

Вопрос: как это осуществляется в *музыке*? Надо заметить, что в музыке сознание обнаруживает себя в трех проявлениях: сознания слушателя, сознания исполнителя и сознания композитора. Причем эти проявления, в соответствии с уточненным выше механизмом возрастания сознания, выстраиваются в последовательность: сознание слушателя – сознание исполнителя – сознание композитора. Интересно эта последовательность выглядит в XXI веке.

Подробнее по теме представленных тезисов см.: *Клюев А.С.:* 1) Философия музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб., 2010; 2) Музыка: путь к Абсолюту. СПб., 2015; 3) Сумма музыки. СПб., 2017.

Конанчук С.В.
СПбГИПСР, Санкт-Петербург

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Динамичное развитие современной художественной культуры, появление новых форм и видов искусства, связанных с развитием интерактивных технологий, указывают на то, что модели человеческого восприятия все в большей степени тяготеют к усложнению чувственного образа, многоаспектности и многомерности получения информации о любом явлении и объекте. Коммуникативная функция современного искусства, особенно его интерактивных видов, основана, прежде всего, на синестетическом восприятии, что позволяет рассматривать синестезию как универсальную основу межчувственных взаимодействий в искусстве или эстетическую категорию. В настоящее время наиболее точной можно считать трактовку синестезии, предложенную Б.М.Галеевым, определившим данное явление как естественную сознательную способность соотнесения объектов разных модальностей,

межчувственную ассоциацию, выработанную в культуре и социально детерминированную [1]. В сфере художественной культуры и коммуникации, синестезия представляет собой особый способ кодирования информации на образно-символическом языке (музыкальном, живописном, пластическом, словесно-поэтическом) посредством образных средств и стилистических приемов, компоненты которых приобретают способность гармоничного сочетания через межвидовые ассоциации.

Актуальными для настоящего времени являются исследования феномена синестезиии как одной из форм эстетического и художественного сознания, раскрывающей индивидуальные особенности мировосприятия и коммуникации в сфере культуры.

Синестезия имеет большое значение в формировании художественного языка современного искусства, а исследование синестезийных аспектов художественного сознания позволяет выявить характеристики, объясняющие ее потенции в развитии творческих способностей человека. Актуальность рассмотрения теории, методологии и генезиса синестезийности художественного сознания подтверждается изменениями в самой науке, вновь обратившейся к проблеме человека, в том числе к синестезии, природа которой сложна и несводима только к перцепции, а имеет отношение ко всей психической деятельности в целом: мышлению, воображению, памяти [2].

Важно подчеркнуть, что синестезия способствует формированию художественного образа в процессах взаимодействия и синтеза искусств, выявляет универсальность художественного пространства-времени в искусстве, отражает особенности сохранения целостности в системе искусств его при видовой дифференциации. Развитие синестетических способностей, т.е. синестетического фонда культуры, в каждую эпоху отвечает глубине межвидовых связей искусства и, соответственно, уровню сложности синтеза в аудио-визуальных искусствах. Интерес к синестезии резко возрастает при становлении новых видов искусства, в которых применяются технические средства аудиовизуальной коммуникации, такие как киноискусство, телевидение, реклама, светомузыка, световой дизайн и архитектура, медиа-арт и другие виды искусства, связанные с развитием интерактивных технологий и освоением виртуальной реальности.

Сегодня синестезия как феномен многомерного, образного мировосприятия активно используется в рекламе. В аудио- и видео-рекламе по сравнению с текстовой рекламой появляются новые возможности, основанные на звуковых и цветовых эффектах, а также на эффекте движения. Эстетический эффект рекламы значительно усиливаются, если информация, передаваемая по аудио-визуальным

каналам коммуникации, имеет сбалансированный синестезийный характер, т.е. передаваемое сообщение воздействует на рациональную, чувственную и подсознательную сферы психики человека одновременно. Феномен синестезии имеет физиологические, психологические и лингвистические характеристики, поэтому его воздействие на человека заключается в усилении чувственности и ускорении осознания концепта передаваемого сообщения.

Синестезийность художественного сознания проявляется все более активно в искусстве, начиная со второй половины XX века, в настоящее время синестезия становится сознательной установкой художественного творчества и проявляется многообразно в современных художественных практиках, в особенности связанных с виртуальной средой. Многомерный формат бытия современной художественной культуры с ее новыми художественными практиками: театрально-зрелищными, музейными, дизайнерскими, рекламными, медийными и др., обладает новым синестезийным качеством, поэтому и подходы к исследованию современных форм искусства должны учитывать синестезийные особенности восприятия произведений искусства и синестетические особенности самого художественного творчества.

В условиях активного развития виртуальной коммуникации, процессов дереализации бытия и множественности восприятия реальности сегодня можно говорить о появлении нового типа эстетики, проблематика и методология которой могут быть определены на основе синестетической парадигмы [2].

Примечания

1. Галлеев Б.М. Человек, искусство, техника. (Проблема синестезии в искусстве). Казань: КГТУ им. А.Н.Туполева, 1987. – 267 с.
2. Зайцева, М. Л. Синестезийное восприятие искусства: теория, методология, генезис: Монография [Текст] / М. Л. Зайцева. – М.: Издательство МГУКИ, 2012. – 401 с.
3. Московская С.В. [Конанчук С.В.] Синестетическая парадигма в современной эстетике / С.В.Московская // От синестезии к синтезу искусств: Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 2 – 4 октября 2015 г. – Казань: Изд-во: Бриг, 2015, - С. 112-117.

Кривцун О.А.
Институт теории и истории изобразительных искусств РАХ,
Государственный институт искусствознания, Москва

«ХУДОЖНИК ВИДИТ МИР И ТО, ЧТО НЕДОСТАЕТ МИРУ, ЧТОБЫ СТАТЬ КАРТИНОЙ»

М.Мерло-Понти

Вынесенная в заголовок мысль французского теоретика обнажает самую суть пластического мышления: таинство творчества рождается

там, где совпадают «зов натуры» и взгляд художника. В искусстве субъективное становится объективным и наоборот. Благодаря этому художник выступает не только «гласом самого себя», но и глаголом Универсума. То есть пластическое чувство автора и есть тот исток, который наделяет формой изобразительное поле картины. Получается, что пластическое чувство, живущее внутри художника эстетически *равновесно* в своем значении с посылом, идущим от натуры. Главное здесь: смыслы не привносятся художником извне, а возникают именно как итог пластического претворения, в процессе рождения «новой вещественности» искусства.

Распредмечивание этих смыслов предполагает участие не столько рациональных знаний, сколько способность к включению художественного переживания, ассоциаций, эмоций, архетипической памяти и т.д. Пластическое мышление проявляет себя через череду подготовительных этюдов, набросков, черновиков. Главная проблема пластического мышления – как совместить, с одной стороны,«зов натуры» - то есть уловить, что за органика «проклевывается» внутри изображаемых вещей и явлений. А, с другой стороны – это способность художника преломить натуру сквозь призму своего темперамента, наделить натуру непреложностью индивидуальной творческой воли, побеждающей господствующие шаблоны и формулы. То есть такой непреложностью, которая начинает «высекать» искры символики, онтических значений из языка художественных форм. Хорошо известно наблюдение Сезанна, который, прогуливаясь по горам в окрестностях Экса, своим острым глазом замечал: «Много встречается красивых пейзажей, но мало среди них – живописных». Очень точное чувство. Красота уравновешена, гармонична, самодостаточна. Живописность же пейзажей – это что-то особо выразительное, валентное художнику, порождающее в себе свет витальности, моментальное желание творческого претворения.

Сегодня понятно, что пластическое мышление – это, конечно же, не просто «зона» такого творческого посыла, в основе которого лежит рисунок, сюжет, повествовательность. Понятие пластического мышления в широком (нашем) понимании не противопоставляет себя «живописному мышлению» (по классификации Г.Вёльфлина), а включает последнее в свое содержание. Пластическое мышление – это мышление посредством чувственных форм, объемов, линий, красок, света, тени, красок – то есть *мышление посредством во всей совокупности визуальных характеристик формы.*

Процесс художественного формообразования – это мощный культурный фактор структурирования мира, осуществление средствами искусства общих целей культурной деятельности человека – преобразо-

вания хаоса в порядок, аморфного – в целостное. В этом смысле понятие художественной формы используется в эстетике как синоним произведения искусства, как знак его самоопределения, выразительно-смысловой целостности. Механизм творческого преобразования или рождения в эстетике обозначается через понятие *энтелехии*. Энтелехия означает способность преобразовывать хаос в порядок, претворять внутреннюю форму, живущую в душе художника. Энтелехия есть одновременно и процесс, и результат. Через энтелехию духовная или физическая материя обретает облик и форму, воплощая творческую энергию через автора-творца.. Особенность художественной энтелехии – в её диалогичности и творческой динамике. Окончательная художественная форма сохраняет в себе всю «рассеянную энергетику», через ее завершенность просвечивает незавершенность, стимулирующая череду художественных ассоциаций, богатство воображения.

Кузнецова Т.В.
Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Москва

ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА: ЭСТЕТИКА МОДЫ

«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 как философия творчества.

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 стремиться 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 нечто 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 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.

Примечания

1. *Кант И.* Антропология. Сочинения в 6-ти тт. М., 1966. Т. 6. С. 489-490.
2. *Кант И.* Антропология. Сочинения в 6-ти тт. М., 1966. Т.6. С. 490.

Молчанова Л.А.
Удмуртский государственный университет, Ижевск

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ: ЭВОЛЮЦИЯ ТЕЛЕСНОГО ОБРАЗА ОТ ПЕРВОБЫТНОСТИ К ПОСТМОДЕРНУ

Каждая эпоха формирует свои идеалы, представления, стереотипы. Эти ментальные установки ярко проявляются в оформлении человеком своего внешнего облика. Интересно проследить эволюцию и мотивы творения человеком своего визуального образа. Наш современник в сегодняшнем многомерном и быстроменяющемся мире по-новому осознает и проявляет себя. Наступила эпоха общедоступной пластической хирургии в сочетании с постмодернистским мышлением.

Постмодернизм выводит духовность за границы самооценки человека, взывая к «новой архаике», когда в центре ментальности и дискурса оказывается тело и плоть. Физическая красота превращается в главный способ самореализации человека. Образ выложенный в социальную сеть в виде сэлфи может быть придуманным, маскируя реальную телесность, главное показать себя, быть востребованным. Сэлфи органически вписалось в так называемый «иконический поворот», когда слово уступило место визуализации. Визуальные телесные образы буквально пронизывают всю современную реальность от спорта и моды до медицины и искусства. И эта новая гипертрофированная телесность требует осмысления. Для того, чтобы познать эту «новую телесность» необходимо, на наш взгляд, обратиться к истокам сотворения человеком самого себя, к первым проблескам самосознания. Животное ведь тоже

проявляет себя телесно, привлекая полового партнера, например. Но, распушив перья и изменив походку, петух, фазан или голубь используют только то, что дано природой. Искусственно украшать себя, изменяя природную телесность, смог только человек на определенной стадии своего развития. Постепенно, в течение миллионов лет формировалось существо, которому суждено было стать человеком, с его неспецифичностью, как бы незавершенностью, открытостью миру, с его повышенным эмоциональным восприятием и, как отмечают исследователи, гиперсексуальностью. Предок человека, поднявшись с четверенек, освоил огонь и так называемый «животнообразный труд» и, в конце концов, проделав долгий путь из Африки в Европу, заселил весь мир. Эти странствия и деяния полуживотных предков отражены в мифах. Это было «время сновидений», человеческое сознание ещё не проснулось, время первобытного рая, когда в сообществе пралюдей еще не было никаких моральных норм и запретов и можно было поедать друг друга и совокупляться с матерями и сестрами. Именно с запрета началась культура, с введения табу. Во время подготовки к коллективной охоте в стаде прекращались всяческие половые отношения. В результате монолитный социальный организм разделился пополам, буквально по признаку пола и образовались две отдельно проживающие группы: женщины с детьми и взрослые мужчины. С наступлением половой зрелости юноши-подростки, живя бок о бок с матерями и сестрами, естественно, нарушали запрет и жестоко наказывались. Так появилась инициация, самый древний и значимый обряд в традиционном обществе. Ритуальная схема инициации: похождения героя, мальчика, нарушившего запрет, его символическая смерть и воскресение стала архетипом, «впечатавшись» в ментальные структуры психики, и став впоследствии основой любого повествовательного сюжета с древнейших времен до наших дней. По теории К.Г.Юнга, образ есть оживление архетипа. Художник, «попав» в архетип, способен увлечь, заинтересовать читателя, слушателя, зрителя помимо его воли. Итак, резьба по телу – первый и древнейший способ творения телесного образа, а инициация – школа выживания и становления человека. Юноша после инициации, гордился своими шрамами, а не прошедшие эти испытания вообще не считались людьми. Изначально кожа человека – это запись моральных норм. Письмена на теле: раскраска и татуировка, оформление головы, навесные и накладные украшения. куски шкур животных, маски – всё это составляло «протокостюм» человека, изначально обладавший знаково-символической природой. Каждое человеческое сообщество оформляло свою внешность по своему, по особенному. Именно оформление внешнего облика и отличало один человеческий коллектив от другого и одновременно скрепляло единство его членов. И, естественно, родные

узоры считались самыми красивыми. Впоследствии эти свойства перешли к традиционному орнаменту, который одновременно объединяет и дифференцирует этническую общность. Этническая ментальность, сохраняя традицию, воплотила древние образы и сюжеты в узорах вышивки и форме национального костюма. Праздничный костюм и особенно свадебный есть воплощение идеала красоты народа.

Эпоха постмодерна удивительным образом демонстрирует живучесть древнейших мифологем, обнаруживающих себя в массмедиа, рекламе, дизайне и моде. Характерная для мифологического сознания целостность мировосприятия, еще невыделенность человеческого существа из природного окружения соотносится с современной постмодернистской парадигмой средового дизайна, согласно которой среда организуется вокруг человека, и человек становится смысловым фокусом средового проектирования. Понимание среды как целостности, как выражения гармонии человека с Универсумом является ключевым концептуальным положением постмодернизма. Интерпретация архетипов в средовом проектировании воспринимается как актуализация реликтовых пластов культуры и их проекция в сегодняшний день.

В современном постмодернистском мышлении происходит возврат к первобытному синкретизму, только на более высоком мировоззренческом уровне. Полистилистика, парадокс, игра – вот основные проектные методы постмодернизма. Мода, понимаемая как конструирование облика человека, который представляет себя другому человеку или сообществу – предмет изучения практической эстетики. В поле её зрения попадает не только дизайн костюма, но и макияж, прическа, телесная пластика, способ ношения одежды, манера поведения, стиль жизни, имидж. Наиболее полно мода выражается в оформлении внешности человека. Мода – зеркало времени. Модный образ современника всегда отражал эстетический идеал эпохи. Полистилизм современной моды отменяет идеал. В ситуации постмодерна нет модных стандартов. Современная культура трактуется как гипертекст и одежда воспринимается через призму набора знаков и рекламного дискурса, когда тексты комбинируются, цитируются, деконструируются. Постмодернистская мода изменчива, разнородна, глобальна, она отказывается от социальной иерархии, любого диктата и стилистической традиции. В данном случае речь идет о создании другой особой нормы. То, каким образом мы одеваемся или, иначе, украшаем себя, не является просто способом облачения, но активной техникой для демонстрации нашего телесного «я».

Полисадова О.Н.
Лицей-интернат №1, Владимир

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА РАЗВИТИЯ ЖАНРА В ТЕАТРЕ «РУССКИЙ БАЛЕТ» С.ДЯГИЛЕВА

Эстетическая интеграция жанров, форм и стилей начала активно проявлять себя еще в первую треть XX столетия. И в этом смысле анализ деятельности «Русского балета» С. Дягилева представляет интерес как система в которой данная интеграция была продемонстрирована наиболее полно. Изучение жанровых поисков и обобщение опыта лучших постановок представляет особенности специфики жанра «застывшего содержания» (М. Бахтин), что помогает найти наиболее верный и эффективный путь для воплощения темы, сюжета, идеи произведения. Таким образом, вопрос о жанре как исторически меняющейся структуре в сценическом искусстве XX века приобретает особую важность. Для того чтобы проследить новые законы развития жанра, необходимо изучать не только определенные сложившиеся драматические системы, но и конкретные произведения. Сочетание исследования историко-теоретических проблем с идейно-художественным и эстетическим анализом произведения позволяет наиболее полно раскрыть все аспекты появления новых жанровых категорий и развития уже сложившихся форм. С одной стороны - появляются новые жанровые образования. С другой – изменяются уже сложившиеся традиционные формы. Понятие особой специфики жанра помогает найти наиболее верный и эффективный путь для воплощения темы, идеи и сюжета произведения.

В вопросе анализа жанровой природы балетного театра нет однозначной точки зрения. Отсюда вопрос: «Что лежит в основе анализа жанрово- стилевых особенностей балетного театра?». Например, Р. Захаров предлагает путь анализа, опирающийся на литературные жанры [3]. По мнению П. Карп, за основу классификации балетных жанров следует принимать характер пластики [2]. Данные точки зрения интересны и применимы, но, говоря о новых жанрово-стилистических направлениях, которые разрабатывались в труппе С. Дягилева, представляется несколько иной аспект анализа. В первой трети XX века процесс изменения взглядов на эстетическую парадигму развития возможностей балетного театра совпал с общей тенденцией развития театрального искусства, когда на драматической сцене стал главенствовать принцип реализма, отточенного до символа [4]. Именно в этот период начала проявляться особенность хореографии, когда поэтические идеи и образы получили свою сценическую жизнь, делая балет пространственно-временным видом искусства. Таким образом, мы можем говорить о жанре как типе художественного произведения, который сложился внутри тех или иных

видов и родов искусств для воплощения конкретной эстетической концепции жизненного содержания.

Говоря о появлении новых жанровых образований в балетном спектакле первой трети XX века, можно обратить особое внимание на характеры героев, их место и положение в общей композиции сюжетной кантилены. Новые жанровые образования возникают не только на основе эволюции уже существующих форм, они могут заимствовать свои структурные особенности из смежных искусств, использовать живую практику быта.

В хореографическом искусстве первой трети XX века жанры стали взаимодействовать. Проявилась подвижность родовых и жанровых границ, что, несомненно, стало способствовать достижению единства формы и содержания. Впервые это можно было увидеть на примере ранних балетов Михаила Фокина. Последующие балетмейстеры, работавшие у С. П. Дягилева, стремились к созданию единства формы и содержания, что создавало подвижную, динамическую систему. Благодаря последней хореографическое искусство стало больше соответствовать меняющейся исторической действительности [5]. Динамика развития жанра – это одна из важнейших черт его эволюции [1]. В постановках «Русского балета» это можно проследить на самых знаковых, значительных спектаклях, ставших достоянием балетно-пластической мысли в истории хореографического театра.

Примечания

1. Катышева Д. Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. – СПб.: СПбГУП, 2001. – 208 с.
2. Карп П. Балет и драма. – Л.: Искусство, 1980. – 246 с.
3. Куриленко Е. Понятие жанра современного балета // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. - 1982. - № 4. - С. 87 - 105.
4. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма / сост., вступ. ст. и коммент. М. Н. Любомудрова. – М.: Правда, 1989. – 576 с.
5. Полисадова О. Н. Поиски синтеза разных эстетических направлений балетной хореографии в первую треть XX века // East European Scientific Journal. – 2016.- 3(7), volume 2.-Warsaw,Poland.- С. 162-165.

Саган И.Ю.
Академия Художеств им. И.Е.Репина, Санкт-Петербург
Горина И.В.
Институт специальной педагогики и психологии, Санкт-Петербург

ХОРА-МЕСТО КАК ТРАНСФОРМАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ ИСКУССТВА АВАНГАРДА

Образ как эволюция языка искусства всегда актуален. Развитие и движение образа актуализирует воображение. Воображение, пространство Воображения, удивительная способность человеческого

сознания. Воображать, значит присутствовать в образе. Поэтому способность к воображению можно рассматривать как мощный инструмент по воздействию на мир и себя самого.

Метод работы художника сравним с переходом в воображаемое место. «*Чудо* перехода Иисуса по морю является, в конце концов, одним из наиболее впечатляющих. Этот переход необычен: «лодка пристала к берегу» внезапно, и только одно воображение может следовать за Иисусом, идущим по воде... Можно вообразить, что этот переход нематериален».[2] Нематериализированный переход чуда в живописи авангарда начинается с перевернутой картины В.Кандинского. В этой воображаемой временности бессознательного, в абстрактном синтаксисе, В.Кандинский творчески продемонстрировал переход живописи в иное - духовное измерение. Добравшись до идеи простейшего, до атомов самой действительности художник как оператор *мысли здесь и сейчас* реализует творческий процесс посредством воображения. Происходит попадание в состояние присутствия единовременья - место формующее пространство смыслов - хора. Таким образом, в проблеме соотнесения пространства и образа хоррористический ландшафт приобетает черты сведения понятий и определения смыслов.

В 1987г. Ж.Деррида написал знаменитую работу «Хора», посвященную анализу этого термина у Платона. Отталкиваясь от Платона, Деррида дает свое толкование хоры, порождая интертекстуальную полифонию, извлекающую из глубины античного текста множество смыслов и множество неопределенностей. [1, 137]. Умножение смыслов в конечном итоге приводит исследователя к краю бездны: «Мы уже не знаем – и от этого может закружиться голова – на каком краю, на поверхности какого обрыва? Хаос, расселина, хора» [1, 165]. Это *воображаемое место* Ж.Деррида вслед за Платоном обозначал словом *khora*, как идею непреходящего круговорота бытия в себе самом, вне выхода за свои пределы. Античный философ осмысливает данное понятие в диалоге «Тимей»,[3] как «вечно движущееся, возникающее в некоем месте и вновь из него возникающее… не находящееся ни на земле, ни на небесах, будто бы и не существует…, а пробудившись, оказывается не в силах сделать разграничение и молвить истину… поскольку образ не в самом себе носит причину собственного рождения, но являет собою призрак чего – то иного…, как бы прилепившись к сущности».[3, 457] В результате, хора можно характеризовать, как материнское место исхода явления, но сокрытое в нём и неотделимое от внешнего образа существования сущности.

Ж.Деррида, развивая идею Платона, утверждает: «Хора — ни чувственная, ни умопостигаемая — относится к третьему роду, существующая между логикой исключения и логикой участия…

зиждется на преходящей видимости». [1, 142] Хора, в таком несовпадении означаемого и означающего, создает одновременно подвижную и статично-регламентированную позицию воображения между сущим и бытием. Ментальное пространство существует в этой особой темпоральности через присутствие опыта субъекта, чувственное восприятие которого выступает здесь, как презентация объектов воображения. В этом состоянии «хора принимает все определения, чтобы дать им место, но она не имеет ни одного собственного… Она «есть» не что иное, как итог или процесс того, что в настоящий момент запечатлелось «на» ней, на ее сюжет и именно на него, но она не есть сюжет или постоянная опора для всех этих интерпретаций, хотя, все же, она не сводится к ним» [4].

Абстрактный образ на картинах В.Кандинского живет и дает место для интерпретаций, что связывает его с Платоновской хора, заранее содержащей в себе все возможные интерпретации. *Хора* не сводится к вписываниям или интерпретациям, касающимся ее сюжета или составляющим ее сюжет. Она их «превосходит», предвосхищает мысль, также как и авангардный образ, являясь отпечатком, оттиском изменяемой формы и несет в себе зародыщ всех возможных трансформаций явлений сущности. В результате авангардный образ оказывается результатом самоводвижения мысли универсальной семиотичности бытия. Посредством античного понятия хора эстетика авангарда приобретает специфическую легимитацию, в соотнесении с практикой интеллектуальной мобильности постмодерна Ж.Деррида.

Примечания

1. *Деррида Ж.* Хора // Деррида Ж.Эссе об имени. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
2. *Кристева Ю.* Душа и образ. http://archive.fo/jj32f#selection-251.382-253.34
3. *Платон.* Книга вторая /Платон, (пер. с древнегреч. Н.В. Самсонова, А.Н. Егунова, Н.Н. Аверинцева. М: Эксмо.2008. 1360с.
4. *Деррида Ж.* Эссе об имени.
https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/derrid/03.php.31.07.18.

Смирнова Т.Н.
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

МУЗЫКА КАК ОТКРЫТАЯ СИСТЕМА НЕВЕРБАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ

Анализ музыки как системы невербального общения в российской науке имеет свою традицию в музыкознании, в семиотике, и в эстетике. В современной культуре он актуализирован факторами расширяющейся сферы невербального мультимодального общения и востребованностью

новой грамотности в отношении языков культуры, которую М.Ю.Гудова называет «постграмотностью».

В рамках музыковедческого подхода музыка достаточно давно рассматривается как знаковая система и как средство художественной коммуникации. Б.В.Асафьев, Н.И.Жинкин, Л.А.Мазель, Б.М.Теплов рассматривали музыку как музыкальную речь и придавали ей большое значение как средству коммуникации, она выступала как своего рода речевая деятельность. Музыку и вербальную речь объединяло то, что она опирается на дыхание исполнителя, влияющее на строение мелодии, ритм (Б.В.Асафьев), передает образы, порождённые гармонией, ритмом, интонацией (Б.В.Асафьев, А.Ф.Лосев, Б.М.Теплов). Конструкция музыки передаёт содержание, как и речь, но, в отличие от неё музыка передаёт духовно-душевное содержание не посредством слов, а через звуковые ритмо-интонационные образы (Б.В.Асафьев, М.Ю.Гудова, Л.А.Закс, В.В.Медушевский). Эти образы складываются из единства ритмо-временного и звуко-высотного музыкального звучания, которое, в свою очередь формируют гармонии и интонации. Звучащая музыка выступает как знаково-символическое выражение, а человеческая речь как обозначение внутренних интеллектуальных и эмоционально-волевых процессов и состояний человека.

Современные теоретики музыки рассматривают музыкальное сообщение\текст в контексте расшифровки музыкального кода, когда музыкальное содержание, выраженное средствами музыкального языка, расшифровывается в процессе исполнения произведения. Знак выступает как ключ к пониманию смыслов, заложенных композитором в произведение (А.Н.Якупов). Поскольку в искусстве нельзя выделить отдельных знаков подобных языку, которые несут сообщение (Ю.М.Лотман), то в качестве музыкального знака в музыкознании рассматриваются не отдельные знаки нотации или аллитерации, а музыкальная фраза, интонационная синтагма музыкального языка, отсылающая исполнителя и слушателя к интонационному словарю определенной эпохи и\или стиля (В.Медушевский, Л.Радионова). В.В.Медушевский определяет музыкальный знак «как специфическим образом оформленное материальное акустическое образование, выполняющее в музыке следующие функции: пробуждение представлений и мыслей о явлениях мира, выражение эмоционально-оценочного отношения, воздействие на механизмы восприятия, указание на связь с другими знаками»[1].

Как писал С.Х.Раппопорт, музыкальная письменная речь – графически выраженная нотная запись также выступает как знаковая система, которая имеет свои функции: отсылает исполнителя к конкретным вещам – музыкальным инструментам, последовательностям извлекаемых звуков и

т.д. Это вызывает взаимодействие между автором и реципиентом, посредством несловесных, неречевых знаков в искусстве, с точки зрения семиотики, оно рассматривается как художественная невербальная коммуникация - передача информации, с помощью коммуникативных средств – интонации, жестов, мимики и т.д. В искусстве существуют те средства невербального выражения, которых нет в обычной речи — музыкальные, хореографические, живописные (М.С.Каган). «Неразличение общения и коммуникации не позволяет до сих пор лингвистике и семиотике принципиально различить *языки общения* и *языки сообщений*… мы имеем здесь дело с двумя классами знаковых систем, понимание особенностей которых важно…и для выявления третьего класса этих систем — *художественных языков*»[2].

Таким образом, консолидируясь с мнением музыковедов, эстетиков, философов музыки, можно сделать вывод, что музыка является большим, чем просто звуковое явление, иным, чем естественный язык. Музыкальное произведение выступает как система знаков, каждый из которых, является уникальным, так как невозможно из произведения убрать фрагмент, без потери содержания. В музыкальном искусстве знак выступает как процесс, разворачивающийся во времени или времени-пространстве. Музыка обладает содержанием, которое невозможно свести к системе знаков и выразить имплицитными средствами вербального языка. В отличие от вербальной речи, которая выступает как акт общения при обязательном условии владения языком всеми сторонами коммуникационного процесса, музыкальная речь выступает как открытый коммуникационный процесс от композитора, порождающего эту речь, – к слушателю. И эта открытость является большим коммуникационно-консолидирующим преимуществом музыки. Она представляет собой открытую коммуникационную систему, в которую вхож каждый, вне зависимости от степени овладения музыкальным языком.

Примечания

1. *Медушевский В.В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 10.
2. *Каган М.С.* Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М., 1988. С. 272.

Ступин С.С.
НИИ Теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ. АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЯЗЫКА ИСКУССТВА

Проблему человека справедливо считать не только основным вопросом философии, но и одной из вечных тем искусства. Между тем

лишь в XX веке в рамках «фундаментальной онтологии» М.Хайдеггера были предложены «онтические» категории, наделяющие фундаментальные характеристики, свойства и качества внутреннего бытия человека онтологическим статусом и выводящие аналитику феномена человеческого существования на принципиально новый уровень философского постижения. Свой ответ антропологическим вызовам эпохи дали и мастера искусства последнего столетия: экзистенциальные феномены были адаптированы разнообразными средствами художественного изъяснения.

Характер корреляций экзистенциального и эстетического в пространстве бытия человека до сих пор остается недостаточно описанным и проясненным в науке. Аналитика способов репрезентации экзистенциального в искусстве позволяет выделить конкретные доминанты («экзистенциальные архетипы»), обретающие в сфере эстетического особую значимость. Под ними подразумеваются сущностные смысложизненные комплексы, фундаментальные состояния человека, побудительные мотивы и способы активности «хомо экзистенциалис»: экзистенциалы свободы, одиночества, любви, боли, творчества, страха, бытия-к-смерти и др. Исследование возможностей художественного моделирования («трансляции») подобных доминант в семантическом и пластическом поле конкретных художественных произведений – актуальная задача современной эстетики и искусствоведения.

Новейшее искусство во всем своем стилевом и концептуальном многообразии все чаще преследует цель восполнить дефицит индивидуального «экзистенциального пространства», который испытывает современный человек в России, странах Европы и Северной Америки. Художники вырабатывают новый арсенал средств «передачи» экзистенциальных состояний от автора к реципиенту. Своеобразная «экзистенциальная коммуникация» становится востребованным направлением этих поисков. Искусное художественное претворение экзистенциального опыта является целью как для академически ориентированных мастеров, так и для приверженцев неклассических художественных практик. Современные авторы прибегают к поэтике «открытой формы», «средового эффекта», «дословного», «органичного», интерактивного – наиболее востребованным способам формообразования, концептуального и пластического мышления в современном искусстве.

Суворов Н.Н.
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ КАК ВООБРАЖАЕМАЯ ФОРМА

Порождающая эстетическая форма как закреплённое воображаемое, проявляет себя в векторах:

1. Форма направлена на тело и вещь, создание телесности произведения по формируемому образу. В художественной практике форма первична и выступает как оформленная идея и замысел произведения, ведомый к целому и закреплённому в производной воображаемой форме. Неожиданность процессуальных вариаций лишь подтверждает перформативность формы. Произведение как событие выступает в процессе порождения изначальной формы, её возможной трансформации в материале искусства. Бесконечность материала корректирует форму, развивая её в векторе свойств;

2. Форма направляет производство воображаемого на процесс создания произведения, на способы оформления в материале. Изначальная форма ведёт воображаемое, диктует движение образов и смыслов, подчиняет своим закономерностям. Форма выступает как способ целеполагания и как закономерность соединения отдельных элементов в воображаемом пространстве.

3. Форма направлена на форму. Встаёт вопрос о соотношении формы и поверхности, как места процесса формирования и уместности формы, её топологической определённости. Из формы создаётся поверхность произведения – пастозная или гладкая в живописи, шлифованная или дикая в скульптуре. Событие в произведении оказывается разорванным в перекомпозиции или последовательным во времени. Воображаемая форма требует места и вещества поверхности. Опосредованность процесса формообразования обнаруживает себя в условной схеме художественного производства. Создание поверхности и работа над ней находится в сверке многих слоёв и переходов воображаемых форм, воздействующих на процесс воплощения. Проницаемость внешних границ – прозрачность, позволяет воспринимать закономерную игру форм, создающую живое движение в произведении искусства. От внешней формы и знаков поверхности воображаемое движется к внутренней форме, раскрывающей глубинную герменевтику образов и смыслов. Конфликт воображаемого разрешается преодолением формальных ограничений и расширением поля форм, их соответствия изменениям присутствия.

4. Форма направлена на готовое произведение и превращается в вариации первоначальной формы. Устойчивость внутренней формы, сила

её влияния в художественной культуре побуждает к авторской интерпретации и расширению, перевода на язык другого вида искусства. Обновлённое видение устойчивой формы направляет воображаемое на рискованное сопоставление внутренней готовой формы и нового формообразования. Формотворчество разворачивается в широком диапазоне произвольного цитирования и свободной интерпретации начального образца, становясь часто симптомом скудости творческой мысли или потворством массовому вкусу.

Устойчивое единообразие образных архетипов и выражаемых ими идей стало основой для бродячих сюжетов, повторяющихся во временах и культурах. Воображаемые архетипы выступают устойчивыми блоками/формами культуры и являются основой популярности произведений и нарративов.

Фортунатов Н.М.
Нижегородский государственный научно-исследовательский Университет им.Н.И.Лобачевского, Нижний Новгород

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПАМЯТЬ КАК ОСНОВА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Память искусства представляет собой не отрефлексированный в философии художественного творчества материал. Между тем опыт современного гуманитарного знания свидетельствует о том, что эстетика стала необходимой составной частью *технологий* теории искусства, поднимая их на более высокий аналитический уровень. Веселовский, издавая свою историческую поэтику, уже в тот момент мыслил ее в недалеком будущем как историческую эстетику. Однако наука о литературе только сейчас подходит к решению этой задачи, рассматривая художественное произведение не просто как предлог для сочувственных размышлений по поводу картины, созданной мастером, но как эстетическое явление с присущими ему закономерностями, которые скрывают в себе эффект впечатления, силу эмоционального и нравственного воздействия. Лингвистика, став наукой точной, помещая анализы в замкнутое пространство языкового универсума, понесла жестокие потери, разорвав все связи с филологией в широком смысле слова и даже с самим языком, понимаемым как выразительное средство, выходящее за пределы структурной семантики. Эстетике языка – идея, выдвинутая выдающимся русским лингвистом Л. Щербой, – так и не суждено было сложиться в научную дисциплину со своими границами и своей методологией. Литературоведение испытывает те же трудности, не воспринимая себя как одну из ветвей искусствознания и не вводя в систему своих аналитических приемов эстетические принципы

исследования. Одно из важнейших понятий – тема литературного произведения – трактуется обычно как предмет изображения или предмет повествования; в результате речь идет чаще всего не о литературе, а по поводу литературы: что или о чем говорится в произведении. Вполне естественно, что при таких подходах в стороне остаются проблемы формы, т.е. закономерностей художественной структуры, уходящей своими корнями в художественную память – специфику творящего и воспринимающего сознания.

Фортунатова В.А.
Институт экономики и предпринимательства Нижегородского государственного научно-исследовательского университет им.Н.И.Лобачевского, Нижний Новгород

ОПЫТ РЕЦЕПЦИИ И ДЕЙСТВИЕ АРХЕТИПОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ГУМАНИТАРНЫХ ДИСЦИПЛИН

Семантическое моделирование образовательного процесса в актуальных условиях является сложной научно-методологической проблемой. С одной стороны идет стремительное накопление содержательного материала, который практически не верифицируется. А с другой - наблюдается очевидный отрыв этого контента от адресата, то есть субъекта образования. Практическое разрешение возникшей проблемы многие видят в сжимании потенциального объема за счет внутренних блоков, редукции смыслов, введения сигнальных значений, копий, дайджестов и прочих трансформаций, обусловленных образовательной динамикой. Использование такого арсенала расходится с природой и назначением гуманитарного развития личности. В этой связи предлагается производить тщательный отбор первообразного содержания, в котором реактуализация и актуализация, то есть обращение к истокам возникновения и учет рецептивного опыта обучаемого будут соединяться в идее архетипической вечности гуманитарного наследия классики. Энергия преобразования и смыслопорождения диктует соединение семантически разных временных пластов, объединенных вечным и актуальным значением «человека постигающего»(populus comprehendere). Архивизация и актуализация создают встречный поток образов, символов, идей, превращая образование в вид творчества и формостроения личности. Временной диалог с живым организмом мировой культуры способствует масштабированию индивидуального опыта, его соотнесенности с коллективным сознанием, порождению новой информационной основы обучения. Персонификация этой модели происходит за счет постигающего, а не транслирующего учителя, способного стать учеником

у объекта своего обучения. Duplex education – это форма гуманитарной встречи прошлого и будущего в точке человеческого сопряжения, возникающей в настоящем, рожденном Духом времени. Эстетическая феноменология акта подобной встречи мобилизует ресурсы самых различных дисциплин, так или иначе обращенных к человеку на основе его архетипического знания и рецептивного опыта.

СЕКЦИЯ

«ЭСТЕТИКА И ВЛАСТЬ»

Абрамов А.А.
Частное учреждение культуры «Советский Союз: вера и люди. Музей и исследовательский центр», Москва

ПОСТСОВЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ И ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ТЕЛЕСТАЛИНИАНА КАК ИСТОРИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Изучение сталинской тематики в документальном и художественном телепроизводстве постсоветского времени представляет собой уникальное наложение друг на друга возможностей исторического, эстетического, социологического, политического и антропологического подходов применительно к крайне болезненному для нашей страны периоду.

Представитель каждой из вышеназванных дисциплин в отдельности мог бы нам сказать нечто ценное само по себе.

Так, историк вел бы речь о том, что эволюция медийных представлений о советском диктаторе в 1991-2018 годах связана с колебаниями извечного маятника «либерализм/консерватизм», а более узко – «декоммунизация/рекоммунизация». Что еще более конкретно означает следующее: каждая передача, или сериал, или фильм оставляют ту или иную отметину в системе координат «сталинизм – антисталинизм».

Политологи, по всей вероятности, сосредоточили бы внимание на том, что на корявом псевдонаучном языке именуется «особенностями конструирования положительного дискурса будущего», т.е., попросту говоря, на вопросе, как прошлое используется в интересах настоящего для того, чтобы перекрыть дорогу нежелательному будущему.

Когда к разговору присоединятся антрополог и социолог, они оба спросят, какова роль медиа в том, что больше половины наших соотечественников оценивают роль Сталина положительно. И, что еще более важно, действительно ли телепродукция является всего лишь мощным пропагандистским рупором текущей потребности власти? Или вопрос стоит сложнее, и предлагаемые сериалы, фильмы, телепередачи, ток-шоу угадывают подспудные настроения и чаяния наших сограждан, нашу традицию всегдашней преимущественной несвободы и опыт жизни в несчастье и страхе?

Последним в эту дискуссию включается специалист по эстетике. Он задает свои вопросы, которые помогают нам уяснить недоговоренности, возникшие в ходе предыдущего разговора. С помощью каких выразительных средств достигается «утепление» образа вождя? Почему он не оставляет зрителя безучастным? Является ли «достижением» новейшего времени представление о том, что Сталин — это бесконечно

близкий и родной человек, живущий в бесконечном «далеке» непостижимо могущественной власти? Имеем ли мы дело лишь с перевоплощением мифологем прижизненной сталинианы? Или со складыванием нового эпоса, образа удобного и «приемлемого в домашнем обиходе», по-своему повседневного, героя, ответственного за величие сопереживающего зрителя-обывателя как в пространстве истории, так и в текущей действительности?

Отдельного рассмотрения заслуживает сложное соотношение отечественной и зарубежной телесталинианы конца XX — начала XXI веков. В последней, согласно поверхностному представлению, не происходит ничего нового; извечные штампы и клише, едва возникнув, вполне устоялись, и эта продукция, равно как и ее историографический аналог, не может дать гражданам России никакой дополнительной пищи для ума. Однако эволюции последних лет заставляют думать, что и здесь не все так просто и изучение возможных параллелей окажется плодотворным.

В настоящем докладе на материале телесериалов, вышедших на федеральных телеканалах, а также публицистических телепередач и ток-шоу, будут представлены некоторые итоги наблюдений историко-эстетического свойства над тем, каков он, Сталин XXI века, и каковы слагаемые этого медийного нео-Сталина.

Гончарко Д.Н.
Русская христианская гуманитарная академия,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И.Герцена, Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АРГУМЕНТ В ВИЗАНТИЙСКОМ ОБОСНОВАНИИ ИЕРАРХИИ

Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 18-78-10051 «Византийский фактор в формировании русской логической традиции»

Доклад посвящен разбору эстетических аспектов учения Дионисия Ареопагита об иерархии, богословского учения, которое представляет собой сложное логическое построение, для принятия аксиом которого используются в том числе эстетические аргументы. Это учение обладает также не только эстетико-логическим потенциалом, который выражается в системе аксиом, но и политическим. В докладе осуществляется попытка представить учение Дионисия Ареопагита о небесной иерархии в эстетико-политическом ключе.

Картина иерархий представляет собой разные онтологические уровни обожения. Каждое тварное бытие в той степени обладает бытием, в какой

оно обладает нетварным божественным (θεοειδές) логосом, божественной красотой (θεοπρεπὲς κάλλος) [1, III, 2-6]. Но иерархия понимается не столько статически, сколько динамически, так что Бог в этой картине представляется как конечная цель всех иерархий. Поэтому обычная логика предикатов к Богу не применима [3]. Бог не просто предельный случай совершенства всех тварных качеств и предикатов, но он таков, что нет общей онтологии для него и тварного бытия: бытие Бога и бытие тварей несоизмеримы.

Этот разрыв между двумя онтологиями (онтологией сущего и онтологией Бога) и дистанция, сформулированная в учении о небесной иерархии, являются решающим аргументом для отказа в поиске единого содержания или ядра представляемой реальности. Реальность и тварное не создаются в качестве миметического подобия на некоторой общей с божественным основе: они хоть и подобны Богу эстетически и создаются по его образу и подобию, однако между ним и тварью – онтологический разрыв, и скорее тварная иерархия воспроизводит Его здесь на земле, встает на его место (как впоследствии и икона – некоторая художественная репрезентация Христа – становится в этой логике полноценным заместителем самого Христа [2]).

Эту дилемму можно наблюдать в политическом споре между Иваном Грозным и князем Андреем Курбским: как первый, так и второй обращали особое внимание на понятие иерархии, заключенное в Corpus Ariopagiticum, однако по-разному интерпретировали его. Для первого государство несет на себе благодать Бога и поэтому не может быть подвергнуто осуждению. Поэтому тот, кто противится власти, тот противится воле Бога. Для второго идея иерархии лежит в центре его этического учения, и нравственная испорченность распространяется в обществе сверху вниз, а роль царя заключается в нравственном совершенствовании [4]. Переведем этот спор в иную плоскость: аргумент Ивана Грозного – это аргумент миметический, репрезентированный в формуле «власть непогрешима» подобно непогрешимости Бога. Аргумент Андрея Курбского – это аргумент эстетический, более близкий учению об иерархии Дионисия Ареопагита, так как держится на разрыве и несоразмерности иерархии и ее начала (царь точно также подсуден Богу как часть земной иерархии, которая лишь подобна небесной) – как и эстетическое держится на самом разрыве между репрезентируемым (в данном контексте это Бог) и репрезентацией (в данном контексте – иерархией). Всякое реально сущее есть манифестация или репрезентация Бога (довольно распространенная мысль для христианской средневековой традиции), однако в этом отношении учение об иерархии Дионисия Ареопагита не тривиально: согласно Ареопагиту, нечто реально тогда и только тогда, когда соответствует своей репрезентации

(так же, как нечто становиться носителем имени, когда его называют этим именем). Другими словами, ничто реально не существует до того момента, пока его не поместили (возможно, что актом творения) в точку эстетического удаления (соответствующее ему место в иерархии) или эстетического разрыва (т.е. наделили статусом тварного).

Тот факт, что византийское обоснование иерархии вместе с концепцией Москвы как третьего Рима было перенесено на отечественную философскую почву и по-разному преломлено в различных отечественных интеллектуальных традициях, делает интересным и весьма актуальным дальнейшее изучение того, каким образом произошла рецепция этой теории в русской философской традиции, а также того, какие эстетические и логико-богословские аспекты аргументации из Corpus Areopagiticum оказались наиболее значимыми для русских мыслителей.

Примечания

1. Corpus Dionysiacum II: Pseudo-Dionysius Areopagita. De coelesti hierarchia, de ecclesiastica hierarchia, de mystica theologia, epistulae / ed. G. Heil, A.M. Ritter. Berlin: De Gruyter, 1991.
2. *Goncharko O.Yu, Goncharko D.N.* A Byzantine Logician's Image within the Second Iconoclastic Controversy. Nikephoros of Constantinople // Scrinium 13 (2017), pp. 291-308.
3. *Лурье В.М.* Философия Дионисия Ареопагита: Теория значения // Εἶναι, Том 3, № 1/2 (5/6) 2014. С.377-428.
4. *Пуминова Н.В.* Влияние ареопагитской концепции иерархичности на русскую и западноевропейскую средневековую мысль: сравнительный анализ // Oblicza niewolnika w kulturze słowiańskiej, 2016. С.113-123.

Казаринова Н.В.
Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ», Санкт-Петербург

КВАЗИТЕАТРАЛЬНОСТЬ ПОЛИТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Задача любой государственной власти – обоснование своей легитимности и обеспечение возможности достижения заявленных целей благодаря получению общественной поддержки. Проблематизация политической практики в контексте ее инсценирования и эстетизации, с одной стороны, выявляет средства Soft Power, несилового признания власти, целенаправленного продвижения в публичном пространстве политических смыслов через язык, заставляющий работать наше воображение и эмоции [1]. С другой стороны, демонстрирует принципиальную квазитеатральность игры в политике. Как отмечал один из авторов концепции символической политики Р.Ж. Шварценберг, театральная модель символической политики не столько уподобляет политиков актерам на театральной сцене, сколько объясняет, как они «капитализируют» театральный престиж мастеров эстрады, знаменитых

актеров, колдунов и пророков, героев фильмов и сериалов, одним словом, публичных звезд в широком смысле. Посредством таких эмоционально-эстетических «протезов» политики облегчают себе путь к сердцу избирателя [2]. Тем самым «политический артист» предстает, скорее, как идентификационная, чем развлекательная фигура. Политические акт(ё)оры и не скрывают, что играют спектакль и открыто реализуют принцип «делать-так-как-будто». Тем самым использование перформансной характеристики политической коммуникации позволяет признавать ее игрой квазитеатральной, в то же время, подчеркивая инструменталистский, а потому вполне серьезный характер этой игры.

К социально-ролевым и репутационным рискам квазитеатральности политического инсценирования следует отнести формирование негативного группового имиджа политиков как профессиональной группы, возрастающее общественное недоверие к их профессиональной компетентности, разрушение репутации как институтов, так и лиц. Подтверждением этому могут служить парадоксальным образом сосуществующие в массовом сознании стереотипы о политике как о «грязном деле» (цитаты из опросов, проводимых в 2012г. Фондом Общественного Мнения: «там везде ложь, обман и провокация», «там часто решаются грязные вопросы грязными методами», «много фальши», «нечестное это дело, потому и грязное», «все там лгут и не выполняют свои обещания», «чтобы быть популярным, приходится врать», «там человек человеку волк», «политики нечестные, обманывают народ», «врут все, верить им нельзя», «грязью друг друга поливают», «в борьбе за власть используют любые средства», «друг друга едят» [3]) и представления о преимуществах и выгодах, которые дает практикующим политикам это занятие («хороший заработок», «высокий уровень жизни политиков», «бизнес, деньги», «открывается больше возможностей», «власть, доступно все, неприкосновенность», «там никто ничего не делает», «большая власть — и никакой ответственности» [4]).

Тем самым, представление об изначальном и тотальном аморализме политики не только способствует дистанцированию «зрителей» от нее, но и формирует определенную мотивацию для участия в политике: именно как в «грязном», но благодаря этому чрезвычайно выгодном деле.

Примечания

1. См. об этом: *Поцелуев С.П.* «Символическая политика»: к истории концепта / Символическая политика: сб. науч. тр./РАН. ИНИОН Центр социал. науч.-информ. исслед. Отд. полит. науки; Отв. ред.: Малинова О.В. Вып.1: Конструирование представлений о прошлом как властный ресурс. М., 2012. С. 17-53].
2. Там же.
3. См.: *Кертман Г.* Политика – дело грязное? Интерес к политике и отношение к политикам// URL:http://fom.ru/blogs/10662 (дата обращения 24.06.2018).
4. Там же.

Ким Ф.С.
«Московский автомобильно-дорожный государственный технический университет (МАДИ), Бронницкий филиал, Бронницы

РЕЦЕПЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ А.Г. МЮЛЛЕРА В «ПРОСВЕЩЕННОМ КОНСЕРВАТИЗМЕ» Г.-К. КАЛЬТЕНБРУННЕРА

Адам Генрих Мюллер (1779–1829) принадлежит к «великим незнакомцам немецкого духовного наследия» [1]. Одной из причин такого забвения и отторжения является попытка использовать идеи и имя Мюллера в двадцатых годах XX века в рамках так называемой «консервативной революции» и политической неоромантики. Г.-К.Кальтенбруннер (1939–2011), теоретик «просвещенного консерватизма» («aufgeklärten Konservatismus») восьмидесятых годов XX века, неоднократно включает свое эссе о Мюллере в книги и антологии, посвященные консерватизму.

Особое внимание Кальтенбруннер уделяет попытке А.Мюллера показать эстетизацию социального, обсуждение общественных проблем под знаком красоты. «Искусство должно возвыситься до эстетического воспитания человеческого рода, общество будет произведением искусства, мораль станет эстетикой».

За этой попыткой, целью которой было согласование самых благородных идей искусства с планами политического и социального переустройства общества, создания условий для воплощения идеала «цельного человека», «гуманистической иконы от Шиллера до Маркса» в противовес «порочной, безнравственной тенденции разделения труда», которая «людей, цельного, совершенного, свободного человека разрывает на части, превращает в колеса, цилиндры, спицы, валы, навязывает ему полностью одностороннюю сферу в уже односторонней сфере обеспечения одной отдельной потребности», когда благородный остаток *(его)* персональности остается мощным, сильным только тогда, «когда он исполняет звериные функции, когда он ест, пьёт или спит; короче всегда только тогда, когда он живёт не для государства и общества».

В трудах А.Мюллера, по мнению Г.-К.Кальтенбруннера, делается попытка представить отношения противоположностей, в том числе между искусством и обществом как брак, супружество, союз, потому что «в каждой семье цветут все образы и века земной жизни. В семье нам является совершенно отчетливо формула мировой истории»; «Высший Брак вещей призван создавать красоту и жизнь всегда, везде и далее…» [2].

Такое внимание к идеям А.Мюллера объясняется тем, что трансцендентально-социологическим основанием консервативной теории

Г.-К.Кальтенбруннера является «реалистическая антропология» в противоположность оптимистическому «Прометееву пониманию сущности человека». Человек не только «homo sapiens» [3], но также «homo demens» [4], настаивал он. Именно потому неоднократно повторяемая Кальтенбруннером цитата из «Антигоны» Софокла: «Много есть ужасного на свете, но ничего нет ужасней, страшней, необычайней, чем человек» – существенно отличается от перевода С.Шервинского и Н.Позднякова: «Много есть чудес на свете – всех чудесней человек» [5, С.4501]. Для сохранения жизни и вида человека, способного к дисциплине, но одновременно склонного и к насилию, свирепости, ярости, неистовству, бешенству насущно необходимы те институты, которые возмещают частичную потерю инстинкта самосохранения небезопасными людьми – Брак, Семья, Профессия, Право, Экономика и Государство.

Человек «получает свое достоинство, свое богатство и себя самого, находясь в трансцендентной взаимосвязи, частично выходящей за переделы современности». Культурное наследие, традиция, искусство сохраняют эту связь [6, С.117-118]. Потому необходимо воспитание ответственной интеллектуальной и творческой элиты, способной действовать «аристократически». Под аристократическим образом действий Й. Айхендорф [7], подразумевал: «возвысившийся правящий класс – независимо от того, как он стал таковым, и как он называется, должен рыцарственно хранить, сохранять всё великое, благородное и прекрасное, появляющееся и в народе, примирять вечно изменяющееся новое с вечно существующим и, тем самым, делать действительно жизнеспособным» [8, С. 32-34].

Примечания

1. Слова Эрнста Роберта Курциуса (Ernst Robert Curtius', 1886-1956) – филолог, переводчик, исследователь европейской литературы, писатель, эссеист, автор многократно переиздаваемой книги «Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter» (1948)
2. *Kaltenbrunner G.-K.* Adam Müller. // Europa. Seine geistigen Quellen in Porträts aus zwei Jahrtausenden (3 Bände). Verlag Glock & Lutz, Heroldsberg bei Nürnberg, 1981-1984. Bd.1. S.215–228.
3. «Человек разумный».
4. «Человек безумный», подверженный страстям, неистовый, одержимый.
5. *Софокл.* Антигона [Электронный ресурс] // Античность: литература и искусство. М., ДиректМедиаПаблишинг. 2004. CD-ROM.
6. *Kaltenbrunner G.-K.* Der Schwierige Konservatismus. Definitionen – Theorien – Porträts. Berlin (West): Nicolai, 1975. 280 S.
7. Josef Benedikt von Eichendorff (1788-1857) – поэт, писатель, историк литературы, представитель немецкой романтической школы.
8. *Rechtfertigung der Elite. Wieder die Anmaßungen der Prominenz* / hrsg. von G.-K. Kaltenbrunner. München: Herder, 1979. 192 S.

Киуру К.В.
Челябинский государственный университет, Челябинск

СПОРТИВНЫЙ КОСТЮМ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АРХЕТИПА «НОВОГО СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ДИЗАЙНЕ 1920 ГОДОВ

Репрезентация физкультуры и спорта были знаковым жанром советского официального искусства. И сегодня они остаются важнейшими образцаим как авангардных изысканий, так и социалистического реализма. До Октябрьской революции место спорта в визуальной культуре было относительно скромным. Сам по себе он был еще не слишком распространенной практикой; в изобразительном искусстве к нему в основном обращались фотография и иллюстрация – они документировали или рекламировали спортивные события и занятия. Превращение спортсменов в символы новой, советской эпохи началось в первые послереволюционные годы. Отныне художественные произведения должны были прокладывать путь, на котором физкультура функционировала как отличительный знак современности, принесенных революцией социокультурных трансформаций и, шире, «нового человека». Физкультура стала ассоциироваться исключительно с авангардом.

В 1923 году разработкой моделей «спортодежды» занялась Варвара Степанова, художник и дизайнер-конструктивист. Подобно «прозодежде» (производственному костюму), «спортодежда» была новым типом костюма для новой, послереволюционной эры. Вместе с Любовью Поповой Степанова отстаивала идею о том, что любой дизайн современного костюма должен «диктоваться требованиями той профессии, для которой он предназначен» [2, p. 173].

Утилитарность была не единственной концепцией. В 1923 году на страницах журнала «Ателье» Михаил Кузьмин утверждал, что дизайн одежды обладает значительным трансформационным потенциалом. Костюм влияет на движения, осанку, жесты, а значит, писал Кузьмин, он способен нечто менять и в личности [1, p. 47]. Казалось вероятным, что одежда сформирует советского «нового человека».

«Спортодеждой» увлекались и другие дизайнеры этого времени, например, Александра Экстер, Наталья Киселева. Надежда Ламанова поместила ряд своих проектов в альбоме «Искусство в быту» (1925), который по замыслу издателей должен был вдохновить советских граждан на самостоятельный пошив костюмов по несложным выкройкам.

Подход к досугу и потреблению изменился в эпоху НЭПа, что в свою очередь повлияло на развитие спортивного костюма как модной одежды для городской молодежи. Во второй половине 1920-х и в 1930-е годы, вытеснив приметы суровых лет Гражданской войны – негнущиеся

кожаные куртки и ботинки военного образца, - широкую популярность у советских юношей и девушек приобрели спортивные костюмы и в особенности футболки. Футболка в продольную черную и белую полоску проникает всюду. Студенты Института физкультуры им. Лесгафта в Ленинграде носили футболки не только на футбольном поле – в них ходили на занятия, гуляли. Футболка появлялась и в неожиданных контекстах. Театральные коллективы «Синяя блуза», выступавшие с агитационными спектаклями и в столице, и по всей стране, выбрали футболку в качестве знака околобольшевистской молодежной культуры. В 1920-30 годы спортивный костюм стал четким и понятным символом приверженности новому режиму – внешней оболочкой «нового человека».

Возвращение к экономике потребления в эпоху НЭПа обусловило появление на рынке множества культурных продуктов, так или иначе связанных со спортом. В физкультурной тематике черпали вдохновение дизайнеры текстиля: рисунки тканей из серии «Водные виды спорта» создали Раиса Матвеева, Дарья Преображенская и Мария Ануфриева [2]. К спортивным сюжетам обращались и дизайнеры обоев, а керамика, эти сюжеты развивавшая, имелась в обиходе самых широких слоев населения.

Таким образом, советский спортсмен быстро стал своеобразным архетипом «нового человека». Репрезентация этого архетипа характерна для всех сфер изобразительного искусства и дизайна 1920-х годов.

Примечания

1. Misler N. The Science of Dressing from the Industrial Workshop: The Russian Academy of Artistic Science and Costume // Strizenova T. et al. Costume Revolution: Textiles, Clothing and Costume of the Soviet Union in the Twenties. London, 1989.
2. Strizenova T. et al. Costume Revolution: Textiles, Clothing and Costume of the Soviet Union in the Twenties. London, 1989.

Мартынов М.Ю.
Чувашский государственный художественный музей, Чебоксары

СИМВОЛЫ АНАРХИИ В РОССИЙСКОМ АРТ-АКТИВИЗМЕ

Проблема анархии и ее отношение к порядку, свободе, творчеству является одной из важнейших для понимания истории и культуры России. В определенной мере она была уже обозначена в русской литературе XIX века (А.С.Пушкин, Ф.М.Достоевский и др.), но своего масштабного осмысления получила в работах классиков мирового анархического движения XIX века М.А.Бакунина и П.А.Кропоткина.

К началу XX века образ России как страны, для которой идея анархии является одной из ключевых, был усилен ставшим сегодня широко известным тезисом Н.А.Бердяева о том, что Россия – это «самая

анархическая страна в мире», а русский народ – «самый аполитический народ» («Душа России», 1915) [1]. Эта мысль в дальнейшем была подхвачена авангардными художниками и поэтами. Например, в 1919 году Варвара Степанова писала о том, что «русская живопись так же анархична по своим принципам, как и Россия по своему духовному движению» [2]. В известной поэме Максимилиана Волошина «Россия» (1924) тезис Николая Бердяева развивается вообще в связи с широким полем творчества: «В анархии всё творчество России // Европа шла культурою огня, // А мы в себе несём культуру взрыва».

В докладе мы попытаемся проверить, работают ли формулы, предложенные Н.А.Бердяевым и подхваченные авангардистами, по отношению к современной социокультурной ситуации в России. Насколько глубоко укоренены анархистские идеи в современном российском протестном искусстве? Может ли сегодня существовать протестное искусство, никак не связанное с анархией и анархизмом? Ответы на эти вопросы мы будем искать на материале современного российского арт-активизма, то есть таких форм современного искусства, которые функционируют в качестве поля для социально-политической протестной активности. Наше внимание при этом будет обращено только на примеры использования в работах современных арт-активистов анархистской символики – не только в явной и очевидной форме, но и на уровне не четких фрагментов, то есть когда художники используют только элементы анархистских символов или находящуюся в их основе структуру и логику концептуализации.

В частности, будут рассмотрены работы современных российских арт-активистов, активно использующих чёрный цвет: Алиса Йоффе («Passe-port», 2008), Александра Киселева (серия «Колонка», 2017), Дарья Серенко («Блэкауты», 2016), Антон Курышев (серия «6-may-victims», 2013), Slava Ptrk (проект «Уличная грязь», 2013) и др. Чёрный цвет является одним из важнейших символов анархии и анархизма и его использование современными арт-активистами манифестирует комплекс различных протестных идей. Например, прямое закрашивание/вымарывание чёрной краской может быть связано, во-первых, с критикой политической репрезентации, а во-вторых, с критикой «идеи прозрачности». *Прозрачность* при этом понимается не в связи с идеей открытости государственных структур, лежащей в основе деятельности, например, Transparency International, а в связи с идеей ненаблюдаемости, выступающей в качестве условия наблюдения (такое качество присуще, например, прозрачному стеклу). Понятая таким образом прозрачность находится в основании паноптического принципа власти, согласно которому власть должна быть невидимой, а объекты власти, напротив, должны быть в зоне постоянной наблюдаемости [3].

Если прозрачность власти, то есть ее ненаблюдаемость, является условием дисциплинаризации субъекта, то затемнение прозрачности является способом локализации власти, ее обнаружения. Активный чёрный цвет, используемый в работах современных арт-активистов, раскрывает прозрачность как присутствие власти, показывает ее место и тем самым выступает в качестве критики ее кажущегося отсутствия.

Примечания

1. *Бердяев Н.А*. Судьба России: Книга статей. М., 2007. С.15.
2. Цит. по: *Буренина-Петрова О.Д.* Анархия и власть в искусстве (Варвара Степанова и Александр Родченко) // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С.121.
3. См. подробнее: *Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М., 1999.

Синявина Н.В., Махович Е.В.
Московский государственный институт культуры, Москва

КОГЕРЕНТНОСТЬ АВАНГАРДА И СОЦРЕАЛИЗМА В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ 1920-х гг.

1. После Октябрьской революции главной целью большевиков становится обновление всех сфер жизни человека, начиная от орфографии и календаря, заканчивая перестройкой самого человека. Концепция перемен требовала трансформации сознания, что нашло отражение не только в области образования, но и в особом подходе к бытованию художественной культуры, основная задача которой сводилась к наглядной демонстрации властных интенций и созданию метода/инструмента, воздействующего на массы и позволяющего менять картину мира.

2. Революционная культура была ориентирована на генерирование коллективных воспоминаний, ставших основой для консолидации советского общества и закрепления в сознании каждого его члена большевистской идеологии. О соцреализме как единственно возможном методе отражения действительности заговорили лишь к 1930-м гг. Однако сразу после Октября 1917 г. инициируется немало культурных проектов, предлагавших разные культурные практики и место в них человека.

3. Несомненный интерес представляет вопрос о когерентности культуры авангарда и соцреализма. Авангард следует рассматривать как одну из попыток преодоления проблемы межличностного отчуждения и расколотости русского общества, возникших вследствие роста индивидуализма, достигшего к 1900-м гг. абсолюта, кризиса позитивизма с его приматом рациональности, усиления технико-технологического прогресса. Главная цель, обозначенная русскими авангардистами, состояла в преображении мира.

4. Авангард в 1920-е гг. берет на себя функцию мессии, предлагая различные проекты преодоления возникшего кризиса и варианты спасения. Однако проблема состояла в том, что художественный проект фактически сразу превращался в проект художественно-политический, поскольку выбор пути реализации той или иной концепции предполагал отказ ото всех остальных, а абсолютная тотальность каждого из вариантов требовала определенного и единственного способа организации социокультурной жизни. Другими словами, в 1920-е гг. *именно авангардисты создают тот исключительный художественный дискурс, в контексте которого любое художественное решение приобретало статус политического решения*.

5. К середине 1920-х гг. становится очевидным расхождение установок авангарда с позицией официальных идеологов в том, что основную задачу он видит в трансформации мира в целом посредством искусства, преодолевая оппозицию авторское искусство – утилитарное искусство, а художник в данном проекте выступает как активный творец, создатель и демиург. Данная тенденция – стремление к автономному жизнестроительству - перестала коррелировать с установкой власти на строительство социализма, что привело к превращению художника лишь в созерцателя и частично в фиксатора значимого исторического момента, а далее - к постепенной изоляции представителей авангарда, к вынужденному переходу в оппозиционеры соцреализму.

6. Художественный стиль всегда выступает как способ кодирования человеческих переживаний. Особенность соцреализма заключается в том, что лежащий в его основе тоталитарный идеал не призван для выражения переживаний художника, а имеет своей целью иллюстрировать политическую идею. Более того, начинает формироваться особая форма подобного идеала, которую можно обозначить гипериделом. Одной из главных его характеристик выступает декларирование об устройстве самого справедливого и лучшего из миров. Однако в определенный момент его воплощения непременно возникает противоречие между ним и аксиосферой. В рамках тоталитаризма этот конфликт решается не в пользу последней. Другими словами, для достижения всеобщего счастья можно нарушить любые морально-нравственные законы.

7. Формирование гиперидеала возможно лишь при сочетании серьезного социокультурного кризиса, переживаемого данным обществом, низкого уровня политической культуры и крушения прежней морально-нравственной системы, а также изолированности от остального мира. Процесс абсолютизации идеала приводит с ассимиляции эстетического и политического идеалов. Таким образом, поставленная перед соцреализмом задача – демонстрация населению нового мира/мифа

– была выполнена, благодаря чему произошла эстетизация власти и этатизация искусства.

Смирнов А.В.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СТРАТЕГИЙ ВЛАСТИ В СОВЕТСКОЙ «СВАДЕБНОЙ» ЖИВОПИСИ 1960 – 1970-Х ГГ.

Интерес к советскому искусству и, в частности, к живописи, со стороны искусствоведов, культурологов и специалистов в области визуальной антропологии не ослабевает в течение последних двух десятилетий, при этом так называемая «свадебная» тематика практически не представлена ни в отечественных, ни в зарубежных исследованиях советской живописи 1960-х – 1970-х гг., когда данный жанр получил весьма широкое распространение. Основной целью данного сообщения входит выявление того, каким образом в данном жанре репрезентировались властные стратегии, характерные для данного периода отечественной истории. Анализ семантической структуры живописных изображений «советской» свадьбы позволяет выявить методы художественной репрезентации тех стратегий власти, которые были направлены на реализацию социальной и гендерной политики советского государства, побуждающего индивидов к созданию семьи.

В данном исследовании проанализировано около шестидесяти произведений как достаточно популярных мастеров (например, Ю.Пименов), так и тех художников, чьи имена относительно малоизвестны. В качестве основного исследовательского метода был выбран семантический анализ сюжета картин и характеристик их отдельных персонажей. Подобный метод применительно к анализу произведений данной тематики позволяет выделить не только идеологические мотивы, присутствующие в живописи, но и неявно выраженные стратегии власти, проявляющиеся в эстетизации определенных персонажей и сюжетов.

Выбор временного периода обусловлен тем, что в начале 60-х годов происходила значительная трансформация канона советского свадебного обряда, сопровождавшееся появлением новых ритуалов, которые и были представлены в живописи того времени. Данные ритуалы, хотя и были основаны на «народном», свадебном каноне, носили, тем не менее, новаторский характер, апеллируя к ряду символических кодов, связывающих союз двух индивидов с чувством ответственности за судьбу социалистической системы в целом.

В ходе исследования были выделены те сферы социальной политики, которые оказали наибольшее влияние на канонические образы советской свадебной живописи, к их числу можно отнести необходимость связи семьи с производительным трудом, социалистическим строительством, стремление к определенному типу межгендерных отношений, а также формирование определенных принципов межнациональных и межпоколенческих отношений, идентичных для всех социальных групп населения СССР.

Сомин И.Д.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВЫСТРАИВАНИЯ ОБРАЗА ИМПЕРИИ

Власть в современном мире вынуждена искать опору на массу, с ее требованиями и ожиданиями, следовательно, ею владеет тот, кто может заниматься созданием, наполнением общим смыслом разных символических систем, будь то политика, религия или язык, а также осуществлять контроль за ними. Поэтому, на наш взгляд, следует обратиться к феномену империи, как наиболее кристаллизованному проявлению властных отношений во всех сферах или метафоре современного состояния вообще [1].

Рассуждая об образе империи необходимо выяснить, через какие символы и практики он раскрывается и какую роль в этом играет эстетика. Дать ответы на этот вопрос призвана имперская имагология, поэтому уместно будет рассмотреть разные проявления знаков империи, ведь империя — это во многом политический конструкт, чье существование реализуется благодаря знаками и образам, которые конституируют ее величия. В круг наших рассмотрений должны войти различные мифологии и стереотипы, образы и идеологии, символические и дискурсивные практики. Главной проблемой здесь становятся вопросы власти, ее генезиса, легитимации. Несомненно можно установить, что эти имперские стратегии необходимы для установления связей между различными группами людей (от элит до низов), их сплочения и идентификации «своего» в пространстве империи. Важно проанализировать эти процессы и их связь с эстетикой, как инструментом символических практик, а также их влияние на культуру, главным образом современную, так как именно она выстраивает в обывательском сознании образ империи. Особенным элементом становятся дискурсивные практики — это практики производства и присвоения символических значений [2], оформляющие целых систем, с помощью

знаков и символов, которые представляют собой разные ценности (начиная с эстетических и заканчивая идеологическими), обладающими нормативными значениями.

При попытках создать имперские государства с имперской идеологией, очень многое зависело от организации пространства и применения большого спектра символических практик власти, для сдерживания больших групп населения, зачастую связанных лишь самой идеей империи, поэтому, например, архитектура — это одна из самых интересных практик, которая сосредоточивает в себе как символическое, так и дисциплинарное. Так, например, в Римской Империи главными практиками, не считая бюрократии, относящейся к сфере закона, становятся театр и арена [3], выраженные через визуально-архитектурные решения. Можно проследить множество рецепций этих решений, например, в нацистской Германии [4] или фашистской Италии, где большую роль играл «стиль» [5]. Из анализа образа империи в современной культуре (кинематограф, литература, реклама, видеоигры) можно сделать вывод о том, что образ империи выстраивается через негативные коннотации, чему стоит уделить особое внимание, проанализировав эстетическую сторону вопроса.

Примечания

1. *Хардт М., Негри А.* Империя / Пер. с англ., под ред. Г. В. Каменской, М. С. Фетисова. — М.: Праксис, 2004- — 440 с.
2. *Смирнов А. В.*. Дискурсивные практики как инструмент исследования // Вестник Орловского государственного университета. Серия «Новые гуманитарные исследования». №2(22) 2012. – С. 264 – 267.
3. *Марков Б. В.* Люди и знаки: антропология межличностной коммуникации. — СПб.: Наука, 2011. С. 430
4. *Элиас Канетти.* Гитлер по Шпееру. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
5. *Молер Армин.* Фашизм как стиль. Перевод с немецкого А. Барсукова. - Новгород: "Толерантность", 2007.

Хайтович Д.Г.
Белорусский государственный университет, Минск

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ПОЛИТИЧЕСКОЕ: ПОЛИТИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ ПРОТИВ ТОТАЛЬНОСТИ

Описание вреда поэзии для полиса в «Государстве» Платона – наиболее известный пример столкновения эстетики и политики в философии. Обратная интенция содержится в немецком романтизме, попытках описать государство как произведение искусства. Разрыв здесь обнаруживается в понимании политического: устроено ли оно строго рационально, составляет некую тотальность или является формой человеческой чувственности. Первоочередная для нас цель здесь – показать более сложную сеть взаимоотношений между эстетическим и

политическим, чем детерминация одного другим, отделение первого от второго.

В работе «Политический романтизм» К. Шмитт называет ядро романтического мировоззрения – occasion, случайность как противоположность causa [1]. Романтическое сознание мыслит мир как хаотичный поток предоставляемых ему ощущений. В отношении политического это выражается в идеях о государстве как произведении искусства, творимого исходя из человеческой чувственности. Поэтому политический романтизм не оформлен как идеология: романтик может вдохновляться Средневековьем, приближаясь к политической реакции, или же описывать его как затхлый склеп, эстетизируя прогресс. Подобная экспансия эстетического в политическое имеет негативные последствия, т.к. делает невозможным стабильное основание для различения друг-враг. Контингентность этого основания устраняет политическое как таковое, поскольку политические субъекты не готовы убивать и быть убитыми за то, что может измениться в любой момент, исходя из их чувственности.

Как политический мыслитель модерна, Шмитт проводит работу очищения каузального политического от окказиального эстетического. Однако параллельно политическая практика модерна плодила эстетико-политические гибриды, где одновременно присутствовало и стабильное основание для различения друг-враг, и восприятие государства как произведения искусства, сращивание политики и искусства (соцреализм, советский авангард 20-х, искусство Третьего Рейха и т.д.). Данные противоречия привели к необходимости преодоления модерного мышления политического как чистой формы, строго подчиненной causa. Подобной попыткой преодоления является проект Жака Рансьера. Рансьер в работе «Разделяя чувственное» определяет политику и эстетику как формы разделения чувственности, практически отождествляя их. Разделение чувственного – это «система чувственных очевидностей, которая одновременно демонстрирует существование чего-то всем общего и членений, определяющих в нем соответствующие места и части». В этой оптике политика – пространство общего дела, где группы людей наделяются речью и видимостью или же наоборот, лишаются её. Рансьер выделяет три режима эстетического, показывая на их примере влияние эстетики на политику: этический, поэтический и эстетический.

Этический режим связан с образом, содержанием в нем истины и его предназначения. Здесь искусство должно через образы представлять божеств, этические идеалы.Т.е. существуют искусства подлинные, подражающие истине и имеющие благие для коллектива предназначения, и неподлинные, подражающие видимостям, не воспитывающие граждан.

Очевидным примером этического режима может служить понимание искусств Платоном.

Поэтический режим связан со становлением репрезентативной парадигмы, где искусства не являют истину, но адекватно репрезентируют те или иные действия людей. Именно в рамках поэтического режима возникает жанровая дифференциация: искусства должны адекватно воспроизводить различные типы действий, причиной чего выступила социальная дифференциация. Каноничным примером поэтического режима может служить аристотелианская эстетика.

Эстетический режим возникает в эпоху модерна. «Эстетический режим искусств — это режим, который, собственно, идентифицирует искусство в единственном числе и освобождает это искусство от любого специфического правила, от всякой иерархии сюжетов, жанров и искусств.<…> Эстетическое состояние есть чистое зависание, момент, когда форма испытывается сама по себе. И оно является моментом формирования особого рода человечности» [2]. Эстетический режим Рансьер связывает с авангардом, переходом к двухмерности в живописи, становлением национальных буржуазных государств.

Рансьер – «политический романтик», т.к. основа политического видится им в эстетике, не раз менявшей свои инварианты. Рансьеровское представление о политике внутренне непротиворечиво, не претендует на очищение политического от всего стороннего. Однако гибридизация у Рансьера идет недостаточно далеко. Помимо политики и искусства, «формами разделения чувственного» мы можем признать науку, повседневность, язык и многое другое. Политическое пересобирается из людей, объектов, концептов. Два сообщающихся сосуда выглядят правдоподобнее, чем хранящие содержимое от смешения колбы, но возможно пойти дальше, говоря о сети переплетающихся друг с другом каналов.

Примечания

1. Шмитт К. «Политический романтизм» / К. Шмитт. –М.: Праксис, 2015. С. 31.
2. Ж. Рансьер «Разделяя чувственное» СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 25-26.

СЕКЦИЯ

«ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН»

Апыхтин А.В.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

DILIGENTIA, УСМОТРЕНИЕ И ПРОБЛЕМА ЗАМЫСЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Значение и роль междисциплинарного исследования в визуальных искусствах наводит нас на мысль о неслучайном характере истории складывающихся на исходе ренессансной культуры, прежде всего на материале итальянского искусства, концепций «творчества» как сочетания интеллектуальной деятельности (идея «Contemplatio»), расположения найденного материала/темы (моменты «Intellectio» и той самой «Diligentia», этимон которой отыскивается теперь единственно в «дилижансе») и, наконец, произведения готового смысла на основе заимствования из риторического узуса «фигур» и тем для последующего творческого переосмысления и преобразования их в новую «материальную среду», путем разработки контроверзы «дизеньо-колорито» в нечто радикально современное и эстетически значимое. 2. Теория живописного произведения в классическую эпоху. Трактаты о живописи, сочиненные художественными критиками предыдущего исторического времени, как место рождения теории современного дизайна в изобразительном искусстве. Замысел художественного произведения оказывается производным не от одной «Idea» в терминах Э. Панофского, но и от того, что знал конкретный мастер, чем он располагал в своем умозрении и тщательном «рассматривании» исполняемой им работы. 3. Inventio, Dispositio и Elocutio на художественной арене истории искусства позднеренессансной Европы и становление как исторического рассмотрения, так и теорий искусства нового и новейшего времени. Важность теоретизирования как сферы «созерцания» и одновременно умения «расположить» и «распределить» новации в творческом процессе. 4. Кончетто/замысел, Дизеньо/усмотрение и Colorito/цвет в живописи – как отражение системы классической риторики в «борьбе течений» западноевропейского искусства XVI—XVII вв. Как итог самостоятельности видов художественного творчества и обретения визуальными искусствами нового статуса, мы имеем предклассическую констелляцию «Композиция – цвет» в сочетании с переосмыслением профессии «знатока» искусств, наряду со становлением субъекта созерцания, или просто позиции Зрителя, исходя из течения так наз. Гуманистической мысли («эрудитов»). С ходом нового и новейшего времени складывается не только система картины как композиционно-цветового единства, но и выкристаллизовывается понимание «дизайна» как области, не зависимой от имевшихся доселе в

распоряжении у мастеров «свободных искусств» и базирующейся на особого рода усмотрении, чей генезис и сделана попытка проследить в исторической ретроспекции. 5. Резюмируя: без идеи нет замысла, как композиция свидетельствует о задаче художественного творения, или пойесиса, - но без реализации/элокуции произведение не обретет своего места в художественном универсуме. Современный художник-дизайнер сродни «ingenium'у» Леонардо, так как его сфера применимости больше той, что диктовалась традицией механических искусств Возрождения во-первых, и не в последнюю очередь – шире и фундированней в «метафизическом» истолковании своего праксиса постольку, поскольку использует как «внешний», так и прежде всего «внутренний дизеньо/рисунок» по ходу работы и создания «вещи» в современном смысле слова.

Карюк Т.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА СТИЛЯ МОДЕРН В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ КОСТЮМА И ТЕКСТИЛЯ 1890–1900-Х ГОДОВ

Модерн представляет собой одно из наиболее интересных явлений в европейском искусстве. Его географические и временные границы неоднозначны, как и стилевое определение. Так, модерн отличает региональная разновидность, сочетание художественных принципов романтизма, символизма, восточных, античных и даже ренессансных интерпретаций. Несмотря на вариативность названий стиля и разнообразие направлений художников и творческих групп, произведениям эпохи модерна присущи одинаковые черты: пластичность языка, линейная выразительность, преобладание стилизации и декоративности, обращение к природным формам в виде флоральных, зооморфных и остеоморфных мотивов, изогнутость и упругость линии, повышенное внимание орнаменту и своеобразная иконография. Все вышеперечисленные стилевые особенности в полной мере отображают специфику эстетики модерна, главной категорией для которой являлась красота, присущая всему миру. Представители стиля видели цель в эстетизации жизни посредством сочетания декоративности и целесообразности. Глобальная же задача заключалась в том, чтобы воспитать нового человека и полностью преобразовать окружающую среду с помощью искусства.

Необходимо подчеркнуть, что развитие стиля модерн началось именно с графики и прикладного искусства, где такая до этого времени

маргинальная область, как текстиль и художественное платье, сыграла большую роль. Эстетика «нового стиля» повлияла не только на формообразование и декоративное оформление авторского платья и текстильных паттернов, но и непосредственно на творческие подходы, которые использовали мастера, создавая эскизы костюмов и тканей.

Одной из уникальных особенностей эстетики модерна является единение всех видов искусства, переосмысленная мастерами идея «Gesamtkunstwerk» Р.Вагнера, которая нашла своё отражение в творческом подходе бельгийского художника, одного из родоначальников стиля ар нуво А.ван де Вельде. Мастером были разработаны эскизы предназначавшихся для супруги домашних платьев, которые она, по его замыслу, должна была носить в построенной А.ван де Вельде вилле «Блюменверф». Каждая деталь, разработанная художником, была подчинена единому ритму, не исключением стал и дизайн платья, художественный язык которого был продиктован архитектурой модерна.

Вышеупомянутая идея эстетики «нового стиля», заключающаяся в соединении красоты и пользы, декоративного и практического компонентов, находит своё отражение в создании А.ван де Вельде совместно с А.Морбюттером «художественного платья», которое стало дизайнерской альтернативой «готовому платью» и вместе с этим отличалось оригинальностью и удобством. Данная идея нашла своё развитие и в творчестве реформатора женского костюма А.Мутезиус. В концепции платья немецкого дизайнера был важен феминный элемент, который повлиял на отказ от корсета, использование простых и дешёвых материалов и др.

Следует отметить, что представители «венского стиля», австрийской версии модерна, руководствовались иными художественными принципами. С началом нового столетия в позднем модерне изменяются как сами формы предметов, так и орнамент, волнистые линии в духе А.ван де Вельде которого уступают геометрии. Это очевидно на примере работ венских мастеров, например, Й.Хоффмана, который заменяет флоральные мотивы геометрическими узорами, напоминающими жёсткие, точёные формы его архитектурных построек в духе функционализма. Тяготение к геометризации отличает работы и второго основателя Венских мастерских К.Мозера, который использует данный принцип как для оформления интерьеров (салон сестёр Флёге в Вене), так и для художественного решения костюмов (идея платья Диты Мозер) и текстиля. Идея геометрической орнаментализации была заимствована и Г.Климтом, которая, однако, приобрела более декоративный и символичный характер. Своё отражение она нашла в изобразительном творчестве мастера, в частности художественном оформлении женских

костюмов на его полотнах («Портрет Адели Блох-Бауэр II» (1912, частное собрание)), и в решении платьев, созданных им совместно с Э.Флёге. Так, чёткая геометрия и строгая упорядоченность орнамента, которые проявились и в проектировании костюма, и в декоративном решении текстиля, стали основной отличительной чертой венского стиля. В то же время, несмотря на другие подходы в декоративном решении, венские мастера не отходили от формообразующих концепций модерна.

Таким образом, новаторский подход эстетики стиля модерн проявился не только в новых теоретических подходах, но и отразился непосредственно на практической реализации этих идей. Модерн охватил все области искусства и жизни в целом, найдя отражение и в художественном оформлении авторского костюма и текстиля, которые стали неотъемлемой частью прикладных практик на рубеже веков.

Колесникова И.В.
Оренбургский государственный университет, Оренбург

ЭСТЕТИКА ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА В ЭПОХУ ФОРМИРОВАНИЯ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Конец XVIII - начало XIX вв. – период кардинальных изменений в обществе. Буржуазные революции и научно-технический прогресс привели к новым капиталистическим отношениям, урбанизации и образованию индустриального общества, «основанного на развитии крупного промышленного производства, формирующего соответствующие модели рынка, потребления, социальной организации, науки и культуры»[1].

Научно-технический прогресс начался в Англии в конце XVIII века и за несколько десятилетий распространился на все западные страны. Крупная промышленность постепенно вытеснила мануфактурное и ремесленное производство. Всего за несколько десятилетий умные, талантливые, предприимчивые и авантюрные люди создали ряд технических новинок: пароход, автомобиль, велосипед, телеграф, телефон, газовое и электрическое освещение, радио, граммофон, фотографию, кинематограф и др.

Претерпела изменения и повседневная жизнь человека. Бурное развитие промышленности привело к миграции населения из сельскохозяйственных районов в города. Жилые кварталы вышли за городские оборонительные сооружения. Возникла необходимость в переосмыслении архитектурного и ландшафтного пространства. За крепостными стенами городов появились широкие прямые проспекты, набережные, мосты, площади.

Были построены громадные здания промышленных предприятий и

железнодорожных вокзалов, парковые ансамбли, влияющие на развитие эстетики в повседневной жизни человека. Распространяется классицизм, эстетическим идеалам которого соответствует строгость форм, симметрия, геометрия в пространстве, лаконичность в отделке. В архитектуре и ландшафтном проектировании превалирует гигантомания и помпезность. Однако вскоре начинает формироваться новый эстетический идеал: «культ “естественного человека“, которому нечего делать в расчерченных аллеях подстриженных деревьев, рациональная симметрия не удовлетворяет его»[2]. На смену симметричным площадям и паркам приходят небольшие скверы с газонами и деревьями, отвечающие потребностям людей в замкнутости и общении с природой.

Научные и технические открытия переориентировали человека и изменили его образ жизни. Стремительные перемены во всех сферах человеческого существования, привели к ломке прежних традиций и устоев, повлияли на повседневность. Ускорился темп жизни, на циферблате часов появилась секундная стрелка. Эпоха индустриализации не только позволила человеку делать больше за меньшее количество времени, но и потребовала максимальной творческой и физической самоотдачи: работа без выходных, праздников, на пределе сил и способностей.

Эстетика повседневности формировалась в условиях унифицированного массового производства, промышленным требованием которого являлась «необходимость изготовления формы предмета на основе стандарта»[3]. В свою очередь, индустриальное общество формировало стереотипы, которые вскоре «становятся средством конструирования социальных взаимодействий,…, используются в сложных системах манипулирования человеческим поведением»[4]. В результате формируется массовое общество потребителей, предпочитающее стандартизированный продукт и ориентирующееся на общепринятые стереотипы, без эстетической нагрузки. Культивируется вещизм. Для удешевления производства стали использовать менее качественные материалы, что привело к шутке: «товары делаются для того, чтобы их продавать, а не для того, чтобы ими пользоваться»[5]. Но уже к середине XIX в. «противоречия между искусством и производством, между эстетической и материальной культурой»[6] привели к понижению спроса и конкурентной способности фирм. В результате возникла идея дизайна, соединившая эстетическую деятельность с производственным процессом. Дизайн усилил потребительские способности человека. С одной стороны, он способствовал эстетическому освоению «технической среды», которое «становится способом пластического включения человека в «мир техники» путём перевода её специального языка на язык, доступный

непосредственному восприятию»[7], с другой стороны, благодаря дизайну стремительные темпы производства осмысливались и принимались человеком, гармонично включались в его повседневную жизнь.

Изготовление в промышленных масштабах разнообразных тканей и усовершенствование швейной машины привело к бурному развитию модной индустрии. Одежду изготавливали по стандартным лекалам и продавали её для унифицированного массового потребителя, который должен был приспособиться к вещи. Однако во второй половине XVIII столетия возникла высокая мода, которая отличалась высочайшим качеством, эстетизмом, замысловатостью конструкции, индивидуальным подходом.

Научные и технические открытия привели к появлению нового индустриального общества, что, в свою очередь, повлияло на эстетику повседневной жизни каждого человека.

Примечания

1. Современный философский словарь / под общ. ред. *В.Е. Кемерова и Т.Х. Керимова*. М., 2015. С.252.
2. Краткий словарь по эстетике / под ред. *М.Ф. Овсянникова*. М., 1983. С.141.
3. *Пигулевский В.О.* Дизайн. Диспозитив в культуре. Ростов-на-Дону, 2013. С.9.
4. Современный философский словарь / под общ. ред. *В.Е. Кемерова и Т.Х. Керимова*. М., 2015. С.649.
5. *Воронов Н.В., Шестопал Я.Е.* Эстетика техники. М., 1972. С.24.
6. *Новикова Л.И.* Эстетика и техника: альтернатива или интеграция? М., 1976. С.217.
7. Там же. С.229.

Манасян Л.Ю.
РГПУ им. А.И.Герцена, Санкт-Петербург

ДИЗАЙН КОСТЮМА КАК ФОРМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРОЕКТ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

Сегодня, в век развитых цифровых и информационных технологий, мы обнаруживаем особо острую, как никогда, потребность современной личности в обладании широкой эрудицией и умении быть максимально гибким в образовании и самообразовании человеком, мобильным и готовым воспринимать многочисленные потоки информации из самых разных областей. Сегодня специалист уже не может «достичь вершины» и не интересоваться другими (не только смежными, а пусть даже и весьма далекими от своей специальности) знаниями и способностями, ибо Интернет, многочисленные электронные образовательные ресурсы и возможность обучаться чему угодно из какой угодно точки планеты

посредством просмотра вебинаров, видеолекций, а также многочисленных курсов, в большинстве своем совершенно бесплатных, не оставляет современному человеку возможностей оправдания собственной неосведомленности неимением доступа к нужной информации или отсутствием средств для ее получения.

Именно эта мысль вдохновила автора данного доклада на создание учебной программы дисциплины «Дизайн костюма как форма эстетической деятельности», которая предлагается как дополнительная (факультативная) для интересующихся и любознательных студентов. В ряде учебных пособий и справочников по эстетике, изученных нами[см., напр., 1-3], в параграфах, посвященных родовидовому делению искусства, классификации и типологии искусств, дизайну уделяется крайне скромное количество места и информации (часто он рассматривается вкупе с декоративно-прикладным искусством), а дизайну костюма порой не выделяется и вовсе. Будучи дизайнером костюма по базовому высшему образованию, автор настоящего доклада задумался о явной несправедливости и лакунах в информации, находя весьма любопытной возможность донести до своих студентов, обучающихся по программам философского направления, более глубокую и подробную информацию о деятельности дизайнера одежды и процессе дизайн-проектирования в области костюма, которые нередко (а у многих серьезных дизайнеров – всегда) актуализируются на основе мировоззренческих аспектов, определяющих всю творческую деятельность.

В связи с этим в рамках освоения одного из курсов программы подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре «Педагогика высшей школы» автором данного доклада был разработан проект учебной программы дисциплины под названием «Дизайн костюма как форма эстетической деятельности». Данный проект программы в перспективе может и планируется быть отредактированным, обновленным в соответствии с наличием выпущенных за последнее время новых работ по эстетике и дизайну или переизданных ставших классическими фундаментальных трудов, а также в соответствии с появившимися за это время новыми электронными ресурсами и другими цифровыми источниками информации.

Целью предлагаемого курса является углубление и обогащение осмысления закономерностей эстетического освоения человеком действительности. Учебная программа по дисциплине «Дизайн костюма как форма эстетической деятельности» ставит цель ознакомить студентов с основными функциями дизайнера костюма, осветив процесс дизайна одежды и создания полноценных тематических коллекций в ракурсе предметного поля эстетики.

Предлагаемая дисциплина относится к вариативной части блока «Дисциплины по выбору» учебного плана. Предлагаемый курс вносит вклад в программу учебной дисциплины «Эстетика», которая входит в структуру основной образовательной программы высшего образования по специальности «Философия».

В структуре дисциплины общим объемом в 36 часов предлагается 16 часов лекционных занятий, разбитых на три раздела: 1) «Основы и формы эстетической деятельности»; 2) «От изобразительного искусства к дизайну костюма»; 3) «Аспекты современной деятельности дизайнера костюма».

Курс «Дизайн костюма как форма эстетической деятельности» предполагает расширение гуманитарного знания, повышение качества общей теоретической подготовки студентов, не ограниченной философской направленностью.

Примечания

1. *Лебедев В.Ю.*, *Прилуцкий А.М.* Эстетика: учебник для бакалавров. М., 2014. С.156.
2. *Овинникова Ю.А.*, *Рожковский В.Б.* Эстетика: курс лекций. Ростов н/Д., 2008. С.55.
3. *Петкова С.М.* Справочник по эстетике. Ростов н/Д., 2012. С.79.

Реприндев М.А.
Курский государственный университет, Курск

ДИЗАЙН В СИСТЕМЕ ФАКТОРОВ ГУМАНИЗАЦИИ ОТНОШЕНИЙ ЛИЧНОСТИ И СОЦИАЛЬНОЙ СРЕДЫ: ДИАЛЕКТИКА СОЦИАЛЬНОГО И ИНДИВИДУАЛЬНОГО

Нет необходимости доказывать очевидную роль дизайна в моделировании общественной жизни, образа жизни людей, продвижении товаров и услуг, в эстетизации повседневного бытия людей. Дизайн стал неотъемлемой частью повседневности, формируя широкую палитру отношений личности и социальной среды [1, с. 36]. Формируя общественное сознание, ретранслируя нормы и ценности культуры в духовный опыт входящих в жизнь поколений молодежи, дизайн несет огромную ответственность за облик общества и людей, за результаты преобразования мира. Это обстоятельство делает деятельность дизайнера не только социально значимой, но и очень ответственной, ибо от нее зависит облик страны, наследование традиций и ценностей национальной культуры: «Нарастающее многообразие феноменов современного индустриального и постиндустриального общества глубоко изменяет сущность, природу дизайна, качественно расширяя, раскрывая его возможности во всем – и в формировании единичных предметов, и в воздействии предметного мира на человека. Современный дизайн становится дизайном среды в широком понимании этого слова» [4, с. 31].

Понятно, что уровень общей культуры дизайнера, его кругозор, эрудиция, его социальная и профессиональная позиция, его отношение к миру материализуются в создаваемых им продуктах, реальных дизайн-объектах [2, с.79]. Следовательно, выход в самостоятельную социальную и профессиональную жизнь требует интеграции будущего специалиста в культуру, приобщения его к ценностям и традициям этноса, обретения устойчивого социально-нравственного опыта, интернализации широкого спектра фундаментальных экзистенциальных общечеловеческих ценностей. В этом плане важно обеспечить закрепление в сознании будущего специалиста прочных гуманистических принципов взаимоотношений дизайнера с социальной средой, реализации профессиональных функций дизайнера [3, с.149].

Знакомство с реальными продуктами дизайнерской деятельности сегодня начинается с внешнего облика городов и поселков, – присутствие в их среде рекламы, эстетический облик жилых массивов делает их либо комфортными, желанными для человека, либо вызывает раздражение, отчуждение, неприязнь. Не всегда социальная позиция дизайнера в таких продуктах его деятельности совпадает с мнением большинства граждан, ежедневно созерцающих дизайнерские «творения»: иногда дизайнер стремится «произвести впечатление», «удивить», а то и «шокировать», – тогда и продукт его «творчества» выглядит неуместно, неорганично, вызывает внутренний протест у зрителей. Для американцев или европейцев эпатаж стал уже привычной нормой, людей не шокирует и не обескураживает избыточная «откровенность» и неуместная подчеркнутость показной сексуальности, используемая чаще всего в рекламе абсолютно обычных товаров и услуг, – например, чемоданов или дамских сумочек. Но откровенная дизайнерская пошлость, возведенная в ранг «творческой смелости» или «новаторства в искусстве» вызывает стойкую неприязнь и отвращение у большинства нормальных и воспитанных людей. «Конечно, такие «открытия» современных творцов вызывают массу вопросов и еще больше возражений, поскольку не вписываются в духовную традицию, не соотносятся с типичным в культуре, не опираются на прежний социально-нравственный опыт поколений» [2, с. 81].

Дизайн не может рассматриваться в отрыве от всего состояния культуры общества, уровня духовно-нравственного развития людей. Многие современные исследователи говорят о кризисе культуры, деструкции общественной морали, разрушении всей системы традиционных базовых нравственных ценностей [6]. Ответственность дизайнера за результаты его творчества, за предложенные обществу стандарты и модели поведения сегодня чрезвычайно высока. Он – не просто творец окружающей человека среды, но он еще и ваятель

человеческих душ, настроений, социальных ожиданий, ценностных ориентаций, идеальных представлений, – он субъект социального мира!

Мы провели анализ дизайна городской рекламы Курска, Белгорода, Орла, Воронежа, Брянска, Рязани, Владимира, Иваново, Костромы, Вологды. Как показал итоговый анализ экспертных оценок, самыми насыщенными рекламой городами оказались Курск, Орел, Воронеж, Рязань, Иваново (на 100 $м^2$ площади приходится более 10 рекламных продуктов!), но их качество оказывается на очень низком художественном уровне. Более того, городскую среду заполонили примитивные рекламные продукты, создатели которых не утруждали себя поиском выразительного языка, формы, смыслового решения, – безвкусица и пошлость заполнили все пространство бытия современного человека, стали своеобразным «дизайнерским шумом», создающим больше психологических «помех», эмоционального дискомфорта, навязчиво предлагая услуги и товары. При этом места расположения рекламы часто вызывают откровенный протест и вполне естественное возмущение людей, поскольку их соседство выглядит откровенно неуместным (особенно – предложение ритуальных услуг на входе в больницу, услуги юридической фирмы по наследованию и разделу имущества рядом с ЗАГСом). Но еще более удручающими выглядят оценки рекламных продуктов экспертами! Оказалось, что по таким параметрам как оригинальность, образность, выразительность, уместность расположения, концептуальность решения, мера ориентированности на социальные ценности размещенные рекламные продукты почти не получили ни одной оценки выше 2 баллов (по 5-бальной шкале). Более того, эксперты были удивлены и обескуражены присутствием в целом ряде рекламных дизайнерских продуктов откровенной вульгарной сексуальности, цинизма, пошлости, скрытого обращения к подсознанию зрителей, активизации эротических фантазий.

Поучительный опыт организации формирующего влияния дизайна на сознание и поведение людей предложили студенты-дизайнеры художественно-графического факультета Курского государственного университета. Инициативной группой студентов при поддержке администрации факультета был объявлен конкурс социального плаката «Предопределяя будущее». В рамках конкурса плаката были заданы направления творческих поисков студентов: «За здоровый образ жизни», «Сохраним культурное наследие Курска», «Семья – главное в жизни!», «Россия – многонациональная страна», «Это НАШ город!», «Нет – ксенофобии и экстремизму!», «Мы – разные, но мы – вместе!», «Способности молодых – Родине!» и др. По условиям конкурса все студенческие работы должны были выставлены для всеобщего обозрения на улицах города. Практически все студенческие плакаты вызвали

устойчивое внимание горожан и их высокие положительные оценки; плакаты активно демонстрировались телевизионными каналами, городскими газетами. Глава города решил часть работ отпечатать на современном полиграфическом оборудовании массовым тиражом и разместить плакаты в местах массового скопления людей, в общественном транспорте, на остановках и рекламных тумбах. Так студенческие работы стали важным фактором формирования сознания горожан, их социальной позиции, пропаганды традиционных нравственных ценностей.

Современная молодежь представляет новую генерацию людей, которая явно отличается от предшествующих поколений. Об этом пишут многие авторитетные психологи [5, с.293]. Эпоха накладывает свой отпечаток на социальное бытие человека, его мироощущения, понимание важнейших экзистенциальных вопросов человеческого бытия. Совершенно очевидно, что социокультурная ситуация в глобальном мире стремительно изменяется, что настоятельно требует приближения реалий образования к условиям жизни людей. Мера освоения будущими специалистами гуманистических ценностей гарантирует появление дизайн-продуктов, пробуждающих в людях «чувства добрые» (А.С.Пушкин), формирующих в обществе прочные нравственные установки, ценности, нормы, позволяющие счастливо жить в гуманном и справедливом мире.

Примечания

1. *Бредихин А.П.* Модернизация высшего художественно-педагогического образования: традиции и инновации // Психолого-педагогический поиск. 2014. № 1 (29). С. 35-50.
2. *Булатников И.Е.* «Кризис культуры» и его отражение в состоянии общественной морали: диалектика вечного и временного в социально-нравственном воспитании молодежи // Евразийский форум. 2012. №4. С.78-92.
3. *Булатников И.Е.* Деструкция морального сознания современного российского общества как проблема теории и практики социального воспитания молодежи // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2012. № 1. С. 146-152.
4. *Булатников И.Е., Исаев И.Ф.* Развитие системы нравственных ценностей молодежи в условиях кризиса культуры: диалектика вечного и временного // Психолого-педагогический поиск. 2012. № 4 (24). С.23-35.
5. *Булатников И.Е.* Личность. Мораль. Воспитание**:** Проблемы социально-нравственного становления личности в условиях глобализации культуры. Избранные труды И.Е. Булатникова : В 2 тт. Т.1. – Курск: ВИП, 2017. 392 с.
6. *Кларк П., Фриман Д.* Дизайн. М.: АСТ: Астрель, 2003. 144 с.
7. *Курьерова Г.Г.* Феномен дизайн-образования в Италии // Подготовка дизайнеров за рубежом. М., 1986.

СЕКЦИЯ

«ЭСТЕТИКА И ЛИТЕРАТУРА»

Аленевский И.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ЛИТЕРАТУРА И ОПЫТ ДРУГОГО В ЭСТЕТИКЕ

Эстетика и литература последовательно указывают на основания двух взаимосвязанных культур: европейской и русской. Но литературоцентризм русской культуры при своих исключениях (например, И.А.Бунин, В.В.Набоков) не тождественен эстетикоцентризму европейской культуры, эстетизму фаустовской воли (О.Шпенглер). Отсюда следует, что существует разное культурное отношение к эстетическому как таковому, которое в русской литературе (Ф.М.Достоевский, А.П.Чехов) не просто полагается вблизи неэстетического (социальные и исторические проблемы, политический контекст, народная почва), но существует в рамке и на фоне неэстетического. Так критика художественного произведения направляется из области эстетического в область неэстетического – социально-исторического опыта (Белинский). Эстетическая критика, по сути дела, раскрывает суть времени. Поэтому русская литература разделяет эстетическое, показывая его метафизическую суть на фоне проблемы жизни и бытия. Таким образом, эстетическое получает право на жизнь при наличии своего неэстетического контекста, по сути дела, своего тела, с которым оно может быть связано через страдание. Приведу пример. Перед эпилептическим припадком в качестве его провозвестника князь Мышкин, герой романа «Идиот» Достоевского, познает мир в его гармонии и совершенной красоте, сознавая его в эстетическом совершенстве, после чего следует катастрофа – припадок. Так эстетическое ощущает и осознает свое неэстетическое тело. Перенос этого антропологического опыта в социальный горизонт осуществляется Питиримом Сорокиным, который говорит о России Серебряного века как обществе, находящемся в творческом экзстазе перед эпилептическим припадком (катастрофой), воплощением которого становится революция.

Возникает проблема: имеет ли эстетика, зародившаяся в лоне европейской культуры, подобный живой опыт познания своей телесности? Явления романтизма, дендизма, концепция абсолютного искусства как будто говорят об обратном, представляя в своем ядре эстетическое, замкнутое на самом себе в воображаемом мире возвышенного и прекрасного. По отношению к литературе эстетика оказывается несовершеннолетним, не познавшим своего Другого, но замкнутого на своих страстях и чувствах, которым она пытается дать разумную оценку (эстетизация). И наоборот, так же как и русская проза, европейская литература (Музиль, Джойс, Кафка, Беккет) обращается к неэстетическому, осваивая историю пусть и в мифологическом горизонте,

как это делает Джойс. У ирландского писателя прототипом эстетического является миф («Одиссея» Гомера), однако весь роман «Улисс» раскрывает суть неэстетического в прямом смысле слова (страдания и удовольствия тела). Эстетическая концепция единства формы и содержания разворачивается в эпизодах «Улисса», проходя которые читатель должен получить эстетический опыт. Р. Музиль в романе «Человек без свойств» транслирует эстетический опыт слушания музыки (Вагнера) на фоне очевидной проблемы растущего австрийского и немецкого национализма.

Ключевой вопрос: может ли эстетика, опираясь на имеющийся литературный опыт, ощущать и рефлексировать свои основания, с одной стороны, и стоять на страже нового эстетического опыта, – с другой. Ведь литература способна вполне отказаться от раскрытия эстетического (нон-фикшн). Тогда перед эстетикой появляется актуальная задача: поиск того Другого, что определит границы нового эстетического опыта.

Арапова Е.Д.
Музей истории МГУ имени М.В.Ломоносова, Москва

СОЦИАЛЬНОЕ И ЖИВОПИСНОЕ У ХУДОЖНИКОВ В.В.КАНДИНСКОГО И Е.Н.ТУРАЕВОЙ

Красота необходима нам. Быть прелестным – одно из самых важных назначений на земле. Лес наполнился бы отчаянием, если бы в нём не было колибри. Сеять радость, излучать счастье, озарять своим светом мрачные стороны, служить позолотой, быть воплощённой гармонией, грацией, миловидностью – значит оказывать миру услугу… Некоторые существа обладают способностью наполнять радостью всё вокруг; иногда они сами того не подозревают, и это лишь усиливает их обаяние.
Виктор Гюго «Труженики моря»
Перевод с франц. А.А.Худадовой

Великий художник-абстракционист Василий Васильевич Кандинский (1866-1944), по нашему мнению, мог порадоваться в исторической перспективе своей идейной и «материальной» ученице, последовательнице а именно Елизавете Николаевне Тураевой. Лиза Тураева – персонаж романа об Искусстве, жизни, людях и любви замечательного советского писателя Вениамина Каверина (1902-1989) «Перед зеркалом» (1972 г.). В каком-то смысле Лиза Тураева имеет конкретный живой прототип – художницу Лидию Андреевну Никанорову (1893-1938), чья интеллигентная камерно фактурная живопись (рисунок) продолжает яркую цветовую палитру историко и культурно этапного замечательного иконописца Российского Средневековья Андрея Рублёва... Настаиваем, что ученицей художника-«глыбы» Кандинского выступила именно литературная художница Тураева, а не творец из плоти и крови Никанорова. Во-первых, подобно Кандинскому, Елизавета Тураева

излагала живописные постулаты дополнительно к полотнам ещё и текстуально (эпистолярно). А во-вторых, героиня Вениамина Каверина более лично и карьерно неудачна при воплощении в жизни сюжетов, интересных именно её живописи, чем была Лидия Никанорова.

Сопоставим Кандинского и Лизу Тураеву как живописцев. У Кандинского мы возьмём как допустимое сопоставление не всё его творчество, а период Мурнау, часть эволюции Василия Васильевича на пути к абстракции. Назовём такие картины, как этюд к «Композиции II», 1910 г. (Нью-Йорк, Музей Соломона Гуггенхейма); картины «Импровизация 6 (Африканское)» и «Зелёная улочка в Мурнау», обе кисти 1909 г. и находятся в немецком городе Мюнхен, в Городской галерее в Ленбаххаузе. Эти картины отличает обилие чистых цветов: жёлтого, синего, зелёного, - и некая условность в изображении предметов при понимании, что автор изображает нечто земное. Перейдём к Лизе Тураевой. Та рисует, будучи уже опытным мастером, окружающий мир, людей, камни Франции, казалось бы, схоже общо по описанию рисунка: «…Мой «необитаемый остров» – Корсика в миниатюре, только без зелени, если не считать кустарника «маки́». Одни заливчики врезаны в красно-розовые, византийские скалы, другие – в светло-серые, почти белые, грубо наваленные друг на друга. В этом хаосе (который я писала несколько раз) легко различить выразительные формы живого мира: здесь и белый медведь, и капуцин, и тигры, и старуха в чепце». Приведём ещё цитату из Лизы Тураевой, чтоб иллюстрировать нашу идею о сходстве пути Искусства героев нашего текста. «… определённость, от которой я теперь сознательно отказалась… Предметность, обязывающая, настоятельная, рвущая холст, – не удивительно, что мне захотелось шагнуть через неё: увидеть её не в смысловом, а в живописном значении, в отношениях цвета… вижу я не море и небо, а лилово-лазурные тона светящегося полукруга, и в нём, в его глубине, синеватые матово-чёрные стрелы… вовсе не значит, что море и небо навсегда исчезают с холста. Если работа удаётся, они появляются снова. Но теперь они принадлежат уже мне и никому другому, потому что именно я увидела их такими… скажешь, что я сошла с ума, стараясь сперва потерять предмет, а потом найти его в переходах цвета? Может быть!..» – предположим, что оба наших художника, через тернии непонимания и скепсиса со стороны как возможных заказчиков-буржуа (более Тураева) и своего коллегиального круга (Кандинский) осмысляли явления Новейшей истории XX века, что есть атом и что есть мир, когда человек в нём полноправный живой решающий субъект. Они живописно творили новое осознание мира, как Марсель Пруст в литературе, иное укрупняли, а что-то более классическое оставляли за рамой своего сюжета. Сейчас цветовая палитра полотен Кандинского продвинутому зрителю дарит радость, освежает и умственное

и чувственное восприятие окружающего социума, а для начала большинству современникам оказалось весьма сложно. Не все художники и люди не из сферы Искусства впустили в свой внутренний мир понятия кубизм и абстракционизм.

Игнатьев Д.Ю.
Российский государственный педагогический университет им. А.И.Герцена, Санкт-Петербург

ЧУВСТВЕННОСТЬ МЫСЛИ В СИСТЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ: БЕГСТВО ИЗ ЯЗЫКА

Традиционные представления о диалоге, что следует из самой этимологии этого термина, были обращены к слову и словесному учению, предполагающему возможность выражения духовного опыта человека. Лингвоцентризм культуры находил свое отражение как в архаичном и средневековом представлении об эссенциализме слова, так и в новоевропейских взглядах на рационалистическую природу языка, выступающего в качестве кода, способного к формализации и трансляции интеллектуального и чувственного опыта субъекта. Тема «поиска слова» оказалась центральной для классической культуры. Сам концепт «язык» стал парадигмальным основанием этой культуры, распространившей свой лингвистический максимализм на все формы выразительности и каналы коммуникации: так формировались классические европейские искусства, a priori предполагающие присутствие в своих произведениях многопланового смыслового содержания и возможность его адекватной интерпретации. Вера в возможность понимания как «поятия смысла» и созидания диалогического междумирия в языке стала ценностным ориентиром культуры, сосредоточившей свои духовные усилия на идее выразительности, во многом обусловленной архаичной проблемой выражения невыразимого как своеобразной аксиологической максимы. Предельное внимание к языковой проблематике в гуманитарной мысли XX-XXI вв. свидетельствует отнюдь не о благополучии утверждения диалогических оснований «открытого общества», а о глубинном кризисе вербальности, выражающемся в недоверии к языку как к достаточному основанию для возможности выражения и понимания. Это разочарование развернулось в направлении ослабления самой воли к пониманию и в направлении поиска новых моделей коммуникации. Мысль о негодности или даже вредности, в силу своей репрессивной природы, языка становится общим местом «пессимистического направления» гуманитарной мысли и художественной практики. В культуре предпринимаются революционные попытки упразднить язык как медиатор общения (никуда не годный и лживый в силу самой своей природы) и найти возможность

непосредственного разделения общности духовного опыта. Предпринимаемые попытки «бегства из языка» свидетельствовали о произошедшем разрыве между словами и референтами и между словами и субъектами речи. Не пытаясь постулировать первичность или вторичность этого отчуждения по отношению к общекультурным процессам атомизации личности в социуме, необходимо указать на их глубинную взаимосвязь. Утверждение новых начал коммуникации произошло в современном искусстве, попытавшемся утвердить примат «эротики искусства» перед «герменевтикой искусства» (С. Зонтаг). Необходимость «вчувствования» в произведение искусства и отказ от его интерпретации как форма предельного эстетизма стали основанием для формирования новых парадигмальных оснований диалогического взаимодействия, стремящегося к единству совместного чувствования вне языковой опосредованности. Это не означает упразднение языка как такового, но подразумевает переосмысление его семиотической природы и восприятие его в качестве эстетической субстанции.

Доминирование эстезиса над логосом в современной культуре привело к тому, что созидающий субъект, погруженный в стихию бесконечных слабо формализованных интуитивных эстетических практик при классическом ракурсе рассмотрения превратился в своеобразную «фигуру отсутствия», погребенную под манифестами «смерти Логоса», «смерти субъекта», «смерти искусства». Творческая активность этого субъекта, доказывающего свою жизнеспособность в бесчисленных формах эстетического опыта и реализующего свою волю к общению в системе эстетических коммуникаций, несколько посрамляет суждения о его тотальной несостоятельности. Сегодня гуманитарная мысли сталкивается с методологической сложностью аналитики и описания феноменов культуры, поскольку фундаментальный гуманитарный принцип вербальности оказывается не адекватным девербализованной культуре, ставящей во главу угла не апологию внятно сформулированного мировоззрения, а точность эстетического выбора в условиях отсутствия явной артикуляции аксиологических норм и канонических моделей поведенческих практик.

Ищенко Е.Н.
Воронежский государственный университет, Воронеж

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФИЛОСОФСКОГО ТЕКСТА: РЕЖИМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

Исследование влияния философских идей на творческие поиски поэтов, писателей, критиков, формирование художественных течений и направлений давно и прочно вошло в традицию отечественного

литературоведения. Однако рассмотрение философских текстов под углом зрения выявления в них эстетических принципов и критериев до сих пор пребывало на периферии исследовательского интереса. Лишь в последние десятилетия выявление дискурсивных пересечений философии и литературы стало самостоятельной областью гуманитарных наук [1].

На первый взгляд, эстетическое измерение философского текста представляется вполне очевидным. Прежде всего, по причине невероятного разнообразия его жанровой и стилевой организации. Между тем, для интерпретатора поэмы и письма, диалоги и воспоминания, травелоги и утопии, дневники и исповеди, эссе и пьесы, афоризмы и трактаты отчасти «уравнены в правах», поскольку они должны доносить идеи и истины «поверх» эстетики и поэтики текста. Однако, как нам представляется, историко-философская интерпретация, направленная исключительно на выявление содержания, отвлеченного от формы выражения, «вытягивание» основных проблем и идей в ущерб красоте слога (а иногда и рифмы) приводит к утрате существенной части смыслового пространства текста. Анализ взаимодействия литературной формы и концептуального содержания философского текста требует особых методологий и практик интерпретации в режиме эстетического.

В этом контексте анализ стилевых и жанровых «революций» в оформлении философских идей подталкивает нас к пересмотру устоявшегося стереотипа: интерпретация философского текста предполагает акцентировку на концептуальном содержании, в то время как для истолкования художественного произведения важным оказывается воссоздание единства формы и содержания. Утрата смысловой «множественности» философского текста, проистекающая из забвения многочисленных нитей, которые связывают его с эстетическим контекстом эпохи, приводит к упрощенному пониманию историко-философского процесса в целом. Признавая смену течений, школ, направлений, интерпретатор не видит за этой «крепостной стеной» рождение новой поэтики философского текста, не говоря уже о смещениях эстетических акцентов. Исторические трансформации формы философского текста связаны с социокультурными сдвигами, сменой способов и форм взаимодействия между наукой, религией, искусством и философией. Смысловые и эстетические смещения в пространстве философского дискурса являются взаимно дополнительными.

Не менее важным оказывается построение интерпретации текста, направленной на выявление авторской эстетики выражения, которая сопровождает философский поиск. В книге, посвященной творчеству выдающегося отечественного философа В.В.Розанова, А.А.Грякалов подчеркивает значимость формы для представления смысла:

«конституирование возможно только в актуальной и точной смысловой оформленности» [2]. Переключение историко-философской интерпретации в режим эстетического предполагает как исследование взаимоотношений жанрового своеобразия и смыслового пространства философского текста, так и анализ становления уникального авторского типа письма, задающего сигнатуру и стиль, по выражению В.Дильтея, «остатка человеческого бытия в произведении».

Примечания

1. См.: *Корчинский А.В.* Форманты мысли: Литература и философский дискурс. М., 2015; *Бальбуров Э.А.* Литература и философия. Две грани русского логоса. Новосибирск, 2006; *Азарова Н.М.* Язык философии и язык поэзии: движение навстречу (грамматика, лексика, текст). М., 2010.
2. *Грякалов А.А.* Василий Розанов. Спб., 2017. С.120.

Кетова Т.Н.
Первый Санкт-Петербургский государственный медицинский университет им. И.П.Павлова, Санкт-Петербург

МИШЕЛЬ УЭЛЬБЕК: ПРОЩАНИЕ С МИРОМ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО

Современный французский писатель, лауреат Гонкуровской премии М.Уэльбек отмечает посредственность гуманитарных наук XX века и успехи точных наук и технологий, и поэтому, неудивительно, «что самой блестящей и изобретательной литературой этой эпохи будет научная фантастика» [1].

М. Уэльбек задает вопрос: Каков статус человека в мире и что есть этот мир – некая объективная реальность или концепт, созданный человеком-наблюдателем и конструктором? Мир состоит из малых цельных единиц, «каждая из которых рождена одним и тем же волевым актом и бесконечно повторяется» [2]. Мир безграничен и безнадежен и нет смысла говорить о его предшествующем состоянии.

Писатель выстраивает свое понимание мира, исходя из «копенгагенского толкования» Н.Бора, согласно которому вместо гипотетического реального мира предстает система «наблюдатель – наблюдаемое», и принцип дополнительности является «тонкой настройкой» противоречия между двумя точками зрения на мир – корпускулярной и волновой. В романе «Элементарные частицы» Уэльбек раскрывает программу построения реальности. Человечество может контролировать всемирную и собственную биологическую эволюцию. Философские вопросы в глазах публики утратили основательность и в русле метафизического переворота (Перемена совершится не в умах, а в генах), сообщество интеллектуалов было окончательно дискредитировано.

В культурном дискурсе XX века наметилось смещение с темы темпоральности к теме топоса. М.Уэльбек выстраивает топологические сюжеты в контексте путешествия в поисках идентичности («Платформа»), телесности природной и вещественной («Возможность острова», «Карта и территория»), центра и регионов («Покорность»).

В романе «Платформа» писатель иронизирует по поводу идеи «этического» туризма, путешествия как формы выражения «этической солидарности» Уэльбек разделяет мнение, что туризм как поиск смысла и форма игрового общения есть способ кодирования и нетравмирующего постижения внешней чужеродной реальности [3]. В романе герой постигает счастье не в перемещении по экзотическим странам, а в сексуальном единении с близким по духу человеком. Грубое насилие уничтожает надежду на достижение гармонии и герой погружается в состояние тотального отчуждения.

В романе «Карта и территория писатель рассматривает мир как соположение, а не как повествование, и поэтому, именно живопись как фигуративное искусство изображает «винтики и шестеренки» рационально устроенного общества. Для концептуального понимания смысла вещей художник соединяет достижения науки и техники с жизнью природы в процессе фотографирования дорожных карт. Художник подводит публику к выводу:» Карта интереснее территории».

М.Уэльбек определяет произведение художника как попытку отказаться от создания образа «Незримого». Он присоединяется к Богу – партнеру человека по перестройке мира. [4], в котором человеку становится все труднее жить. Герой «Элементарных частиц» ученый-генетик приговаривает себя к растворению в неизвестном. Герой «Карты и территории» испытывает потребность оставить свидетельство о мире очеловеченных вещей и людей, которые сами подготовили неизбежность своего исчезновения. Природа, лишенная смысла и цели, обладающая огромной мощью приобретает метафизический статус, она занимает место Бога и поглощает человечество, которое не может надеяться на спасение, так как в постчеловеческом мире нет понимания Бога как любви.

Между тем, писатель, описывая апокалипсис мира человеческого, отдает ему дань уважения, ибо погибающий человек «впервые в истории нашел в себе мужество воспринять идею возможности собственного исчезновения путем самопреодоления» [5]. М.Уэльбек не видит трагедии в будущем исчезновении человечества, он согласен с А.Шопенгауэром, полагавшим бессмысленность противопоставления элементарной частицы, отдельного «Я» миру бесконечного повторения. Уэльбек утверждает, что западная философия – это долгосрочный механизм дрессуры, которая пытается убедить в ложных идеях: что мы должны

уважать другого за то, что он отличается от нас, и что мы можем что-то выиграть у смерти.

И все же, книги М.Уэльбека посвящаются человеку, его попыткам продолжать верить в добро и любовь. Существование мира и процесс его изменения пронизаны эстетическим и «все, что способствует стиранию граней, превращению мира в однородное, почти неразделимое целое, несет печать поэзии» [6].

Примечания

1. *Уэльбек М* .Человечество. стадия 2 М.,2011. С.273.
2. Там же. С.276.
3. *Уэльбек М.* Платформа. СПб., 2009. С.34.
4. *Уэльбек М.* Карта и территория. М., 2011. С.89.
5. *Уэльбек М.* Элементарные частицы. М., 2006. С.525.
6. *Уэльбек М.* Человечество. Стадия 2. М.,2011. С.93.

Маковецкая М.В.
Санкт-Петербургский государственный технологический институт, Санкт-Петербург

СТРУКТУРНАЯ СВЯЗЬ АВТОРА И ГЕРОЯ В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»

Роман «Подросток» лежит несколько в стороне от широкого и исхоженного пути, проторенного многочисленными исследователями творчества Ф.М.Достоевского. В то же время, этот роман можно назвать идеальным объектом для изучения. Рукописи Достоевского [1],[2], связанные с работой над «Подростком» сохранились в наиболее полном объеме, были изданы и откомментированы. Незавершенность творческого действия, оставившая след в предварительных записях, в набросках планов, в характеристиках будущих героев, в записях диалогов, вошедших и не вошедших в итоговый текст произведения, является свидетельством творческого метода писателя, однако не стоит искать в ней указания на некое правильное прочтение самого произведения. Поиск структурного единства романа требует обращения к итоговому тексту произведения, а не к материалам его подготавливающим. Смешивание одного с другим порождает смысловые разночтения, которые возникают в частности, когда мы задаемся вопросом о том, кто является главным героем романа «Подросток».

Внимательно вглядевшись в структуру повествования, нетрудно заметить, что перед нами не просто роман, а роман в романе. В целом, это справедливо для любого повествования, которое ведется от первого лица, весь текст — это прямая речь героя, адресованная воображаемому читателю. Герой этого первого романа — сам Подросток, Аркадий Долгорукий. Герой романа в романе — Версилов. Таким образом, Подросток выступает в двух иерархически различных ролях: как герой, и

как автор. В том смысле можно говорить не о первостепенных и второстепенных героях, а о героях первого и второго порядка, о героях и метагероях.

Но сложность структуры романа увеличивается, если мы подойдем к нему с позиции поиска присутствия автора в повествовании. И здесь обнаруживается, что иерархические связи автора-рассказчика и героя-действователя переворачиваются. Версилов, главный героя повествования нашего рассказчика, является внутренним скрытым автором того метаромана, главным героем которого уже является Подросток. Проследив по тексту многочисленные отсылки в словах и в поступках Версилова, подтверждающие некое внутреннее предзнание, осведомленность, в некотором смысле пророческий дар о судьбе Аркадия Долгорукого, мы увидим, что Версилов является особым типом примененного Достоевским соотношения автора и героя. Роман снова предстает как роман в романе, роман Версилова об Аркадии Долгоруком.

Таким образом, структура романа «Подросток» служит живым воплощением теоретических построений «Автора и героя» Бахтина [3]. При создании собственной эстетической концепции Бахтин не раз обращается к творчеству Ф.М.Достоевского, специальные работы о котором («Проблемы творчества Достоевского» [4]), могут считаться не столько литературным анализом (то есть применением метода), сколько разработкой метода. Так, творчество Достоевского стало для Бахтина живой лабораторией по созданию и применению новой эстетической концепции. В вышеуказанном смысле Роман «Подросток» с его специфической повествовательной структурой не только идеально подходит под то описание структуры литературного произведения, которое предлагает Бахтин, сколько является литературным воплощением идей Бахтина, или скорее даже воплощенном в литературе предшественником.

Примечания

2. *Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 томах. Том 17, Л., 1976
3. *Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 томах. Том 16, Л., 1976
4. *Бахтин М.М.* Собр. соч. В 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003.
5. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского Киев, 1994.

Мильдон В.И.
Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А.Герасимова, Москва

ЭСТЕТИКА СЛОВА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Эстетика в абсолютном значении понятия предполагает изучение законов художественного творчества независимо от специфики каждого

искусства. Разумеется, анализ музыкального произведения требует своих средств, а литературного (о чем и пойдет речь) своих. Известно, что закон эстетики не то же, что закон в математике, физике или биологии. Вот почему В. Дильтей ввел понятие «наук о духе» наряду с «науками о природе».

Мыслитель исходил из того, что науки о природе выражают общее, не применимое к человеку, ибо тот в своем индивидуальном бытии есть явление единственное. Однако и законы духа можно рассматривать в качестве одного из законов природы – природы человека. Он – существо словесное, этим отличается от бесконечного множества других органических форм. Универсальным значением слова в его жизни, вне зависимости от расы, нации, государства, истории, объясняется, в частности, давным-давно известное родство мифологических мотивов у разных народов, повторяющихся даже в структуре снов людей, между собой никак не связанных. Поэтому анализ эстетики слова свидетельствует не только о положении словесных искусств (прозы, стиха, драмы) в некую историческую эпоху (этим занимается поэтика), но и о положении человека. Им занята философская отрасль эстетики, которую можно рассматривать в качестве своего рода философии художественных форм, используемых в ту или иную эпоху разными авторами независимо один от другого.

Цель доклада двояка: во-первых, установить наиболее частые формы повествовательной речи в современной отечественной прозе, т.е. дать морфологический анализ в качестве материала последующего эстетического анализа; во-вторых, на основании этого последнего представить нынешнее положение человека в России и современном мире, а заодно и перспективы. Автор доклада опирается на отличие историка от поэта, сделанное Аристотелем. Историк, писал он, рассказывает о том, что было, а поэт о том, что может быть. «Может быть» и достижимо средствами эстетического анализа слова.

Протанская Е.С.
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ

Литература как текст заявляет себя в разных жанрах, но по классификации Г.Д.Гачева, достигает индивидуации в лирике, поскольку «у лирики и у философской рефлексии – одно начало, один источник: становление личности, превращение её в целостный мир…»[1]. Лирическое начало в прозе наиболее ярко проявляется в автобиографии,

а классическим истоком, её вершиной в античности признается Исповедь Августина Блаженного. Став вариантом духовной биографии, она открывает новые жанровые возможности. Автор комментариев отмечает, что в современном Аврелию теологическом контексте исповедь понималась в единстве «*покаяния и благодарности, которые вместе составляли смысл христианского таинства исповеди*» [2], при этом оригинальность текста Августина, исходящего из традиции судебных речей *самооправдания*, заключается в избрании им варианта *обращения* и *самообвинения* как традиции публичного покаяния в общинах первохристиан. Текст Августина задает интонацию абсолютной искренности, которая впоследствии вдохновляет таланты христиан как близких к Церкви, так и оппонирующих ей – П.Абеляра, Ж-Ж.Руссо, Л.Толстого. Каждый из них открывает новые возможности исповедальной рефлексии: обиды, раскаяния, отречения от прежней жизни, благостного приятия испытаний за веру.

Исповедальный жанр откроет новые возможности прозаического текста, лирическое начало в котором проявится в обращении, если не к Всевышнему, то к возлюбленной, к другу: Шодерло де Лакло «Опасные связи» (1782), Ф.Достоевский «Бедные люди», Энн Бронте «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» (1848), к воображаемому читателю - А.Пушкин «Евгений Онегин», М.Булгаков «Мастер и Маргарита».

Именно искренность чувства, его безусловная открытость, готовность самообвинения, самопринижения, раскаяния, открывающего глубину любви к людям, движет литературными талантами Нового времени, обогащающими духовные искания, эмоциональный мир современников, формирующих их нравственные смыслы жизни. В эстетике литературного творчества начала XX века Л. Толстой открывает эту доминанту: «Я читал "Капитанскую дочку" и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара - не слогом, - но манерой изложения. Теперь справедливо - в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий Повести Пушкина голы как-то» [3].

Неслучайно в жанре романа именно «Война и мир» признан лучшим из всего созданного до сих пор. Эмоциональный мир героев Толстого насчитывает более 90 оттенков переживаний его героев [4]. И.Буниным - признанным мастером прозы - в книге «Освобождение Толстого» осмысляется эмоциональность самого писателя, под обаянием которого он находится всю жизнь. Его способность остро чувствовать жизнь во всех её проявлениях трактуется Буниным как некая внутренняя свобода. Эмоциональная драма, бессилие человека как молодого, так и зрелого перед наплывом чувств поразительны и в творчестве самого Бунина – и в

раннем романе «Жизнь Арсеньева», и в парижских рассказах «Темные аллеи».

Искренность, исповедальность внутреннего мира художника отражается в творчестве многих знаковых авторов XX века, наиболее ярко в романах Г.Г.Маркеса. Захватывающий мир героев Маркеса неправдоподобен в деталях (старик с крыльями, девушка-тарантул …), но абсолютно неопровержим по описаниям переживаний героев – всхлипываний старика, рассказа девушки о пережитом страхе и пр.

В современном мире искусство вообще и литература, в частности, становятся мерилом культуры чувств современного человека. В мотивировках наград нобелевских лауреатов 2000-х гг. еще чаще, чем раньше, встречаются аргументы «за непреклонную честность…» - Видиадхар Найпол, «С… искренностью… описывает жизнь обездоленных» – Герта Мюллер, «В романах великой эмоциональной силы…» - Кадзуо Исигуро. По мысли известного исследователя эстетики искусства Т.А.Акиндиновой, эта идея является ключевой в эстетической концепции Г.Когена: «Человеколюбие есть нравственность художника» [5] Именно Г.Когеном обоснован вывод о «том, что не религия явилась питательной почвой для искусства, а «религия насквозь пропитана искусством»», поскольку искусство, по Когену, – «исток всей эмоциональной культуры человека» [5].

Примечания

1. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр М.: Просвещение, 1968. — 302 с.С.155
2. Григорьева Н. И. Бог и человек в жизни Аврелия Августина / Августин Аврелий Исповедь. - М.: Гендальф, 1992. С. 7
3. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. [Текст] / Л. Н. Толстой. - М. ; Л., 1928-1958: Т. 46, с. 187-188], - запись 1 ноября 1853 г.
4. См.Якобсон П.М. Психология чувств – М.,1958.
5. Т.А.Акиндинова Герман Коген как современный философ. (1842 – 1918) Hermann Cohen als moderner Philosoph // Annaehrungen: Polen – Deutschland. 1(42) Wroclaw. 2006

Ртищева О.В.
Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово

РЕЦЕПТИВНАЯ УСТАНОВКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

Обращаясь к проблеме формирования рецептивной установки в художественной коммуникации, мы сталкиваемся с возможностью множественности интерпретации художественного текста. В этом случае возникает ряд вопросов:

– в какой мере восприятие художественного текста определяется позицией автора?

– в какой мере художественный текст выступает в качестве самостоятельного источника смыслопорождения?

– в какой мере реципиент определяет смыслы художественного текста?

Этот ряд вопросов возникает в связи с необходимостью определения позиций, ориентированных на совпадение и не совпадение смыслов, устанавливаемых в художественной коммуникации.

Теории, отмечающие зависимость художественного воздействия от ожиданий, складывающихся внутри субъекта, появились уже в XIX веке. Так, например, А.Потебня разрабатывает понятие апперцепции, в котором фиксируется «отождествление свойств объясняющего и объясняемого». И это отождествление может быть вызвано активностью либо автора, либо художественного объекта, либо реципиента. О значимости художественного текста в формировании определенной рецепции рассуждал Вёльфлин, Р.Арнхейм. Рецептивная установка формируется в результате не только личных ожиданий, но и задается характером восприятия самого текста, который диктует содержание наших эмоций.

Однако в современной художественной культуре текст оказывается вторичным в коммуникации, которая зачастую диктуется авторитетным субъектом оценки. Подобная субъективность, связанная с авторитетностью в значении реализации своей воли, может порождает негибкую установку. При возникновении негибкой установки активность самоконтроля реципиента снижается. Эта неверная установка может измениться и стать более приближенной к адекватной, если она будет гибкой. И в этом случае важным условием полноценного художественного восприятия становится умение вырабатывать в себе способность быть погруженным в художественное восприятие и одновременно быть в своих суждениях независимым, избирательным, избегать автоматизмов.

Сергиевская Г.Е.
Военная академия материально-технического обеспечения им. Генерала армии А.В.Хрулева, Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЗМ КАК БЕГСТВО ОТ РЕАЛЬНОСТИ

Для Испании XVII век был периодом глубокого политического, военного, экономического и социального кризиса. Общество было раздроблено: в то время как знать и церковь сохранили земли и привилегии, крестьяне ощутили экономический кризис во всей его тяжести. Нищета гнала крестьян в города в надежде на лучшие условия жизни, но там они оказывались втянутыми в нищенство, если не в

преступность.

Одновременно XVII век стал блестящим периодом, «Золотым Веком» испанской литературы.

Несоответствие уровня развития социума уровню художественной культуры в сочетании с испанским темпераментом обусловило создание самобытного творчества в различных сферах: художественной, философской, социальной и др.

Своеобразной реакцией на кризис становится эстетизм. Сам эстетизм – явление неоднозначное. Оно достаточно противоречиво из-за своих последствий, среди которых уход индивида в сферу «чистого искусства», вызов социальному окружению и одновременно попытки выхода в сферу социальности, влияние творчества на общее состояние социума, в рамках которого возникают новые стили художественного отражения переживаний различных проявлений кризиса. Неудовлетворенность реальностью приводит к желанию обновления, мотивирует желание завуалировать изображаемую повседневность, отдавая приоритет художественному миру.

Испанский эстетизм как направление формируется в контексте барокко Время, когда изменяется утвердившееся в античности представление о мире как о разумном и постоянном единстве, а также возрожденческое представление о человеке как о разумнейшем существе. Мировоззрение человека не просто раскалывается, но окончательно теряет цельность и гармоничность.

Всякая кризисная эпоха порождает собственные модели и художественные способы отражения кризиса и его оценки, стимулирует поиск новых форм выражения. Создание художественной реальности является эстетическим приемом, утверждающим превосходство искусства над жизнью. Художник может трансформировать действительность силой своего творческого воображения.

Литературная форма, обладая своей спецификой и языком, выступает как объективизация идей, переводя чувственные образы в интеллектуальный контекст. Барочное искусство уделяет особое внимание воображению, замыслу, который должен быть остроумным и поражать новизной. Связывая воедино противоположности, барокко допускает в свою сферу безобразное и гротескное. Литература барокко отмечена символизмом, вниманию к теме бренности, непостоянства, ночи и сна. Внутри испанского барокко развивается ряд течений и школ, таких как маньеризм, гонгоризм и др. Одним из ярких направлений становятся поэты-культеранисты, которые, увлекаясь формой в ущерб ясности содержания, пользуются «темным» стилем.

Истоки испанского барокко связаны с поэтическим творчеством Луиса де Гонгора-и-Арготе (1561-1627) и его полемикой с Педро де

Валенсия. Отстаивая понимание эстетики поэзии, Гонгора обосновывает эстетические принципы искусства барокко. Он рассматривает «темноту поэзии» («темный стиль») как источник эстетического наслаждения, противопоставляя таким образом поэтический вымысел уродливой и прозаической действительности. Данная возможность создается не в пределах содержания, а в пределах формы и стиля. В стилевой изысканности Гонгора ищет прекрасное. В полемике с эстетическими принципами поэтики Гонгоры возникает новый стиль искусства – консептизм (лат. Conceptio). Автор которого Ф.Кеведо противопоставлял «культеранизму», то есть внешней форме мнение, но мнение эстетически и художественно совершенное.

Также большое влияние на обоснование идей эстетики барокко имела работа Б.Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (1648), где им были найдены основания единства красоты мышления и красоты формы, раскрыта связь разумного и красивого в искусстве, показаны основания их единства и богатство проявлений. Особо выделена роль творческой интуиции, способной проникать в глубину явлений, мгновенно комбинировать их и сводить воедино.

Таким образом, на протяжение эпохи барокко национальная культура выработала определенный стереотип художественного мироощущения, формой и содержанием удовлетворяющий историческому моменту, который состоит в выработке алгоритма эстетической трансформации реальности при помощи магической процедуры метафоризации. Одним из рецептов выхода из кризиса является утверждение гармонии, стремление к целостному восприятию мира в символах и образах, понимаемых не как конкретные – научные, эстетические, религиозные и т.д. – а как единые, нерасщепленные, рационально-эмоциональные; не калька с действительности, но впечатления от предмета, ситуации, отвлеченные от несущественных, не важных в данный момент черт. В результате чего творчеству приписывается статус божественного происхождения, что дает позднее дает толчок идее равенства человека и Бога у Мигеля де Унамуно.

Тимашов К.Н.
Российский государственный педагогический университет им.А.И.Герцена, Санкт-Петербург

ТВОРЧЕСТВО В.Т.ШАЛАМОВА КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Писательство для В.Т.Шаламова было делом жизни. Его творческое наследие чрезвычайно многообразно: стихотворения, рассказы,

драматические произведения, (анти)роман, воспоминания, публицистические и теоретические статьи, переписка.

Ставшие общедоступными для широкого круга читателей и исследователей лишь тридцать лет назад, его тексты привлекают к себе всё большее внимание. За это время они не потеряли актуальности, более того, интерес к ним со стороны самых разных специалистов всё более увеличивается, что доказывает число монографий, статей, защищённых кандидатских работ, проводимых конференций и т. д. как в нашей стране, так и за рубежом.

Наибольший вклад в изучение творчества Шаламова внесли литературоведы и текстологи. Кроме того, оно пользуется большим вниманием культурологов и историков. В последнее время ощутимо увеличилось числа комментариев, рассматривающих шаламовское наследие в философской оптике.

Чтобы систематизировать направления философской мысли, определившиеся к настоящему моменту, можно обратиться к принятой в философии искусства модели, получившей название «художественный треугольник». Применённая для анализа художественного текста, эта модель приобретает следующие составляющие: автор, произведение, читатель.

Особенности авторского мировоззрения, положенного в основу своей жизни Шаламовым и вплетённого в ткань произведений, обсуждается многими исследователями. Особенно стоит отметить работы В.В.Есипова, который рассматривает биографию писателя с постоянной оглядкой на его систему ценностей, и С.М.Соловьёва, который приходит к выводу о том, что для сопротивления лагерным условиям «расчеловечивания» человеку нужна была идея, которая бы препятствовала духовному растлению заключённого.

Произведения Шаламова ставят перед исследователями множество вопросов. Они касаются не только интерпретации, но и рассматривают место поэта и прозаика Шаламова в традициях классической, модернистской и авангардной литературы — русской и мировой. Особое место отводится проблематике определения жанра «Колымских рассказов» и связанной с этим дискуссией о свидетельстве в XX в. — его (не)возможности в том, что касается предельных за-человеческих условий (Л.Токер, Л.Юргенсон и др.).

Проблема актуальности современного прочтения текстов Шаламова и читательского восприятия также широко обсуждается даже спустя почти полвека после их написания. Так в своих работах Л.Г.Артамошкина утверждает, что их ценность состоит в формировании культуры поколения, которая делает возможной преемственность эпох.

Указанные направления довольно специализированны, дают частичный анализ, проясняющий тот или иной аспект в работах Шаламова. Но можно говорить и о попытках построения целостной системы творчества, наиболее широкого её обобщения, к чему и должен стремиться философский анализ. В своих работах Е.В.Волкова, Е.Н.Ганущак, Р.Джагалов находят созвучие мировоззренческих мотивов Шаламова поискам экзистенциалистов. Согласно этим исследователям, как и в работах Камю, Сарта, Кьеркегора и др., на страницах рассказов Шаламова разыгрываются ситуации, в которых герои, оказавшиеся перед лицом смерти в абсурдных условиях, сталкиваются с проблемой выбора, ответственности, свободы.

Следует отметить, что в перспективе экзистенциалистской интерпретации творчества Шаламова выделяются две тенденции: статическая и динамическая. Такие исследователи как С.С.Неретина и В.Н.Порус заостряет проблематику Ничто, которым пропитано всё лагерное существование и вырваться из которого нет никакой возможности. Напротив, В.М.Завьялов указывает на пути «самостояния», «индивидуального усилия быть» в попытке преодолеть бессмысленность смерти, что полностью согласуется с мыслью автора «Колымских рассказов»: «как ни мизерны возможности свободной воли арестанта, они всё же есть». Кроме того, этим исследователем подчёркивается важность становления, сопротивления, преодоления, поступка и их жизнеутверждающей энергии.

Так рассмотренное творчество Шаламова открывает новые горизонты для философской антропологии, ставя перед мыслью задачи понимания процессов трансформации, которые претерпел гуманизм в XX в. Наиболее важными для понимания этой проблематики представляются вопросы о субъективности, её генезисе и жизнеутверждающих потенциях, а также индивидуации, в её биологических и социальных аспектах. Встреча философии и литературного творчества обещает новые открытия на этом пути.

Цибизова Л.А.
Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва

ТРАГЕДИЯ «HOMO LUDENS» ЮРИЯ ИВАСКА

Имя Юрия Павловича Иваска (1910-1986), литературоведа, преподавателя русской литературы, поэта, не очень хорошо известно в России. Ребёнком он был вывезен из Москвы после революции 1917 года, получил философское образование в Германии, защитил диссертацию, посвящённую творчеству Вяземского в Гарварде, и на протяжении

нескольких десятилетий преподавал русскую литературу в американских университетах. Лишь в конце XX века его литературоведческие статьи о В.Розанове, А.Блоке, К.Леонтьеве, А.Ахматовой, М.Цветаевой и др. стали доступны нашим соотечественникам.

Особое место в его творчестве занимает автобиографическая поэма «Играющий человек: Homo Ludens», впервые опубликованная в журнале «Возрождение» в Париже. По масштабности панорам, глубине образов, произведение Иваска часто сравнивают с «Божественной комедией» Данте. Да, действительно, здесь есть обширная география и символика стран и городов, приютивших эмигранта, великое множество литературных аллюзий, упоминание встреч с реальными философами, писателями и поэтами, без которых невозможно представить культуру и искусство прошлого века.

Лейтмотивом поэмы стало противостояние *играющего человека* и *истории.* По сути, это – новая интерпретация греческой трагедии, где противостояние человека перед силой судьбы носит не столько героический, сколько гротескный характер. Единство крайностей, «верха» и «низа» определяет динамику темпо-ритма произведения, дробность звукового ряда с первых строк поэмы:

«В игру входили галки, тёлки, елки
И нечто вроде суслика: байбак»[1].

Начало игры – яркое, барочное, изобилующее красками, событиями, наполненное энергией бытия и исчезнувшее буквально в одночасье:

«Все умерли. Не умирают игры»[2].

И, наконец, далее в поэме вступает в свои права тема странствий человека в мире исторических событий, артефактов, перекличек культурных эпох и трагической отстранённости героя:

«(Уже намыливается верёвка…
Россию разыграю, проиграв.
В котомку странническую и: вверх!
Не на небо, а в небоскрёбы жизни,
На вызовы-звонки в Двадцатый Век»[3].

Восприятие мира героем Иваска вполне можно было бы назвать экзистенциальным со всеми сопутствующими этому направлению свойствами и качествами. Но автор опять удивляет – его герой, впитавший в себя все опасности и страхи века - находит в себе основания для, опять же, барочного оптимизма в перспективе *рая*, который возможен не только на небе, но и на земле. Его «рай-игра сегодняшнего-будущего века» - в возрождении мира («Таинственная, утренняя, третья Земля уже рождается для нас»). Иваск отсылает нас к «Новой земле» Данте, но его представления об этом мире также близки наивному смешению натурализма с теологией русского философа Андрея Болотова[4].

Эстетика Юрия Иваска открывает новые грани трагического в русской литературе XX века, где классические, барочные и экзистенциальные черты соединяются в затейливой игре символов и смыслов разных эпох.

Примечания

1. *Иваск Ю.* Играющий человек: Homo Ludens. Париж-Нью-Йорк, 1988. С.9.
2. Там же. С. 12.
3. Там же . С. 22.
4. См. об этом: *Болотов А.Т.* О душах умерших людей. СПб., 2006.

Шевцов А.А.
Санкт-Петербург

ЭСТЕЗИС ДО ЭСТЕТИКИ

В своей юбилейной речи на семинаре «Актуальная эстетика» Алексей Алексеевич Грякалов заявил предметом, требующим осмысления и исследования понятие эстетического поворота. Окружающий нас мир еще раз изменился, став огромной «информационной деревней», по выражению Маршалла Маклюэна. В этом хаосе трудно ориентироваться, тем более, выживать. Однако думающий человек может увидеть некоторые константы.

Эстетическое отношение к миру определенно является одной из таких констант, поэтому общество, если не хочет соскользнуть в ад новых войн, вынуждено будет искать пути спасения. Одним из них и может стать эстетический поворот, то есть некая смена направленности интересов и ожиданий в сторону эстетики.

Но чем должно быть это усилие и на чем его можно построить? Кого из мыслителей древности можно считать предшественником, даже если они не использовали само понятие «эстетического поворота»?

Общеизвестно, что само имя для философской дисциплины, изучающей прекрасное, было создано Александром Баумгартеном в 1735 году в его «Философских медитациях…» [1]. Однако его определение эстетики давало основания, в сущности, для весьма различных пониманий эстетики.

Одно из них, ставшее сегодня бытовым, понимает эстетику как науку о прекрасном. У него много сторонников и среди философов. Другое, восходящее, собственно, к Баумгартену, связывает эстетику с человеческой способностью воспринимать, с эстезисом.

При таком подходе собственно красивое перестает быть основным предметом эстетики, она становится не наукой о красоте, не каллистикой, а наукой о том, как человек приходит к восприятию внешних образов и их присвоению, создавая орудия разума.

Уже у Баумгартена отчетливо звучит, что эстетика опиралась изначально на иное понимание своей основы, а эстезис напрямую связан со стоической орме, то есть силой охоты, влечения, которую и должен покорить человек, избравший своей целью прекрасное. Иными словами, эстезис начальной эстетики, это не то, что творит прекрасные произведения искусства, а то, что позволяет человеку прожить прекрасную жизнь.

Люди не могли сразу шагнуть от способности воспринимать, свойственной всем животным, к способности оценивать свою жизнь как прекрасную.

На этом пути должен был произойти качественный скачок, «эстетический поворот», по выражению А.А. Грякалова, когда человек воспринимающий превратился в человека различающего красоту и обыденное и оценивающего нечто, как прекрасное. В самом сознании человека должно было сложиться понятие или развиться некая способность, позволяющая выделять из общего потока воспринимаемого нечто иного качества.

Условно говоря, первый эстетический поворот человечества позволил в общем потоке руды различать крупинки золота, именуемые прекрасным. Второй – дал возможность говорить об этом и осмыслять, как особое состояние ума и сознания. Первый начался в глубокой древности, второй – с трудами Баумгартена получил имя.

Однако самой ранней из дошедших до нас попыток осмыслить, как же люди начали отличаться от животных, вероятно, был миф, рассказанный Платоном в «Протагоре» [2], о том, как люди получили в дар от Прометея искусства, украденные у богов. Искусства – техне – это именно то, что позволяет человеку остановить мгновение и закрепить его в веществе со словами: ты прекрасно!

Примечания

1. *Alexander Gottlieb Baumgarten*. Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus. 1735.
2. *Платон.* Собрание сочинений в 4 Т. Т.1. Протагор. М.: Мысль, 1990.

СЕКЦИЯ

«ЭСТЕТИКА И СМЕХ»

Добров Е.В
Московский государственный университет
имени М.В.Ломоносова, Москва

МАКГАФФИН КАК КОМИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Исчезающая точка, пустое место, то, что не должно быть показано, ведь достаточно лишь словесного напоминания о нем» [1]. Так С.Жижек определяет явление «макгаффин», говоря о его присутствии и сюжетной роли в кинематографе. Повествование подобного сюжета строится вокруг макгаффина, хотя при этом никакого влияния на сюжет макгаффин не оказывает. Сущности макгаффина в содержащих его фильмах придается большое значение.

В своем исследовании автор рассматривает присутствие макгафина в литературе и кино, предпринимая попытку обнаружить его комические основания, взаимодействие с рядом модификаций комического, фокусируя свое внимание, в первую очередь, на иронии. Отталкиваясь от христоматийных примеров макгаффина в кинематографе, выделяемых С.Жижеком и его сподвижниками, автор прослеживает эволюционные корни этого явления, останавливаясь более подробно на литературе XVII-XVII вв. и ее «макгаффинах». Именно в эту эпоху ряд мыслителей обращается к комическому дискурсу, к формам иронии, выходящей за рамки тропа, к иронии *авторской*. Одним из приемов таковой надтроповой иронии становится сюжетнообразующий элемент, значение которого в тексте, в его драматургии и непосредственно для персонажей огромно, но для читателя это значение дезавуировано. Такие «протомакгаффины», различные элементы которых не соответствовали явлению сегодня, возникали на протяжении всей истории нестатичных видов искусств, искусств длящегося и главенствующего сюжета. Как и в упоминаемых С.Жижеком, а за ним и киноведческой средой фильмах, макгаффины создают особую форму иронии сюжета: эхо-иронию, являющуюся своеобразным напоминанием, вектором модуса, сообщением, посылкой присутствующей в тексте (литературном или кинематографическом) несерьезности (если изначальный модус комический) или же серьезности и серьезного абсурда (если образ отличен от комического).

Прослеживая взаимосвязь макгаффина с этим более широким феноменом – феноменом присутствия в тексте, а также его паразитарными основаниями, автор обнаруживает, что для сообщения присутствия есть как центры текстовые, так и внетекстовые.

Формулируются причины введения данного явления в текст, его свойства и виды.

Примечания

1. *Жижек С.* То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М., 2004. С.40.

Лаврикова И.Н.
Тверской филиал МосУ МВД России имени В.Я Кикотя, Тверь

РУССКОЕ ДУРАЧЕСТВО: МЕЖДУ ПЛАХОЙ И ГАРМОШКОЙ

Не вызывает сомнения, что воздействие страхом, пожалуй, один из мощнейших ресурсов управления и индивидом, и обществом. Но, с другой стороны, необходимо принять во внимание и то, что не менее древнюю историю существования и влияния на человека и общество имеет праздник и один из его ключевых элементов – смех, имеющий сравнимую силу социального воздействия.

Поскольку пессимистические, депрессивные настроения и страхи, «поглотившие» современное постиндустриальное общество преодолевать необходимо, философия последних лет пытается выработать средства снятия подобных индивидуальных и общественных состояний, в том числе и с помощью праздника [1] с его особым механизмом праздничности, который дарует людям свободу, радость и веселье.

Смехом, как феноменальной, исключительно человеческой способностью, начали интересоваться еще в Древней Греции: известным теоретиком смеха считается Аристотель, утверждавший, что «…из всех живых существ только человеку свойственен смех» [2], так как смех представляется высшей духовной привилегией того, кто наделен разумом и духом. Естественно, что данной теоретизацией интерес к смеху не исчерпывается: опыт становления и развития культурфилософских представлений о природе смеха и смеховой культуре огромен [3].

Коснемся «смехового мира» Древней Руси, важнейший компонент которого разрешался-воплощался в образе дурака и юродивого. В соответствии с характеристикой Д.С. Лихачева, «голая» правда дурака, как «смех голого, ничем не дорожащего», обнажала происходящее в реальности [4]. Юродство (вид дурачества) объединяло протесты разного рода: прежде всего, сам способ существования юродивых – бесприютность и нагота – протест благополучию и бездуховности, далее, изнурение, «нечувствительность» (во имя личного спасения) – молчаливый протест жизни во грехе. Далее – осмеяние мира или «шаловство», что может себе позволить исключительно нравственный человек: юродивый есть неподдельный мудрец, лишь дураком притворяющийся.

Не следует умалять роль правящих, которые стали подвергать этот институт лицедейства гонениям, когда «те и другие» помехи требовалось «устранить, во что бы то ни стало» [5]. Если мы хотим изжить

общественные пороки и двигаться дальше, то, ни репрессии, ни ужесточение законов, ни более суровые наказания в этом стремлении не помогут. *В совершенствующемся обществе более требовательными и властными должны быть нравы, а более устрашающими – законы нравственности* [6].

Поскольку попытка подчинить смех и праздничность (только вследствие полного запрета), никому из властителей не удавалась, предлагаю проанализировать «силового бессилие», *сравнивая социальное влияние смеха и страха*. «Полюс ″Смех″» – яркая форма культуры, сопровождающая праздники, ритуалы, традиции и пр.; часть национального богатства, созданного «низами»; кроме того, своего рода концентрат человеческих реакций на возможные потери, в том числе и от действия властей (воплощается в анекдотах, байках, притчах и т.д.), яркий консолидатор и эффективное средство общественного выздоровления. «Полюс ″Страх″» – то, что устойчивее, живучее, чем смех; используется властью активнее, чем смеховые формы; регулярно, методически транслируется на все слои общества с помощью специальных инструментов (оснований устрашения) в виде насилия и закона. Возможно, человеческая жизнь, как и наша планета, движимая полюсами, наполняется каким-то смыслом благодаря «блужданию» между смешным и страшным.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕХНОЛОГИЙ, ВОЗБУЖДАЮЩИХ СМЕХ И СТРАХ

Устрашение (включая казнь)	Политический праздник
1. По степени эффективности воздействия	
Результат влияния достигается быстро; достижение цели обеспечивается соответствующими структурами и кадрами	Цель достигается не сразу: подготовка, воспитание, образование, формирование общественной культуры, подготовка кадров
2. По степени затратности на одно мероприятие	
Сценарий один, психологически ориентированный на страх жизненного финала	Подготовка многоплановая и тщательная, требуется множество сценариев
3. По виду и подготовке профессиональных кадров	
Исполнители психически устойчивы, с крепкой нервной системой; обслуживающий персонал выучен и натренирован на повторяющиеся функции: пугать, наказывать	Спецкадры обширные, требуются люди творческие и привлекательные; отобранные кадры требуют специального длительного обучения; эстетическое воспитание обязательно
4. По характеристике используемого инструментария	
Средства однотипны; возможно их многоразовое использование	Средства разнообразны, многократное использование технически невозможно

5. По виду достигаемого результата	
Приводит к разобщению людей, подчас намеренно; испуг, как правило, стараются не показывать, а слезы, как правило, прятать	Консолидирует; нуждается в публичности, т.к. «одинокое веселье» проблематично и даже, в какой-то мере, неадекватно

С моей точки зрения, желаемый результат от устрашения достигается быстрее, кроме того, масштабы его воздействия оправдывают затраты. При этом искреннего здорового смеха добиться сложнее, так как он сам есть результат некоего определенного уровня внутренней человеческой культуры. С другой стороны, столь затратный механизм, коим является праздник, запретить нельзя: мера слишком непопулярная, да и как показывает история, просто невозможная.

Примечания

1. *Лаврикова И.* Политический праздник в системе культуры. 2-е изд., доп. Тверь, 2013.
2. *Аристотель*. О душе. Соч. М., 1978. Т. 3. Гл. 10.
3. См.: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд., М., Худож. лит., 1990; *Бергсон А*. Смех. М., Искусство, 1992; *Борев Ю.Б.* О комическом. М., Искусство, 1957.
4. *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 15.
5. Там же. С. 150.
6. *Фуко М*. История безумия в классическую эпоху. Санкт-Петербург, 1997. С. 440.

Панова Е.Ю.
Челябинский государственный университет, Челябинск

ПОТЕНЦИАЛ ПРЕЦЕДЕНТНОСТИ ПАРОДИЙНОГО МЕДИАТЕКСТА

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00007)

Предметом анализа статьи является клип и песня Филиппа Киркорова «Цвет настроения синий», вышедший 27 апреля 2018 года на канале YouTube и за 3 дня набравший 9 миллионов просмотров (сейчас около 37 миллионов). Клип вызвал неоднозначную реакцию: от восхищения талантом и смелостью певца до требования лишить его звания Народного артиста России за пропаганду девиантного поведения, вредных привычек и извращение представлений о традиционной системе ценностей. Один только факт подобного повышенного интереса позволяет говорить о попадании этого медиатекста в зону трендов современной массовой культуры.

Сам текст и видеоряд представляет собой двунаправленную иронию: автоиронию и оценку качества современной музыкальной культуры, о чем свидетельствует подборка актеров (как представители «старшего»

состава – Г.Лепс, Н.Басков, Я.Рудковская, так и звезд «молодого» поколения – О.Бузова, Гнойный, Тимати), где сам Ф.Киркоров объединяет эти два поколения в образе, отсылающем к модному рэперу Фэйсу. Ироническому переосмыслению подвергаются не только специфика современной и молодежной культуры, но и собственный жизненный и творческий путь исполнителя («бабульки», дарящие цветы в конце клипа, как предлагает И.Ургант, возникающий намек на образ Аллы Пугачевой, к тому же отсылка к песне «Синий иней» актуализирует временной пласт 80-х годов XX века).

Пародия и ирония как инструменты деэстетизации действительности в постмодернистской парадигме достаточно отшлифованы в литературной и медиакоммуникационной деятельности. В данном медиатексте это показано настолько неприкрыто и явно, что многим, действительно, могло показаться излишне провокативным. При этом «Цвет настроения синий» не стал автономной, замкнувшейся на себе очередной пародией, а трансформировался в прецедентный текст для других медиатекстов. В понимание феномена прецедентности мы следуем за концепцией Н.А.Кузьминой. Автор предлагает, во-первых, различать понятия интертекстуальности и прецедентности в медиатексте («интертекстуальность – это транслируемый код культуры как системы традиционных для человечества ценностей материального и духовного характера, прецедентность – явление жизни, которое может стать или не стать фактом культуры» [1]); во-вторых, считает, что современный медиадискурс тяготеет более к прецедентности, чем к интертекстуальности; в-третьих, признает именно за прецедентными текстами право выступать в качестве «текстов влияния» («тексты влияния – сильные тексты, вступающие в резонанс с читателем и рождающие новые метатексты» [1]); в-четвертых (и это положение представляется для нас принципиально важным в контексте проблемы медиатизации), интертекстуальность как ментально-философская категория, реализующаяся в комплексе текстов, функционирует на совпадении (при несовпадении она просто не может быть проявлена) культурно-речевых кодов автора и потенциального читателя, исключительно в пространстве диалога.

Текст клипа Ф.Киркорова становится в свою очередь источником прецедентности для текстов разного уровня аксиологии и тематики. Можно выделить несколько векторов: 1) считывание поверхностного смысла разговорно-сленгового слова «синий» (= «в состоянии алкогольного опьянения») и появление соответствующих мемов; 2) использование в качестве политических коннотаций (синий – один из цветов флага Украины, например); 3) соединение с другими прецедентными текстами (например, отсылка к фильму «Аватар»); 4)

использование фразы как основы для видоизменения (название материала о Дне донора «Цвет настроения красный»); 5) появление «переделок», когда каждому цвету («цвет настроения розовый, красный, зеленый и т.д.» дается своя значимая интерпретация, здесь же, кстати, не обходят вниманием и «50 оттенков серого»); 6) соединение с иными вирусными медиатекстами в Интернете (например, с PPAP (Pen-Pineapple-Apple-Pen) японского комедианта Пико Таро).

Таким образом, современные медиатексты, основанные на стратегии деэстетизации и пародирования действительности, в свою очередь, могут обладать вторичным смыслопорождающим потенциалом.

Примечания

1. *Кузьмина Н.А.* Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса // Медиаскоп. 2011. Вып. 1. URL: http://www.mediascope.ru/node/755 (дата обращения: 23.06.2016).

СЕКЦИЯ

«ЭСТЕТИКА ПОСТ(SMART)МОДЕРНА»

Апыхтин А.В.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ИСКУССТВО: ДЕКОНСТРУКТИВИСТСКИЙ И ФОНОЛОГИЧЕСКИЙ ОПЫТЫ

Доклад подготовлен при финансовой поддержке гранта РФФИ № 18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика»

1. Каким образом производится рационализация современности, а также – в силу каких доминирующих в конструкции актуального настоящего обстоятельств мы можем мыслить, а не только говорить об основаниях философской экзегезы и описания культурных феноменов и форм? Ответу на такой вопрос служит опыт характеристики способов говорения о кластерном характере нынешней культуры, каким он предстаёт не столько в визуализации культурной среды, сколько в авторских концептах ее функционирования на границах «видимого» и доступного «взгляду» исследователя. – 2. Фоноцентризм как смена парадигмы визуальности в культурных, художественных и художественно-ориентированных практиках; деконструктивистские стратегии против нейтрализации и обесценивания разности между «писательством» и «дискурсом», знанием и не-знанием, классикой и «не-классикой»; позиция кросс-культурного аналитика как знаточество современного типа и ее экспликации в развертывании нашего времени и его конституент. Важность фонологического и деконструктивного опыта при дискурсивном конструировании «философского взгляда». – 3. Деконструктивистская волна как четвертый диспозитив политико-культурной современности. Откуда явен «конец философии»? Аналитика истории как бытийной размерности и исток традирования в историко-научном знании. Натура, культура, скриптура – в горизонте актуального опыта. – 4. Культурфилософская мысль Запада о простирании «естественного порядка» и темпоральных пространствах культуры (по понятию «инфраструктуры», или означающей структуры) в плане заботы как фактичности и согласно кластерному анализу теперешних (в культуральных исследованиях). Что означает неметодизм, применительно к месту «истины бытия», в случае оптикоцентрических и фонологических подходов к идее «истинного знания»? Диспозиция современнной культурфилософской аналитики как собственно риторической на переломе от «мифориторической системы» знания к «перформативно-визуальной парадигме» настоящей эпохи. – 5. Хайдеггер как первый мыслитель постмодерна в эпоху господства в*и*дения и гегемонии оптической метафорики: понятия истины как света, естественного света рацио и визуальной «парадигмы улик» в

гуманитарных науках. – 6. Эстетика перформативности: перформативы бытия и эволюции метафоры истины в медиареальности. Нанси и Лаку-Лабарт – о телесности как эпифеномене «современной культуры». Гадамер и Блюменберг о роли метафорики в целом философского знания. – 7. Резюме: романтические герой и толпа – и сегодняшняя всеобъемлющая повседневность, как опосредованные образы «кластера» в настоящем. Интерпретативная риторика и герменевтическая феноменология как два рода опыта субстантивирования Произведения в его разнесенности от художественного акта и искусства, как частного случая самого произведения.

Беззубова О.В.
Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург

РАЗВОПЛОЩЕННЫЙ ОБРАЗ: СЕМИОЗИС В ЦИФРОВЫХ МЕДИА

Визуальная культура конца XX – начала XXI века переживает значительные трансформации, связанные с развитием цифровых технологий. Эти изменения затрагивают не только способы циркуляции образов и формы визуального восприятия, но и ставят вопрос о статусе образа в цифровую эпоху. В наиболее общем понимании мы можем обозначить интересующую нас проблему как проблему «развоплощенного образа». Данный концепт используется в исследованиях визуальной культуры для обозначения нового модуса существования образа в современной культуре, как не связанного жестко с материальным носителем (медиумом). Новый тип образности первоначально связывали с электронными средствами массовой информации (в первую очередь, с телевидением), а в дальнейшем – с цифровыми медиа.

Понимание того, что такое образ в современной философии и медиа-теории далеко не однозначно. Как отмечает Ж.Рансьер, (говоря о кинематографическом образе, однако, данное понимание может быть перенесено на проблему образа в целом), понятие образа отсылает нас к двум различным представлениям. Во-первых, к представлению об отношении сходства между копией и оригиналом, и, во-вторых, об искажении этого отношения, вплоть до полного отказа от сходства, связанного с художественной практикой [1]. Для самого Рансьера образ (художественный) – это не подобие, а операция, порождающая сдвиг, несходство, или же «операции, которые связывают и разводят видимое и его значение, речь и ее следствие, которые порождают и обманывают ожидания» [2]. В данном контексте проблема образа ставится в рамках проблемы смыслопорождения, семиозиса. Поэтому одна из задач,

которую можно было бы поставить в связи с рассматриваемой нами темой, это попытка понять, в чем особенность семиозиса в цифровых медиа и какова специфика порождаемых ими образов.

Ключевая проблема, на наш взгляд, связана с пониманием образа как репрезентации. Однако, особенностью цифровых образов является не только то, что они с легкостью могут быть воспроизведены на различных материальных носителях – экранах, мониторах, принтерах, - и, в перспективе, стать доступными непосредственно сознанию. Важной особенностью цифрового образа также является его дискретность. В отличие от аналоговых медиа, обладающих непрерывной поверхностью (как отмечает Р.Краусс, именно эта непрерывность создает иллюзию того, что фотографический образ отсылает к природе как таковой, в ее целостности, скрывая, тем самым следы операций цитирования, осуществляемых фотографией [3]) цифровые образы представляют собой дискретный набор элементов – пикселей, т.е. их восприятие в качестве континуума обусловлено разрешающей способностью человеческого глаза, точнее, его несовершенством.

На этом основании (несмотря на то, что феноменологический подход к проблеме образа говорит о том, что через гилетическую структуру изображения сознанию дается непосредственно сам объект) мы может зафиксировать некоторые существенные различия аналоговых и цифровых образов. В случае аналоговых медиа, мы склонны утверждать существование некой реальности, материального объекта, оставившего свой след на фоточувствительной поверхности. Когда же мы имеем дело с цифровым образом, грань между образом реального объекта и образом виртуальным стирается. С точки зрения семиотики, аналоговый образ является индексом, т.е. знаком, связанным с объектом особыми причинно-следственными отношениями. Цифровой же образ должен оказаться знаком иконическим, т.е. знаком, подразумевающим сходство с оригиналом. Однако, возможно существования иконического знака, не имеющего реального референта. Иконический знак подразумевает, что мы воображаем объект, ему подобный, но он не подразумевает, что данный объект существует в действительности.

В этом отношении представляет интерес различение симуляции и репрезентации, предложенное Ж.Бодрийяром [4]. Репрезентация (представление), согласно Бодрияйру исходит из сопоставимости (пусть и утопической) знака и реальности к которой он отсылает. Симуляция же исходит не просто из отрицания самой возможности подобной взаимосвязи. Сущность симуляции заключается в том, что симулякр скрывает, маскирует отсутствие какой-либо иной реальности кроме реальности свободно обмениваемых знаков, отсылающих друг к другу. Поэтому, цифровой образ – развоплощенный образ – представляет собой

именно симулякр: знак, снимающий различие между означаемым и означающим и знаменующий собой невозможность символического порядка.

Примечания

1. *Рансьер Ж.* Судьба образов // Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 161.
2. Там же, с. 160.
3. *Krauss R.* Reinventing the medium // Critical Inquiry, Vol. 25, No. 2, «Angelus Novus»: Perspectives on Walter Benjamin (Winter, 1999). P. 290.
4. *Baudrillard J.* The precession of simulacra // Simulacra and simulation. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994. P.1 – 42.

Быкова Е.В.
Вятский государственный университет, Киров

ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННОГО СТАРООБРЯДЧЕСКОГО ЛУБКА: ДРЕНЕРУССКИЕ ТРАДИЦИИ И ПОСТМОДЕРН

Конструирование прошлого с целью объяснить или изменить настоящее остаётся востребованным в старообрядческой культуре и идеологии, а также находит своё воплощение в литературе и современных изобразительных практиках. Свидетельством этого феномена являются рисованные картины обнаруженные в старообрядческих общинах часовенного согласия во время экспедиций в Туву и Красноярский край в 2016-2018 году. Согласно данным, полученным от информантов, создавали их в скитах на Среднем Енисее в 2000-х годах. В дальнейшем они были растиражированы, и пользуются популярностью в среде старообрядцев-часовенных Сибири и Дальнего Востока, Америки.

Из найденных артефактов наиболее интересными художественными решениями с развернутыми политекстуальными вариантами являются «Демонизация человечества», «Всемирная сеть», «Внутреннее состояние сердца человеческого при жизни праведной и греховной», «Две дороги – два пути»[1]. При декларативном регламенте закрытого старообрядческого общества на Енисее в создании картинки художник в наборе сюжетов и визуальных маркеров учитывает новый статус современного «человека коммуникативного», который предполагает большую степень плюрализма, информационного выбора, и, как следствие, высокий уровень сопротивления открытому идеологическому нажиму со стороны государства. Эстетика лубка в его функциях и выразительных средствах неоднозначна. Игровую функцию в интерпретации не раз отмечали исследователи [2;3]. Интерпретация является неотъемлемой стороной народного восприятия лубочных картинок и вовлекает в игру с искажённым текстом. Актуальной является игра и с фиксированным текстом. Это могло быть дополнение текста

лубка либо игнорирование существующего текста и подстановка на его место собственного. Название лубочной картинки, по названию духовного стиха «Две дороги – Два пути», демонстрирует современные тенденции неосознанного цитирования источников массовой культуры.

Рисованная картинка представляет информационную среду, это вторая субъективная реальность, где в разных вариантах сочетаются адекватная и иллюзорная проекции действительности. Подача информации в собственной режиссуре, через формирование и распространение сконструированных под необходимым углом образов-персонажей, существенно повышает эмоциональный уровень восприятия картинки. Художник является основным комментатором текста, он активно навязывает читателю и зрителю его интерпретацию. Именно в этой конструкции заложен механизм управления зрительской рецепцией, обеспечивающей правильное восприятие визуального текста в конфессиональной среде. В сложных композициях возникает эффект изображения текст-паук, происходит соединение раздробленного на автора, героя и зрителя, сознание и бессознательное единого текстуального «я», обретение искомого состояния целостности. Он вовремя исчезает из текста, или заменяет изображение, мигрирует в паратекст или меняет изобразительную стилистику, используя реалистические, стилизованные и иконописные изображения. Это способно образовывать цепочки свободно наращиваемых эпизодов, объединенных по принципу сборно-разборной конструкции, скрепленных узнаваемым, но ситуативно и интерпретационно пластичным образом художника, в силу своей изобразительной несамостоятельности, заимствований оказываются алгоритмическими схемами, по сути, свернутым гипертекстом, для производства мозаичного постмодернистского текста. Визуальный образ картинки выполняет не только иллюстративную функцию, а является способом интерпретации комментирования различных старообрядческих и догматических текстов, а также расширение его смыслового поля. Эмоция страха активизируется в изобразительном пространстве старообрядческих произведений, запугивает зрителя. Она предлагает варианты возможного поведения в современном мире. Многовариантность зрительской идентификации предполагает свободу выбора, на самом деле лимитирует зрителя рамками, содержащими все возможные и уже тщательно откорректированные модели поведения, в том числе и конфронтационные, взаимоисключающие, снабженные интерпретационными оценками. Это сближает традиционные приемы лубочной картинки с постмодернистскими тенденциями: зритель разными путями вовлекается в соавторство и сотворчество. Современные старообрядческие рисованные картинки претендует на новую

изобразительную интерпретацию мира в старообрядческом искусстве, сохраняя традиционные установки книжной культуры и ценностные ориентации «мир как текст» в вербальных комментариях.

Примечания

1. Быкова Е. В., Костров А. В. «Широкий путь» в сознании старообрядцев Енисея: современная народная картинка о процессах глобализации// Традиционная культура. Том 20. №2, 2018. С. 53-63.
2. Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор XVII – XIX вв.: К 150-летию со дня рождения Д.А.Ровинского: Матер. Науч.конф./ Под общ. Ред. И.Е.Даниловой. М., 1976. С. 79-153.
3. Соколов Б. М. Художественный язык русского лубка М.: РГГУ, 1999, с. 264

Васильева М.А.
Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА ПРЕЦЕДЕНТНОГО В ИНТЕРНЕТ КОММУНИКАЦИИ

Говорящий о современной культуре, а в особенности об интернет культуре, часто спотыкается о слова вроде «многообразие форм». Речь может идти о чем угодно: любое сетевое творчество и «юзерсгенерированный контент», коммерческие сообщения, – формы действительно многообразны. Но помимо отдельных интересных объектов и форм, в этом всем (многообразии) есть очень занятные тенденции, которые объединяют целые группы явлений и оказываются более стабильными и живучими, чем отдельные единицы. К тому же, выявление таких тенденций и их анализ приводит к интересным выводам, основанным на большем материале.

В данном случае мой взгляд обращен ко всем прецедентным явлениям и к самой тенденции прецедентности в современной коммуникации. Этот термин уже довольно устойчиво используется при исследовании мемов [1], но вполне может быть применим и к другим явлениям культуры, пережившей постмодерн. Цитирование, реинтерпритация, оммаж, сериализация, смешение и прочие приемы (уже не то что характерные для культурных текстов и объектов современности, а просто необходимые для приобретения этого статуса) – это все создание прецедентных объектов, в восприятии которых значительную роль играет узнавание.

Момент узнавания для современной культуры тотального многообразия становится порогом понимания, маркером на огромном коммуникационном поле: если Ты узнал, откуда эта цитата (мем, стиль, композиция и пр.) и понял сообщение, то ты Свой. Конечно, здесь место закономерной оговорке, что узнавание цитат и пр. ничем не отличается от любого иного дешифрования культурного кода, которое, по мнению множества авторов [2], является сутью коммуникации. Однако изменение

среды коммуникации все же изменило и ее саму, ослабив одни факторы и черты (например, значение пространства и взаимоотношений автора и адресата) и усилив другие. Значимость узнавания для культуры интернета как раз в том, что при пресловутом многообразии оно помогает ориентироваться и оказывается необходимым для «выживания».

Прецедентные объекты становятся идеальными для разметки интернет пространства на Свое-Чужое и его «приручения». Так создается узнаваемый мир образов или мир узнаваемых образов, который вполне можно назвать информационной повседневностью.

Примечания

1. История термина берет начало из книги *Караулова Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987.
2. Речь идет о традиции, основанной на работах и идеях Стюарта Холла: *Hall, S.* Encoding, decoding in the television discourse. In Hall, S., Hobson, D. & Lowe, P. (eds). Culture, Media, Language. London: Hutchinson. 1980; *Hall S.* The work of Representation // Representation. Cultural Represetations and Signifying Practices. – L., 1997.

Даранов И.В.
Российская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербург

«МАЛЕВИЧ ОБМАНУЛ, В НУЛЕ НЕТ ЕДИНИЦЫ»

«*Ибо Иисус сказал ему: выйди, дух нечистый, из сего человека.*
И спросил его: как тебе имя? И он сказал в ответ:
легион имя мне, потому что нас много». *(Мк. 5:8-9)*

По мнению Малевича, живопись до «**наивысшего** направления в авангардизме» была закрепощена формой натуры, и если начать создавать живопись, то её может начать создавать только творец, наделённый умением не зависеть от разума, логики и при этом сумевший отказаться от атрибутов реальной жизни. Называя разум старой мозолью привычки видеть предметы целыми, **«наивысший»** хотел указать на то, что *футуристам* не удалось разделаться с предметностью вообще из-за невозможности передать современное состояние жизни, необыкновенную силу несущихся предметов. Казимир также заметил, что состояние предметов стало важнее их сути и смысла, поэтому *футуристы* стали искать новое средство передачи этого состояния. Для этого им потребовалось плюнуть футуристической слюной в лицо здравого смысла с набитым ртом ненависти к своему вчера и сегодня, безответственно, даже без создания новой догмы, изобразив своими действиями «бунт ради бунта». Но Казимир был внимателен и увидел, что полёт слюны (кстати, плевал не **«высший»**, а ребята, которые

служили революции, потому что ненавидели буржуазное искусство по причине отвержения их мастерства буржуа, как непригодного для их гостиной. Они, создав свой язык, с одной стороны, послужили стране, показав путь к лингвистической инженерии [Маяковский – но он сильнее как чтец, а не писатель], с другой - поняли, что преимущество искусства как воздействия на сознание заключается именно в том, что оно непосредственно «*само проникает в душу*» и не требует такой подготовки, как наука.) подвержен сознанию и разуму, то есть имеется цель этого плевка. А это низко для «**высшего** творца нового времени», и от оперирования предметами надо отказаться «ради чистого живописного создания новых творческих форм» посредством *живописных масс*. Выставив в 1915 г. в углу «чёрный четырёхугольник», приведя в восторг по началу только заграничную публику (когда русский человек не понимает, он всегда об этом скажет [На выставке в Манеже в 1964 году, осматривая картины художников-модернистов, Хрущёв со свойственной ему откровенностью прямо заявил, что это не художники, а педерасты]), Малевич постепенно нашёл ценителей с пустыми головами и голодных декадентов внутри страны, которых загнали в подполье с помощью *соц.реализма* и преследования за *шизойдность* в живописи до 10.11.1988, когда в Петербурге впервые был выставлен на показ «чёрный квадрат». Эта публика до сих пор яро защищает данный элемент как искусство, также давшая начало тому, что мы имеем сейчас: дворянка Наталья Гончарова, юрист Вася Кандинский, *секс–работники* Вилкин и *Ко*, *политик* [подпольная кличка «Паук дырявое яйцо»] Павленский, пёс *хулиганский* Кулик, ну и пару от *пиндосов*: *кислотный* Бэкон, Pussy Riot [Путин так и не научил их любить родину, а они доказали миру на собственном примере, что в России уже созрели лихие вырожденцы].

На перебой слышен гул *интересных* людей, *признанных* гениев, желающих сделаться *умалишёнными* из-за моды на *идиотию*. Они же стараются доказать друг другу, кто лучше и глубже понял **«смысловую дыру»** автора, при этом успевая создавать вокруг этого «*ново-творца*» мифы, легенды, опровергая критику и оправдывая безумие «*актуального искусства*», занимая главные посты в сфере искусств по всему миру. Наблюдая за всем этим копошением и созданием немыслимой прибыли из воздуха, обладающий критическим мышлением зритель приходит к выводу о добровольном растирании **границ** *ново-легионом* между добром и злом как **приглашение**. Даже можно найти параллельно корни таких веяний в головах экзистенциалистов (Руссо, Бергсон, Кеьеркегор, Сартр), считающих, что высший разум лежит по ту сторону рационального восприятия. Осталось задуматься, куда нас **приглашают**?...

[С полной версией текста можно будет ознакомиться в сборнике полнотекстовых материалов по итогам Конгресса]

Демшина А.Ю.
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург

ПРОСТРАНСТВО МЕЖДУ АВАНГАРДОМ И ПОСТМОДЕРНИЗМОМ: ОПЫТ НОНКОНФОРМИСТСКОГО ИСКУССТВА ЛЕНИНГРАДА

Нахождение в точке между мирами, в параллельной реальности — сюжет из жанра фантастики. Во многом отечественный исторический опыт прошлого века это воплощение на практике подобной утопии. Уникальным стало и развитие нонконформистского искусства, на протяжении долгого времени формировавшего свой художественный опыт не синхронно с мировым актуальным художественным процессом и в противофазе с официальным советским искусством. Нонконформистское искусство объединяет авторов не по стилям или направлениям, а по отношению к давлению социокультурных институций на художника.

Если обратиться к историческому контексту, то европейское, американское искусство после второй мировой войны было озадачено поиском форм передачи субъективного опыта, протестом против буржуазных стандартов, осмыслением массовой культуры. Искусство постмодернизма редко обращается к поискам идеального мира, в основном концентрируясь на обустройстве мира-данного, формированию его виртуального абриса, изучению социокультурной реальности, исследованию человека во всех его проявлениях. В центре искусства перестали стоять формальные поиски и стремление к универсалиям, притом, что авангард стал отправной точкой развития многих форм и направлений искусства: от апроприации до перфоманса, от поп-арта до концептуализма. На западе искусство, с концом авангарда, перестало претендовать на сакральный статус, сохранив статус особой формы познания и развития личности.

В Советском Союзе оставалось особенное отношение к искусству и творческому человеку. Сама Советская система провоцировала сакрализацию произведения искусства: подвергая цензуре, уничтожению, сжигая предметы искусства, тем самым признавала его идеологическую и телесную ценность. В отечественном неофициальном искусстве, в силу запрета на любое искусство кроме социалистического реализма и отсутствие включенности в мировую художественную жизнь продолжение формальных поисков авангарда стало основой творчества для многих художников. Особенности советской реальности и генетическая связь с авангардом во многом отразились и на встраивании в нонконформистское искусство идей постмодернизма. Ж. Делез и Ф.

Гваттари, теоретики постмодернизма писали, что, «в ком сильнее всего импульсы бессознательного – ребенок, дикарь, ясновидящий, революционер... художник» [2, 405]. Следуя данной позиции можно условно считать всех нонконформистов постмодернистами.

Свободное взаимодействие различных форм и идей, скольжение между элитарным и массовым, реабилитация исторического художественного наследия, в западной версии арт-практики, были способом изучения мира и противостояния давлению общества потребления. Для отечественных авторов эти же приемы становились средством выстраивания реальности альтернативной советской действительности, потом, после перестройки, способом освоения открывшейся западной культуры, осмысления собственного прошлого, настоящего и будущего. Идеи постмодернизма приобретали в отечественном искусстве собственную окраску. Популярные в западном постмодернизме методы: апроприация, ирония, коллажность, ассамбляж часто применялись с опорой на первозданный авангардный вид, а не на их постмодернистскую интерпретацию. Основой для осмысления соотношения текста и визуального образа для отечественных концептуалистов чаще становился не Джозеф Кошут, а работы русских авангардистов (В. Хлебникова, Д. Хармса, В. Маяковского, А. Каменского).

Постмодернистским, по сути, было расширение неофициальными авторами культурного поля, вне пространственно-временных границ, без выстраивания иерархий и последовательностей, интерес к любому не советскому искусству. Существование в параллельной реальности приводило к тому, что, как точно заметил Иосиф Бродский, что «для нас Диккенс был реальнее, чем Политбюро» [1]. Репрезентация уникального субъективного опыта в плюралистичной децентрированной постмодернистской картине мира становятся отправной точкой для поисков многих художников. Осмысление различных периодов истории (от завоевания Америки до Второй мировой войны), личный взгляд на социокультурные стереотипы (от гендерной дискриминации до проблемы взаимопонимания различных поколений) — платформа для создания особого диалога со зрителем, чрезвычайно актуальная в современной художественной практике. Переосмысление содержания прошлого в поиске идентичности себя современных становится темой для творчества многих художников. Отечественными художниками субъективный опыт воспринимается, как возможность через исследование истории, осмысление культурных стереотипов выйти на метакультурный, запредельный опыт.

Примечания

1. Бродский И. Проза и эссе (основное собрание) / Иосиф Бродский. — lib.ru. Электронный ресурс. http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt_with-big-pictures.html
2. Капитализм и шизофрения. Беседа Катрин Клеман с Жилем Делезом и Феликсом Гваттари.// М.: Ad Marginem, 1994. – 423 с. С.405.

Загидуллина М.В.
Челябинский государственный университет, Челябинск

ЭСТЕТИЗАЦИЯ УХОДЯЩИХ ПОВСЕДНЕВНЫХ ПРАКТИК: К ВОПРОСУ О РЕТРОФУТУРИЗМЕ В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАИСКУССТВЕ

Доклад посвящен любопытному явлению транзита маргинализующихся повседневных практик в область медиаискусства (грант Российского научного фонда, проект 18-18-00007). В качестве объекта наблюдения выбрана техника «визуальных переводов», представленная в литературно-критическом альманахе «Транслит» (№ 9 за 2009 год, см. рис. 1).

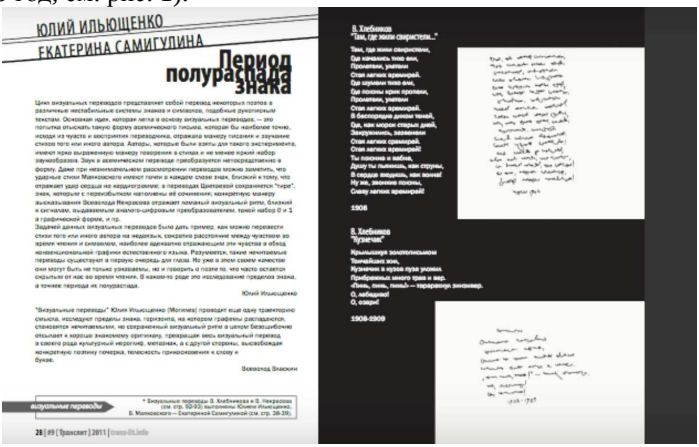


Рис. 1. Разворот журнала «Транслит» с публикацией «визуальных переводов»

Суть арт-проекта заключается в том, что художник-переводчик (в представленном проекте – Юлий Ильющенко и Екатерина Самигулина[1]) стремится уловить звуковую интонацию стихотворения и передать ее в «асемическом» письме, где значение имеет сама манера написания («рисования», «начертания»?) знака, а не его суть. «Буквенность» асемического письма – лишь условность, необходимая для «напоминания» о тексте. В целом художник должен уловить и отобразить графически «душу» стихотворения, заставив читателя не читать в прямом смысле слова, а именно рассматривать текст, проникая в скрытые смыслы

произведения. Такая провокация прямо иллюстрирует главный тезис Томаса Митчелла об особой системе восприятия образов в искусстве, основанной на элиминации и маргинализации языка, текста, слова (прямое воздействие на чувственно-эмоциональную сферу)[2]. Таким образом, осуществляется перевод стихотворения из собственно словесной знаковой системы в транс-словесную. Перевод осложнен тем, что художники вдохновляются философией «оцифровки» поэзии; так, Ю. Ильющенко отмечает, что ломаный ритм Всеволода Некрасова, например, близок цифровой графике 0 и 1 и созданный перевод исследует границы знака вообще, его предельность.

Общее состояние культуры как транзитное из периода письменности в период постписьменный, кризис почерка и «собственноручного письма» (а вместе с этим и шариковой ручки) как архаизирующихся практик и артефактов позволяют рассматривать «визуальные переводы» как значимый эксперимент, дающий возможность усмотреть некоторую закономерность культурного транзита: уходя в прошлое, культурная практика перемещается в область искусства, где она может занять достойное место и пролить свет на скрытые в прежней повседневности особенности культурного действия. В частности, почерк человека освобождается от прагматики передачи слов на письме, а характерные особенности начертания букв («психология почерка») абсолютизируются, занимая центральное положение в передаче смыслов. Важно также, что художник, осуществляющий этот проект, использует свои собственные творческие способности как медиум – это не его, художника, особый почерк, но именно попытка «начертать внутренний смысл», скрытый в подтексте стихотворения, в его стиле и символической ауре.

Отметим также, что сам проект, помещенный на страницы электронного журнала, многократно отражает тему истончения оригинала: набранные на компьютере стихи поэтов записываются в особой асемической манере художником, чтобы затем изображение этого изображения было размещено рядом с цифровой версией стихотворений. Оцифровка обретает тотальные черты; теперь уже художник и сам оказывается в зоне транзита и размытых границ между творческой практикой и превращением в техническое средство, медиатора, предоставляющего в качестве «средства сообщения» собственную соматику.

Примечания

1. Ильющенко Ю., Самигулина Е. Период полураспада знака // Транслит. 2011. № 9. С. 28–31.
2. *Mitchell W.J.T.* Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2015.

Малышев В.Б.
Самарский государственный технический университет, Самара

ИЗНАЧАЛЬНЫЕ МОДАЛЬНОСТИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННЫХ МЕДИА

Согласно мысли К.-О. Апеля, путь поиска трансцендентальных оснований способов деятельности, присущих тому или иному миру культуры, фиксируемых в языке, знаках и символах пролегает от Кантовой критики познания как анализа сознания к Пирсовой и Делезовской критике смысла как анализа знаково-символических структур, их последовательной интерпретации. Ближайшим понятием, отображающим указанные основания, является понятие изначальных модальностей культуры. Эти модальности – предельное онтологическое различение, задающее горизонт мировосприятия в ту или иную эпоху. Модальности также можно определить как трансцендентальную установку мышления, задающую тот или иной способ деятельности. То, как человек воспринимает звук, цвет, запах в данной культуре зависит от шифра восприятия, заданного изначальными модальностями. Изначальные модальности – своего рода «высшие пункты» культурной симфонии. Если понятие «способы деятельности» является концептуальным образованием синтетического свойства, включая в себя то или иное культурно-историческое содержание, то «изначальные модальности культуры» - иное. Они всегда продуцируют тот или иной актуальный способ деятельности, сами являясь только схемой, чистой потенциальностью. Это культурные априори. Звук, цвет, форма – лишь репрезентативные вариации, но не сама потенциальность структуры, которая сокрыта, виртуальна.

Отметим, что комбинацию изначальных модальностей лучше всего выразить через набор фундаментальных и ситуативных метафор данной культуры, которые, собственно, и являются манифестацией процесса выявления изначальных модальностей. Так, в основе постижения европейской культуры в ее наивысшем, трансцендентальном измерении лежит базовая схема, конституируемая с помощью системы фундаментальных метафор, дополняющих основные категориальные схемы. Фундаментальные метафоры – репрезентации трансцендентальных оснований способов деятельности, присущих определенной эпохе, проявленных в языке.

Фундаментальные метафоры исчерпывающим образом демонстрируют базовые культурно-специфичные способы деятельности и опосредования первичной реальности. Отсылая к комбинаторике изначальных модальностей культуры, дискурс фундаментальных метафор конституирует историю европейской культуры. Под

изначальными модальностями бытия культуры мы и понимаем то, что делает метафоры «фундаментальными». К примеру, происходит полная инверсия глубинной органической модели мировосприятия, характерной для архаической эпохи и античной культуры в сторону всемогущего средневекового Воображаемого, «обнуляющего» природную телесность, с его девизом creatio ex nihilo. Дальнейшая семиотическая трансформация происходит в сторону механицистского, «уплощенного» мировосприятия, характерного для новоевропейской культуры, воздвигающего непреодолимую мембрану между миром природы и человеком. Последующие трансформации европейской культуры приводят нас к современной эпохе «мертвого времени», когда мы, словно микрочастицы, зависли на орбите всеобщей циркуляции знаков. Подобная структурная динамика делает необходимой концептуализацию таких фундаментальных метафор, репрезентирующих в виде структурно-логической схемы самые главные прагмемы европейской культуры как *телесная, имагинативная, машинная, орбитальная* метафоры. В настоящем исследовании акцент делается на архитектонике средневекового воображаемого как способе реконструкции культурной памяти в пространстве современных медиа. Медиапроекты, в которых фигурирует семантика средневекового воображаемого позволяют прогнозировать дальнейшее развитие европейского воображаемого в ситуации семиотической трансформации культуры.

Ноговицын Н.О.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

SMART-ЭСТЕТИКА В КОНТЕКСТЕ

Исследование профинансировано Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ) в соответствии с исследовательским проектом № 18-011-00977 («Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика»)

Концепция И. Канта предполагает, что условием эстетизации объекта является отсутствие практической заинтересованности воспринимающего субъекта. В истории эстетики эта концепция многократно воспринималась как базовая установка, но часто и критиковалась.

В XX веке, очевидно, искусство достаточно часто выходило в сферу прагматики и отказывалось от идеи беспристрастности в угоду практических интересов. В данном докладе мы рассмотрим одну из возможных причин подобного изменения парадигмы.

В кантианской традиции существует четко проложенное противопоставление между культурой и природой. Практически всегда

природа воспринималась как первоначало, а культура – как своеобразная надстройка над этой базой. Подобная расстановка приоритетов приводила к тому, что красота укоренялась в первую очередь в природе, а базовом опыте. А последующее ее распространение в сферу культуры выстраивалось как вторичное и, в сущности, проблемное.

Часто замечают, что в XX веке культура и природа волшебным образом поменялись местами. В качестве пример подобной концепции можно взять теорию Бруно Латура, изложенную им в тексте «Об аффектах капитализма». Он пишет, что в XX веке классические определения двух природ обменялись своими свойствами. «Первая природа вступила в эпоху Антропоцена, когда стало невозможно отличить действия человека от природных сил, и теперь она полна всяческих переломных моментов, пиков, бурь и катастроф. Вторая же природа, по всей видимости, сохранила прежние свойства индифферентной, вневременной и полностью автоматизированной среды, управляемой фундаментальными и неоспоримыми законами, которым чужды какие-либо политические и общечеловеческие колебания!»

Если мы примем эту гипотезу (а в качестве гипотезы она выглядит вполне убедительной), мы должны будем сказать, что в современной культуре экономика заняла место наук о природе, а отношения между субъектами культуры могут быть важнее точности. Фактически, мы говорим о выстраивании кластерных отношений внутри культуры и сопутствующей им децентрализации.

Естественным образом это сказывается, например, в сфере познания мира. Так, отмечают, что в современной культуре достаточно сложного говорить об истинности текста. Место истинности занимает репутация ее автора. Эпоха постправды, таким образом, на практике разворачивает ту картину мира, которую структурализм выдвигал в качестве методологического фундамента. Мы больше не можем говорить о беспристрастной истине, целостном образе или точности в описании ситуации. Место этих основ искусства занимает своеобразный символический обмен.

Эти изменения, естественно, должны были сказаться и в сфере эстетики.

Искусство все чаще перестает быть бескорыстным, оно плавно переходит в сферу экономики, более того, производимый эффект становится важной частью самого восприятия произведения искусства. Также искусство все менее претендует на всеобщность. Это, очевидно, связано с принципиально иным механизмом действия, в котором процесс эстетического опыта оказывается целенаправлен на конкретную аудиторию и несет в себе вполне конкретное сообщение. Основанием

произведения оказываются уже не предметы, а отношения, повторяющие по формату структуру кластера.

Аналогичным образом меняется и эстетика. Базовые эстетические тексты все чаще рассматривают прекрасное в контексте базовых SMART-параметром (конкретность, измеримость, достижимость, актуальность и ограниченность во времени). Подобная эстетика, очевидно, во многом противопоставлена классической эстетической мысли, но вполне соответствует современным реалиям.

Сурова Е.Э.
Военная академия связи, Санкт-Петербург

СМАРТ-РЕАЛЬНОСТЬ: КЛАСТЕРИЗАЦИЯ ПРЕКРАСНОГО

Классические вопросы, позволяющие сегодня человеку проблематизировать реальность для прояснения актуального положения дел и нахождения экзистенциальных координат, оказываются недостаточными. Так, мы уже не просто знаем, что ничего не знаем, а обнаруживаем бездну самих направлений непознанного. Соответственно, реальность представляется столь разноплановой, что каждый из ее кластеров, зон целостного существования в рамках подвижных границ, обретает в нашем восприятии Самостность. Это порождает представление об умной или смарт-реальности. Индивид трансгрессирует в поликластерном пространстве, смещая и временные параметры. В реальности социальных сетей в новостях время от времени всплывает, например, сообщение о том, что давно почивший друг был сегодня отмечен на фотографии. Или мы обнаруживаем не последовательное, а одновременное присутствие в пределах границ различных кластеров. Или что-то еще. Все это воспринимается как данность, не вызывая каких-либо трудностей для нашего переживания событийности собственной жизни, границы которой также оказываются размыты. Если ранее мы знали: чтобы пережить себя как физическое тело, необходимо «войти в историю», то теперь с очевидностью достаточно войти в сеть и создать «режим активности», который может быть чем-либо закреплен вне зависимости от наших реальных действий. Можно говорить и о медиарежиме для тех, кто «постаринке» «вошел в историю». Если медиаактивность снижается, «персонаж» начинает восприниматься за пределами бытия, когда же появляется сообщение о действительности смерти, часто реакция однозначна: «а что, он еще был жив?» Жизнь начинает мыслиться через деятельностную активность, формирующую те самые «узлы» умного бытия.

В рамках смарт-реальности разворачивается идеология медиаэстетики. С одной стороны, она включает в себя «структуры

порядка» кластерных программ. А, стоит отметить, что социокультурные кластеры живут в идеологии «проекта». С другой стороны, они объединяют множество эстетических программ, выстраиваемых «репрезентативной необходимостью». На первом этапе перехода к данному режиму переживания гармонии обширность и разнообразие представлений прекрасного воспринимается как принципиальная полистильность глобализирующегося мира. Но быстро встают вопросы от «выбор стиля или компиляция», до «выстраивание персональной программы». Если в вопросах идентификационных программ доминирует построение «Мы-идентичности», причем, допускающей одновременную множественность позиций, то в стилевом режиме формируется идеология «Мы-титанизма», что вполне сочетается с персоналистским лозунгом Э.Мунье: «Возродить Возрождение!». Среди принципов построения стилевых концептов можно отметить: уместность, гибкость, превосходство идеи над формой, «сакральность» (полное и адекватное прочтение символических рядов среди «своих»), отсутствие устойчивого стилевого единства в «Мы-группе» и т.д. Такие установки смарт-реальности вполне допускают наличие норм реальности экзистенциальной, в которой будут присутствовать, например, корпоративные стили (сочетающиеся с идеями деятельности, субординации, регламента и пр.).

Определенной новой идеей становится «идея тренда», для которой обязательными выступают только ключевые стилевые параметры (цветовые гаммы, аксессуары, силуэты). Посредством них выстраиваются «паттернальные стилевые ряды».

Отсутствие устойчивых стилевых норм («не фрики – жертвы моды, а мода – жертва фриков»), приводит и к стремительному изменению представлений о моде. Произошло расширение пространства модных тенденций: техно мода, медиа мода, деятельность в модных трендах. Возросла и активность в ее производстве. Характерная для нашего современника креативность как стремление к преображению «ближайшего бытия», коснулась не только моды как тренда в мире вещей, но и затронула виртуальную эстетику. Здесь мы уже можем наблюдать моду на концепт, динамичность (стратегия «медленной жизни»), заведомую альтернативность и т.д. Формируется стратегия «пользования».

Деятельность подразумевает коммуникацию, в трудовом аспекте подразделяется на «работу» и «досуг». Она также предполагает критерий статусности. В этом плане идея «труд прекрасен» мыслится в пределах соответствий статусных регламентов. Мода на труд выступает частью концепта гармонии, отсюда происходят и поиски наиболее

перспективных или просто наиболее чаемых специальностей («тестировщик пляжей», «укладчик панд» и пр.).

Для смарт-реальности важны ситуативность и произвольность формирования эстетических программ. Здесь происходит наряду с вышеуказанными позициями трансформация идеи прекрасного, подчиняющая презентативные аспекты этическим. Красота поверяется делом, поэтому прекрасное может быть ужасным (гоблин, тролль, монстр, вампир), несоразмерным, внезапным.

Адаптивно-репрезентативные ресурсы смарт-реальности подразумевают: базовый компонент (привычная ориентация запрета); идентификационный (профессия, возраст, пол); коммуникативно-деятельностный; персональный. Происходит построение репрезентативного образа посредством медиа-ресурсов, ролевых моделей, кластерной ориентированности (проекта) и пр. Умная реальность предъявляет свои требования к прекрасному – мобильность, свежесть, концептуальность, автономность, прочитываемые на разных уровнях в зависимости от степени посвящения (идентификация с кластером).

Хлыщева Е.В.
Астраханский государственный университет, Астрахань

ЭСТЕТИЗАЦИЯ АКЦИОНИЗМА: К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЦЕННОСТНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Акционизм – «искусство действия» (action art) и характерный вид contemporary-art. Основой акционизма стала идея процессуальности, предполагающая смещение акцента с результата творчества на собственно процесс создания художественного произведения. Это новое «искусство», следуя законам постмодернистской ситуации, вольно комбинирует элементы футуризма, дадаизма, сюрреализма, музыку, театр и технологию. Большинство исследователей (Р. Голдберг, М.Г. Чистякова, Е.Ю. Андреева, В.В. Бычков и др.) считают, что хэппенинг, перформанс и боди-арт – разновидности акционизма.

Острота и глубина социокультурных трансформаций России обусловила характеристики отечественного постмодерна, которые отличают его от зарубежного аналога. Это «политизированность всех общественных и культурных событий, тотальный плюрализм, эклетика, отражающая реальную дискретность общественной жизни страны»[2]. Поэтому художественная практика отечественного постмодерна - показатель специфической культурной атмосферы в российском социуме.

Культурными доминантами постсоветской отечественной культуры стали преобладание иррационального начала, пессимизм, нетерпимость и

вседозволенность. Сочетание данных тенденций генерировало социокультурный плюрализм, нашедший свое выражение в постмодернизме в российской культуре.

Истоки акционизма можно найти еще в древние эпохи, если подразумевать под ним прежде всего эпатажное поведение. В 50-60-х годах XX века акционизм превращается в театрализованное действо и совершается в специальных помещениях, на природе, на городских улицах и площадях.

Акции и подобные им арт-практики появляются как реакция художников на происходящее в обществе. Это всегда «своеобразное» шоу, направленное на достижение сиюминутной цели, которая достигается стратегией производства культурного шока. Однако вторжение радикального художника на не готовую к этому публичную территорию с последующим скандалом, провоцирующим власть реагировать, а зрителя – думать»[3], приводит к «полной растерянности эстетического сознания перед огромным и непонятным монстром, который за полстолетия уничтожил практически все традиционные виды искусства и способы художественного выражения» [1].

В 1990-х годах акционизм занимался освобождением публичного пространства посредством нарушения существующих в нем запретов, поэтому подвергался обвинительным приговорам судебных инстанций и неоднократно провозглашался преступлением, так как акции выходят за рамки художественной среды и границы специализированных художественных пространств.

Сегодня акционизм не приблизился к общепринятым представлениям о норме и не стал выполнять никаких общественных функций. Поэтому его невозможно оценить по меркам институционализированных форм искусства или политики. Акционисты бросают вызов существующему общественному устройству, поднимают реальные проблемы, однако делают это такими специфическими способами, что действия художников воспринимаются чаще всего негативно и цели не достигают.

Примечания

1. *Бычков В.В.* Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М: «РОССПЭН», 2003. С.29.
2. *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма. СПб.:Центр гуманитарных инициатив, 2016. С.181.
3. *Цветков А.В.* Художественный авангард и социалистическая реклама. URL: http://rksmb.org

СЕКЦИЯ

«ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ЭСТЕТИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ»

Барашков В.В.
Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Религиозное искусство заключает в себе ряд аспектов, важных для обогащения эстетического образования. Как в ходе истории культуры, так и в XXI веке искусство является одной из форм передачи ключевых идей и символов религии. Эстетические аспекты остаются связанными в нем с отражением фундаментальных антропологических и экзистенциальных проблем, что придает дополнительное измерение религиозно-эстетической проблематике.

Как известно, произведения религиозной живописи, архитектуры, скульптуры и музыки, так или иначе, рассматриваются в любых курсах эстетики. Их понимание, однако, невозможно на базе одних эстетических понятий. В дополнение к ним необходимо раскрытие религиозной символики и использование религиоведческой терминологии, позволяющей описать ее. Наличие дисциплины «Эстетические проблемы в религиоведении» в учебных планах по направлению 47.03.03 «Религиоведение», со своей стороны, дополняет религиоведческое образование эстетически-философской составляющей.

Обычно в курсах эстетики обходят новые явления в религиозном искусстве. Частично это оправдано по отношению к русскому искусству: развитие его религиозных измерений было затруднено драматическими событиями XX века. Что же касается зарубежного искусства XX-XXI веков (как восточного, так и западного), то в нем, несомненно, наблюдается определенная динамика религиозно-образного содержания. Знание ее тенденций позволяет глубже анализировать состояние религиозности современного человека.

Нередко встречается мнение (отчасти обоснованное), что в результате секуляризации религиозное искусство осталось «на задворках» искусства конца XX – начала XXI вв. Новые формы искусства и его техники вырабатываются сейчас не церковью, а в результате свободного творческого экспериментирования, а авторами художественных экспериментов являются не только верующие люди. Тем не менее, в архитектуре современных церквей подчас дается глубокая трактовка сочетания естественного и искусственного света; минимализм произведений позволяет глубже и вернее выразить религиозную идею и донести ее до зрителя, а также выразить ощущение сакральности пространства. Современные инсталляции в церквях отражают как устремление верующих к Богу («Лестница в небо» Стефана Кнора,

Бамберг, 2012), так и их одиночество в современном мире («Мученики» Билла Виолы, Лондон, 2014), а также суетность человеческого существования («NA» Кристиана Болтански, Амстердам, 2017). Таким образом, с одной стороны, не прерывается процесс религиозного творчества. С другой стороны, расширяется понятие «религия». Границы между конфессиями становятся проницаемыми. Все чаще вместо употребления понятия «религия» говорят о «духовности».

Современное искусство расширяет понятие духовности вплоть до отождествления ее с антропологическими константами бытия. Обсуждение этих трактовок в образовательном пространстве позволяет осознать то новое, что внесли драматические события XX-XXI вв. в понятие человека. Здесь и ощущение «оставленности» Богом, ощущение бренности и слабости человека в отрыве от Бога, и, в то же время, стойкости и самопожертвования в отстаивании духовных и моральных ценностей. Ослабление «конфессиональных» границ искусства усиливает возможности объективного подхода к анализу вклада духовных ценностей (включая и религиозные) в культуру человечества.

Белоусов П.А.
Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир

НРАВСТВЕННО-ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Экологическая эстетика в ее методологических основаниях связана с философией окружающей среды и философией культуры, включающими в себя социальную экологию, ноосферологию, экологическую этику, экософию, экологическую психологию, историческую экологию, ландшафтный дизайн, топофилию и другие развивающиеся формы экологизированного знания. [1] Понятие и концепция «экологической красоты» репрезентирует и тематизирует универсальный взгляд на ценность природы и ценностное отношение ко всем сторонам природного бытия, включая эстетическую ценность дикой и преобразованной человеком природы. Актуальность проблемы эстетической организации среды обитания обусловлена задачей гармонизации отношений общества с биосферой, решение которой предполагает сохранение видового разнообразия. Мир живой природы человеку необходимо поддерживать в состоянии саморегулируемости и самовоспроизводимости, что является императивным условием выживания человеческого рода. Чувство прекрасного в природе определяют нравственно-допустимые границы утилитарного освоения среды обитания и предохраняет преобразовательную и потребительскую

активность от деструктивных воздействий на «первую природу». В связи с ослаблением способности биоса к самоподдерживанию жизненнозначимых для человека экологических констант, одной из причин которого следует признать вытеснение самодостаточных экосистем из средового пространства технизированного социума, возрастает ценность природного окружения и близости мира живого к повседневному существованию, к исторически сложившемуся этнокультурному ландшафту.

Эстетическими отношения к природе становятся посредством искусства, где переживания природной красоты выступают в качестве момента художественного преображения человеческой действительности. Люди, живущие постоянно в красивом ландшафте и занятые напряженным будничным трудом по обработке земли, могут видеть в нем только практически полезные свойства и не поднимаются в восприятии природы до степени эстетической образности. «Чтобы природа стала переживанием, необходимо лишить ее той глубоко укоренившейся самоочевидности, которая допускает лишь практическое и обыкновенно тесно связанное с привычками и традициями отношение к природе, чтобы, таким образом, вечно новое, проявляющееся в ее относительной изменчивости, могло быть пережито человеком как противостоящий ему внешний мир». [3]

Экологическая красота и эстетическая ценность окружающей среды воспринимаются наблюдателем в сложном сочетании психологических ресурсов переживания прекрасного и одновременно приятного в единстве чувственно-эмоционального и рационально-интеллектуального отражения, рождающим эффект синтеза концептуально-прекрасного и этического. Экологическая красота сравнивается с понятием концептуальной красоты в математике и шахматах, свойствами которой выступают экономность, простота, равновесность. [4] В экологическом контексте эстетические объекты чаще всего являются сочетанием естественного и искусственного, совмещающими красоту собственных художественных форм и эстетику природы как объективно и независимо существующие от человека реальности. В оценке природно-художественных феноменов субъект восприятия относится к ним бескорыстно по правилам условности в искусстве. Эстетический вкус и доминирующие в социуме ценностные предпочтения обуславливают оценки эстетичности разнообразных естественных объектов, их красота связывается с онтологической зависимостью человека от природного благополучия. «Прекрасно лишь то, что соответствует законам экологии, но не всё, что соответствует этим законам прекрасно. Естественность здесь – необходимое, но недостижимое условие. Экологическая основа создает предпосылки возникновения прекрасного. Экологическая

эстетика вырабатывает нормы, соответствующие категории прекрасного в философской эстетике. Возникающий в результате совокупный прирост эстетического знания находит применение в практической эстетике <...> Понимание эстетической природы окружающей среды, знание эстетических норм, критериев, ценностей лежит в основе ее охраны, определяет экологическое поведение». [5]

Эколого-эстетическое воспитание направлено на формирование внутреннего мира личности, в котором потребность в эстетическом восприятии природы должна органично сочетаться с желанием защиты, охраны и облагораживания окружающей среды, существующей для человека в ее близкой непосредственной данности, в образе той местности, где он проживает – в ландшафте как месте взаимопроникновения культуры природы и культуры человека. Эмоциональное восприятие родной природы, красоты «малой родины», во-многом, определяет патриотические чувства, влияет на национальный характер. «Не хранить родную природу, писал Д.С. Лихачев, - это то же, что не хранить родную культуру. Она – выражение души народа». [2]

Примечания

1. *Ардамацкая Д.А.; Радеев А.Е.* Межвузовская научная конференция «Экология культуры и чувственности» // Биосфера. 2013. Т. 5. - №1 – С.139-142.
2. *Лихачев Д.С.* Письма о добром и прекрасном. М.; 1985. С. 131.
3. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического. В 4 томах. Т.4. М; 1987. С. 301.
4. *Маньковская Н.Б.* Экологическая эстетика за рубежом // Философские науки. 1992. № 2. С. 21.
5. Эстетика природы. М; 1994. С. 208.

Бессмертная Е.В.
Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург
Фенн-Лавингтон А.
Southern Cross University, Австралия

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА УНИВЕРСИТЕТА КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА СТУДЕНТОВ

Трансформационные процессы в современной культуре, затрагивающие эстетическую сферу, а именно расширение эстетики за пределы искусства, эстетизируют восприятие личности студента в образовательном пространстве и обуславливают актуальность исследования [1]. Проблема эстетизации образовательной среды включает в себя не только предметную сферу, но и наполняет процесс обучения и образования в университете эстетическим смыслом. Поскольку университет предполагает присутствие эстетического начала в бескорыстном наслаждении от соприкосновения с истиной, наличие

совершенных форм преподавания, встречу с красотой разумной мысли, он создает атмосферу высокого эстетического поведения преподавателей и обучаемых в учебно-воспитательном процессе [2]. Комплексный подход к эстетическому воспитанию рассматривает эстетическую целостность образовательного пространства многоаспектно, подчеркивает, что все виды деятельности в нем наполнены эстетическим смыслом. Очевидно, что в процессе формирования будущих специалистов ведущая роль всегда отводилась развитию их профессиональных навыков и расширению интеллектуальных возможностей [3]. Приобретённый к этому возрасту жизненный и эстетический опыт не может не влиять на дальнейшее развитие их эстетического восприятия мира, восприятие прекрасного, оценивание эстетического в искусстве, природе и не способствовать их гармоничному развитию и совершенствованию уже в стенах университета. Его задачей является последовательное формирование эстетического отношения к окружающему миру, создание условий для реализации творческих способностей студентов не только в исследовательской работе, но и в художественной, духовной сферах. Эстетическая целостность и слаженная работа педагогического коллектива способствуют формированию связи студента с действительностью через призму эстетического, поднимают уровень культуры личности, стимулируют самообразование и обогащение внутреннего мира молодого человека [4]. К сожалению, значительный эстетический потенциал высшей школы остается нереализованным в полной мере в силу нарушения эстетической целостности, преобладания функционального значения над духовным, материальных элементов над нравственными в образовательной среде.

Молодежь постоянно сталкивается с эстетическим в процессе обучения. Как известно, в классическом университете есть такие дисциплины как «Эстетика», «Философия искусства», «Современная аналитика искусства» и другие, в рамках которых происходит ознакомление и анализ произведений искусства, организация и решение эстетических задач, поощрение творчества и эстетической деятельности. Разумеется, для формирования эстетического опыта студентов могут шире использоваться предметы гуманитарного цикла, на семинарах, диспутах и в проектах которых расширяется эстетический кругозор учащейся молодежи. Иностранный язык в частности, пробуждает способность ощущать красоту слова, а эстетическая языковая среда – «это воспитание на чувствах, эмоциях, это ассоциативное воспитание», его материалы являются «глубочайшим источником обогащения» духовного мира и развития эстетического мировоззрения студентов [6]. Несмотря на раздвоенность эстетического восприятия между формой

выражения и выражаемым переживанием, а также разнообразие вариантов интерпретаций любого сообщения, эстетическая деятельность пронизывает все сферы повседневной жизни и на этом фундаменте формируется творческая личность студента, его эстетическое отношение к искусству, самому себе, своей учебной и исследовательской деятельности и общественным отношениям [1]. Сухомлинский В.А. утверждал, что «гармонически развитая личность предполагает единство разума и эмоций, чем больше в жизни человека занимает интеллект, тем важнее для его всестороннего развития высокая культура чувств. Эмоциональное бескультурье образованного человека такое же больше зло, как и интеллектуальное невежество» [5]. Только гармонично развитая личность в эстетическом климате университета способна выносить самостоятельные суждения, мыслить критически и оригинально, стремиться к самосовершенствованию и оставаться гибкой в системе глобальной мировой культуры современности.

В связи с неоспоримой важностью взаимодействия искусств в эстетическом пространстве образовательного учреждения и их эстетического воздействия на эмоционально-чувственную и когнитивную сферы личности студентов авторами были проведены беседы и диспуты о природе эстетического в жизни молодого человека, сущности искусства, духовном и эстетическом развитии общества [6]. В ходе этого была выявлена заинтересованность студентов в собственном эстетическом развитии и совершенствовании, формировании эстетических предпочтений, вкусов и идеалов. После проведения опросов и первичной обработки данных выяснилось, что студенты чувствуют необходимость в саморазвитии и ощущают недостаток в общении с разными видами искусства, хотели бы углубить свои знания в этой сфере. Больше половины студентов выразили желание контактировать с искусством чаще, расширить свое художественное видение и повысить свою творческую активность. Имея определенный уровень сформированности эстетического опыта, студенты проявили неподдельный интерес к прекрасному. Данное исследование может способствовать восстановлению эстетической целостности образовательного пространства и позволит университету эффективнее реализовать его значительный воспитательный потенциал.

Примечания

1. *Никонова С.Б.* Эстетизация как парадигма современности.
2. *Шатунова Т.М.* Социальный смысл онтологии эстетического.– К., 2008. – С. 297 –307.
3. *Гусленко И.Ю.* Составляющие методики эстетического воспитания студентов в ВУЗе.
4. *Карловас Е.А.* Эстетизация образовательной среды классического университета.
5. *Сухомлинский В.А.* Антология гуманной педагогики. – М., 1997. – С.148–170.

6. *Шевченко Г.П.* Художественно-эстетическая воспитанность и образованность личности как необходимое условие формирования ее культуры. – К., 2013. - С.149-155.

Голощапова О.В.
Алтайский государственный институт культуры, Барнаул

МОДЕЛЬ РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНИКА

В настоящее время проблема формирования духовного потенциала подрастающего поколения актуализирует внедрение в систему образования моделей обучения и воспитания, являющихся эффективным фактором, влияющим на учебный процесс и, в конечном итоге, на его результат.

Под «моделью» понимается сложноорганизованная, уровневая структура, отражающая ключевые идеи, факты и доказательства, выраженные схематическими, блочными, графическими языковыми средствами, связующими все элементы в единую систему. Для изучения, разработки и реализации педагогической модели необходимо определить и осмыслить значение основного понятия исследуемого явления. Так как в научной литературе дефиниция выражения «эстетическая позиция» как самостоятельного понятия отсутствует, сделаем попытку ее сформулировать: «Эстетическая позиция младшего школьника» – это его отношение к миру культуры, природе с точки зрения прекрасного, их восприятие на основе художественного образа; это – точка зрения, система взглядов обучающегося на музыкальное искусство, окружающую действительность, их эмоционально-смысловое восприятие, оценка и соответствующее к ним отношение, а также удовлетворяющие требованиям эстетики поведение и действия, обусловленные этим отношением.

Для развития эстетической позиции младшего школьника разработана модель, которая представлена на рис. 1. Она отражает формы, различные уровневые компоненты: целевой, содержательный, организационный, технологический и результативный.

В основу модели положен целевой компонент, конкретизирующий общую направленность главной цели и все многообразие конкретных задач педагогического процесса по развитию отдельных качеств и их элементов. Содержательный блок модели включает факторы развития эстетической позиции: специальные музыкальные способности, музыкально-познавательные способности, эстетические способности, педагогические условия. Эстетические способности представляют собой синтез свойств личности, содействующих восприятию и переживанию различных явлений окружающей действительности. Музыкально-

познавательные способности – это способности постижения человеком специфической области художественного отражения действительности, посредством включающегося элементов музыкально-психических процессов: музыкальное восприятие, музыкальное мышление, музыкальное воображение, музыкальная память. Под специальными музыкальными способностями понимается система свойств личности, помогающих достигнуть высоких результатов в области музыкального искусства.

В содержательный блок включены компоненты: мотивационно-волевой, эмоционально-чувственный, когнитивный, деятельностно-коммуникативный.

Мотивационно-волевой компонент связан с наличием у младшего школьника стремления к эстетическому освоению мира, обладанием эстетической восприимчивостью, наличием эстетических интересов, предпочтений различной степени их устойчивости, наличием положительной мотивации к эстетической деятельности. Данный компонент позволяет судить о наличии волевых качеств личности, уровня активности, инициативности, организованности, самостоятельности, необходимых для художественно-эстетической деятельности, стремления добиваться определенных результатов в области музыкального искусства.

Эмоционально-чувственный компонент свидетельствует об эмоциональной отзывчивости обучающегося на прекрасное, умении любоваться и наслаждаться красотой, совершенными явлениями в искусстве и жизни, наличии стабильного эмоционального проявления к сопереживанию человеческих отношений. Это – способность адекватно воссоздавать в воображении художественные образы и воспроизводить их, любоваться, переживать и высказывать суждения.

Когнитивный компонент характеризует степень проявления интереса к эстетическим знаниям, полноту и качество этих знаний, представлений, связанных с пониманием сущности эстетического восприятия явлений окружающей действительности, умение оценить прекрасное в жизни, степень развитости оценочных суждений образного языка искусства, степень овладения знаниями о закономерностях художественного творчества. Способность оперировать понятиями, владеть логическими действиями сравнения, анализа, синтеза, обобщения, классификации, систематизации фактов, умение устанавливать причинно-следственные связи, рассуждать и делать выводы. Умение проявлять неразрывную связь мыслительных процессов с внешними действиями.

Деятельностно-коммуникативный компонент характеризуется умениями перевести в область практического применения теоретические знания, навыки, которые проверялись в процессе проявления в жизни и в

искусстве по личной инициативе, по глубокому убеждению. У обучающегося наблюдается желание представлять в художественной форме свои впечатления от красоты природы художественного творчества, проявлять эмоции и чувства в вербальной форме, во внешних проявлениях, участвовать в музыкально-сценических представлениях, конкурсных выступлениях, фестивалях, концертах. Он стремится занять активную позицию по отношению к прекрасному, проявляет эстетический вкус в поведении, внешнем облике, манерах, речи, эстетико-предметной деятельности, практически участвует в построении своей жизни как произведения искусства, создавая свой внешний облик и внутренний мир по законам красоты. Данный компонент характеризует способности, необходимые для личностного взаимодействия учащегося с педагогом, сверстниками, умение общаться, понимать их внутренний мир, способность слышать и идентифицировать себя с другим.

Системный подход к педагогическому процессу, как деятельности динамического характера, обусловливает необходимость выявления уровней проявления исследуемого явления. Представленные особенности структурных компонентов эстетической позиции младшего школьника позволили подразделить их на уровневую характеристику (высокий, средний, низкий), позволяющую проследить в динамике исследуемое явление.

Важным в структуре модели является организационный компонент, который отражает основной смысл (вкладываемый как в общую цель, так и в конкретную задачу), реализуемый через современные образовательные технологии и систему педагогических принципов.

Основу технологического уровня составляет методический комплекс, ориентированный на развитие эстетической позиции младшего школьника в классе фортепиано. Разработан комплекс педагогических условий развития эстетической позиции младшего школьника в системе дополнительного предпрофессионального музыкального образования, смысловым ядром которых стала идея о развитии способностей обучающегося воспринимать содержание музыки, уяснять ее ценностно-смысловой контекст.

Результативный компонент отражает эффективность разработанной технологии. В данном компоненте анализируются результаты технологии и достигнутые сдвиги в соответствии с разработанной оценочно-уровневой характеристикой.

Таким образом, представленная модель является схематизированным отображением реального учебно-воспитательного процесса. Она может быть использована преподавателем в практической работе для повышения эффективности образовательного процесса и достижения

заявленной цели – развитие на занятиях в классе фортепиано эстетической позиции младшего школьника.

Примечания

1. *Булыко, А.Н.* Большой словарь иностранных слов : 35 тысяч слов / А. Н. Булыко. – 3-е изд., испр., перераб. – М. : Мартин, 2010. – 704 с.
2. *Ожегов, С.И.* Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов. – 26-е изд., перераб. и доп. – М. : ООО «Издательство Оникс» : ООО «Издательство «Мир и Образование», 2008. – 736 с.
3. *Голощапова, О.В.* Модель развития эстетической позиции младшего школьника в классе фортепиано // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – Т. 8. – С. 141–145. – URL : http://e-koncept.ru/2015/65029.htm.
4.Goloschapova O.V. Nature, Structure and content of the “Junior schoolchild’s aesthetic position” concept / O.V. Goloschapova // The European journal of Humanities and Social Sciences - 2018. - № 1. P.38-40

Ильинская И.П.
Белгородский национальный исследовательский университет, Белгород

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОТЕНЦИАЛЫ ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ: ПРИНЦИПЫ СОЦИАЛИЗИРУЮЩЕГО ВЛИЯНИЯ НА ЛИЧНОСТЬ ШКОЛЬНИКА

Активно изменяющая современный мир глобализация культуры становится важнейшим фактором социального становления детей, их инкультурации, освоения всей системы отношений с внешним миром, и главное – с социальной средой. Одним из важнейших и очевидных проявлений глобализации стало взаимопроникновение локальных этнических культур, «стирание» их существенных отличий, что не может не учитываться в реальной образовательной практике [1, с.79]. Важнейшим социальным институтом этнокультурной социализации детей оказывается система образования, обеспечивающая адаптацию молодежи к реалиям глобализирующегося мира, освоение детьми и взрослыми норм и ценностей коренных этносов. Приобщение к культуре для школьников начинается с ее эстетического осмысления, постижения содержащихся в ней смыслов и ценностей. Это погружение в культуру происходит преимущественно через художественное образование, через искусство [2, с.148]. Система эстетического воспитания школьников функционирует на основе разнообразных принципов (образующих в совокупности целостную идеологию культурно-образовательной деятельности), – идей, правил, апробированных практикой концептуальных подходов. Изменения, происходящие ныне как в системе образования вообще, так и в системе эстетического воспитания школьников – модернизация, стандартизация, регионализация образования – ставят нас перед необходимостью систематизации и обновления некоторых основополагающих идей организации

эстетического становления школьников в контексте глобализации культуры, усиления миграционных потоков и культурной ассимиляции [9, с.31]. Эстетическое воспитание школьников реализуется в школьной образовательной среде, поэтому мы можем говорить о влиянии на этот процесс принципов разного порядка: педагогических принципов воспитания, дидактических принципов, принципов художественной педагогики, а также принципов организации, моделирования и конструирования образовательной среды. Формирование эстетической культуры младших школьников невозможно без учета внутренних факторов развития. Эстетическое (как чувственное познание человеком мира) принадлежит духовной сфере личности, поэтому формирование эстетической культуры предполагает, в первую очередь, высокую внутреннюю активность личности, воздействие и взаимодействие с внутренним миром ребенка [15, с.40-48]. В основе ценностно-целевых ориентиров процесса формирования эстетической культуры личности в поликультурной среде лежат три базовых универсалии, три источника, три составляющих, которые определяют базовые принципы этого процесса – *культура*, *образование*, *личность*. В соответствии с ними выделяются *три уровня* ценностно-целевых ориентиров: *общекультурный*, предполагающий эстетическую самореализацию школьника (в процессе познания культуры), где образование выступает как цель; *образовательный*, предполагающий эстетическую инкультурацию школьника (как вхождение ребенка в культуру), где образование выступает как средство; *личностный*, предполагающий эстетическую идентификацию школьника (как присвоение эстетических и культурных ценностей), где образование выступает как результат.

В соответствии с ценностно-целевыми ориентирами строятся и принципы формирования эстетической культуры школьника в современной полиэтнической образовательной среде. Принцип – основополагающая теоретическая идея, исходное положение, основное правило в какой-либо теории. Нами были выделены следующие принципы, лежащие в основе теории формирования эстетической культуры младшего школьника в полиэтнической образовательной среде и определяющие движение от теории к практике. На общекультурном уровне цели носят политико-идеологический характер, а основная идея заключается в формировании Человека будущего, способного к эстетической самореализации в культуротворческой деятельности [10, с.91]. Эта идея реализуется через следующие принципы, обеспечивающие эффективность процесса формирования эстетической культуры личности младшего школьника: *культуросообразности*, *природосообразности*, *целостности*. Каждый из этих принципов тесно взаимосвязан с другими. Формирование эстетической культуры личности

школьника как целостный процесс предстает во взаимодействии таких его сторон как внутреннее и внешнее, материальное и идеальное, субъективное и объективное, как явление связующее природное, культурное, социальное и индивидуальное начала жизни человека, поэтому одним из основополагающий принципов этого процесса является принцип *целостности*, который имеет широкую методологическую платформу и часто используется в научных исследованиях как наиболее всеобщее теоретическое стратегическое положение. Однако в нашем исследовании принцип целостности представляется необходимым как представление и понимание целостности личности воспитанника, процесса ее формирования, единства воспитания, обучения и жизни ребенка. Представления школьника об эстетическом в целостном мире формируется лишь во взаимодействии с этим миром, поэтому процесс формирования эстетической культуры личности - это целостный процесс предполагающий достижение органического единства воспитания и жизни детей. На втором уровне принцип целостности конкретизируется в принципе *гоменизации* (А.Ж. Овчинникова, В.А. Разумный, Л.Н. Толстой, П.Т. де Шарден, А. Швейцер и др.). Принцип гоменизации предполагает использование всех возможных сил, средовых факторов, всех средств культуры и искусства для формирования эстетической культуры личности. Он также предполагает изучение всего опыта, накопленного предшествующими поколениями для эстетического развития младших школьников путем усвоения культурных ценностей своего народа и народов других стран, а также создания новых. На третьем, личностном уровне идея целостности конкретизируется в положениях принципа *комплексности,* предполагающего комплексное воздействие на все сферы личности – чувства, сознание и деятельность младшего школьника. Принцип комплексности предполагает взаимодействие эмоционального и рационального в процессе познания ребенком искусства и окружающей действительности. Именно на основе такого взаимодействия происходит усвоение и воспроизведение различных знаний эстетической культуры, а также самостоятельное развитие творческого мышления и индивидуальности младших школьников, что способствует их скорейшей эстетической инкультурации и идентификации в полиэтнической образовательной среде. Только на такой основе синтеза чувственного и рационального возможно сложное диалектическое взаимодействие различных уровней мышления и психики в процессе духовно-эстетической деятельности [11, с.133].

На образовательном (психолого-педагогическом) уровне цели носят стратегический характер формирования эстетической культуры личности

школьника как высшей формы проявления человеческой сущности и отношений человека к окружающему миру, другим людям и самому себе (мир людей, мир вещей, внутренний мир) [4, с.29]. Основная идея заключается в формировании личности способной к инкультурации средствами художественно-эстетической деятельности, к жизни в режиме диалога культур, взаимодействия с иными культурами, толерантности, что требует создания определенной полиэтнической образовательной среды. Эта идея реализуется через следующие принципы, обеспечивающие эффективное функционирование полиэтнической образовательной среды: социального партнерства, поликультурности, народности.

Принципы формирования эстетической культуры младших школьников в полиэтнической образовательной среде выступают своеобразным теоретико-методологическим каркасом, определяющим логику, этапы, направление развития личности школьника к эстетическому идеалу, творению себя самого и окружающей реальности «по законам красоты». В соответствии с тремя выделенными нами уровнями ценностно-целевых ориентиров формирования эстетической культуры младших школьников в полиэтнической образовательной среде принципы предстают в виде структурно упорядоченной последовательности элементов, отражающей – с одной стороны – взаимосвязь и соподчиненность относительно этих ориентиров «внутри» каждого принципа, с другой стороны – разграничить их в соответствии с основными процессами, рассматриваемыми в исследовании: процессом формирования эстетической культуры личности младшего школьника (принципы формирования личности, носящие общекультурный характер и представленные нами как принципы общего порядка); процессом организации полиэтнической образовательной среды, направленной на формирование эстетической культуры личности младшего школьника (принципы организации среды, образовательного порядка); принципы отбора содержания для наиболее эффективного формирования эстетической культур личности младшего школьника (принципы отбора содержания, обозначенные нами как принципы личностного порядка и носящие специфический характер).

Примечания

1. *Булатников И.Е.* «Кризис культуры» и его отражение в состоянии общественной морали: диалектика вечного и временного в социально-нравственном воспитании молодежи // Евразийский форум. 2012. №4. С.78-92.
2. *Булатников И.Е.* Деструкция морального сознания современного российского общества как проблема теории и практики социального воспитания молодежи // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2012. № 1. С. 146-152.

3. *Булатников И.Е.* Личность. Мораль. Воспитание**:** Проблемы социально-нравственного становления личности в условиях глобализации культуры. Избранные труды И.Е. Булатникова : В 2 тт. Т.1. – Курск: ВИП, 2017. 392 с.
4. *Булатников И.Е., Исаев И.Ф.* Развитие системы нравственных ценностей молодежи в условиях кризиса культуры: диалектика вечного и временного // Психолого-педагогический поиск. 2012. № 4 (24). С.23-35.
5. *Гукаленко О.В.* Поликультурное образование: теория и практика: Монография. – Ростов-на Дону: изд-во РГПУ, 2003. – 512 с.
6. Овчинникова А.Ж. Эстетическое отношение к действительности как фактор развития младших школьников. – М.: Наука, 1997. – 105 с.
7. Остапенко А.А., Хагуров Т.А. Человек исчезающий. Исторические предпосылки и суть антропологического кризиса современного образования.– Краснодар: Куб.гос.ун-т, 2012.– 196с.
8. *Разумный В.А.* Драматизм бытия или обретение смысла. – М.: Пихта, 2000.
9. *Реприндев А.В.* Антропологическое измерение социальных реформ: от кризиса идентичности – к деструкции культуры этноса // Психолого-педагогический поиск. – 2013. – №1 (25). – С.26-39.
10. *Реприндев А.В.* Культурно-образовательная среда в становлении личности русского человека // Педагогика. – 2015. – №1. – С.88-96.
11. *Реприндев А.В.* Методологические проблемы современного социального воспитания молодежи или есть ли сегодня социальный заказ на воспитание коллективистов? // Вестник Костромского государственного университета. – 2011.– №4. С.131-137.
12. *Реприндев А.В.* Патриотизм и гражданственность как базовые ценности самосознания русского этноса // Психолого-педагогический поиск. 2009. – №2 (10). – С.6-17.
13. *Реприндев А.В.* Проблемы приобщения юношества к истории и культуре Отчего края в контексте традиций и опыта русской педагогики // Известия РАО. – 2014. – № 3 (31). – С.75-93.
14. *Реприндев А.В.* Эстетическое отношение личности к действительности: сущность, структура. Формирование. – Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 2000. – 182 с.
15. *Реприндев А.В.* Учителю об эстетическом воспитании младших школьников. – Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 1998. – 155 с.
16. *Ходырева Е.А.* Становление индивидуальности школьника в поликультурной образовательной среде: Дисс. ... докт. пед. наук. – Киров, 2006. – 456 с.
17. *Эриксон Э.* Идентичность. Юность и кризис. – М., 2006.

Куренкова Р.А.
Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир

ГУМАНИТАРНО - ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Следуя гумбольдтовским идеям, на протяжении столетий складывались и развивались традиции классических университетов.

Современный Российский университет в условиях многоуровнего образования по Болонской системе испытывает множество проблем,

связанных с потерей национальной специфики и традиций, сужением университетских свобод и главной из них свободой педагогического и научного творчества, усилением контроля со стороны чиновников и государства, увеличением отчетности и нехватки времени на собственно научные исследования и самосовершенствование преподавателей.

На наш взгляд можно сегодня среди многих идей модернизации университетов указать на гуманитарно-эстетическую функцию, связанную с эстетизацией вузовской жизни и образования. Действительно, университеты сегодня выполняют важнейшую гуманитарную миссию в Российском обществе.

С Античных времен триумвиат важнейших человеческих ценностей строился на единстве «Истины – Добра – Красоты». Идеал научной истины лежит в основе всех областей университетского образования. Многое делается в нравственном, гражданском, патриотическом воспитании студентов. Однако очевидным является тот факт, что эстетическая ориентация университетского образования сегодня не находится на должном уровне. Достаточно услышать образцы обычной матерной лексики студентов, чтобы вспомнить знаменитые строки Шекспира: «Подгнило что-то в Датском королевстве».

Важно понимать тот факт, что фундаментальное университетское образование не сводится только к математическому или естественно-научному. Фундаментальными могут быть и гуманитарные, философские, искусствоведческие науки. в центре всех этих наук стоит человек, а совокупность наук о человеке сегодня как никогда востребованы обществом. Гуманитарное образование, учитывая рациональное изменение всей системы ценностей в нашей стране, находится в глубоком кризисе от школьной до университетской скамьи. Сложившиеся в советские времена ценностные ориентации, регулирующие поведение людей, такие как честь, долг, совесть, уважение, доброжелательность, вежливость, уходят в прошлое в угоду прагматизму, денежной корысти, эгоистическим и карьерным устремлениям. Новые жизненные ориентиры и приоритеты, которые разделяло бы большинство населения страны - еще не выработаны. С одной стороны, лидеры «радикального либерализма», защищающие свободы и права человека-собственника, с другой - лидеры «консервативного крыла», выступают за «государственный патернализм», который покровительствовал бы большинству людей.

Состояние гуманитарного кризиса порождает у населения неуверенность, страхи, ощущение беспросветности и бессмысленности жизни. Отсюда курение и алкоголь в среде подростков, рост числа сирот и самоубийств, потребление наркотиков и страсть к порнофильмам. Важно помнить, что обязательной характеристикой классического

университета являются как свободы, так и учет интересов государства, а также доступность образования для всех.

В этой ситуации гуманитарное образование, включая теоретическую или эксплицитную эстетику» и эстетическое воспитание или «имплицитную эстетику», требуют глубокого изучения законов экзистенциальной жизни человека и социума в целом. Не только знания о гуманности, но и внесение «человечности» в реальные отношения и поведение людей, умение ставить себя на место другого, умение принимать в расчет другого человека, а не только интересы своего собственного «Я» - это необходимый принцип современного диалога между отдельными людьми, государствами, народами, культурами. Тогда в широком плане каждый субъект университетского образования выступает сегодня субъектом гуманитарной безопасности. Он имеет не только качественные знания, но и гуманистическое мировоззрение для решения как теоретических, так и практических задач современности. Современный университет не может ограничиться задачей подготовки узкого профессионала. Его выпускники - люди с широкой культурой и мышлением. В этой связи возрастает как никогда роль эстетической науки и практической эстетической образованности и воспитанности.

Реформы высшего образования не могут не учитывать важность экзистенциальных аспектов жизни студентов, связанных не только с приобретением знаний, но и с переживанием мира, с выработкой норм, принципов, моделей поведения. Порой именно от эстетической образованности молодого человека зависит его поведение в моделях либо «гедонистического утилитаризма», либо «высоких эстетических потребностей и вкусов». Гуманитарное мировоззрение и поведение связано с развитием эстетической культуры человека, с пониманием того, что любое образование не может быть свободно от ценностей морали и красоты.

Латышева Ж.В.
Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г.Столетовых, Владимир

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ КАК ФОРМА ВОСПИТАНИЯ И РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

Эстетическое восприятие – это одна из форм постижения ценностей духовной культуры, и тем самым созидания человеческого в человеке. Специфичными для эстетического восприятия являются чувственно-выразительный и гедонистический аспекты. Определяющую роль в формировании и развитии эстетического восприятия играет образование, систематическое погружение в эстетико-художественную (и, в целом,

культурную) образовательно-воспитательную среду. Равным образом и наоборот. Эстетико-художественная среда, регулярный контакт с эстетической видимостью, формой и духовным содержанием ваяет личность, вырывая её из повседневной реальности, выковывая её высшие потребности (по Р.Маслоу) – потребность в познании, эстетическую потребность и потребность в самоактуализации. Эстетическое восприятие выступает одним из необходимых живых и аутентичных инструментов создания эстетико-культурной идентичности личности и знаменует собой стремление изведать сущностные проявления человека.

Необходимо отметить, что, по нашему мнению, ядром эстетического восприятия предстает восприятие художественное. Дело в том, что художественная сфера, искусство, концентрирует в себе весь без исключения спектр особенностей и проявлений эстетического – от принципа выражения и творческого характера эстетического отношения до неутилитарности и уникальности эстетического предмета.

Художественное восприятие – это формирование реципиентом целостного структурированного образа художественного произведения, и, вместе с этим, художественно-эстетическое переживание его эйдетики, высших смыслов и духовных ценностей. Важно подчеркнуть, что необходимой составляющей творения и восприятия произведения искусства выступает интерпретация художественного произведения, имеющая художественно-творческий, до-создающий, дооформляющий произведение характер.

В силу вышесказанного, в образовательно-воспитательной практике важно регулярно организовывать такие ситуации, в которых восприятие произведения искусства не ограничивалось бы событием слушания или просмотра, а выливалось бы в размышление, обсуждение, даже дискуссию. Важно при этом создавать особую – не обыденную, а эстетическую установку сознания, тем самым подготавливая его – средствами и в рамках эстетики – к постижению многогранных духовных ценностей и смыслов. Философско-эстетические парадигмальные основы организации такого рода восприятия-интерпретации существуют и, в принципе, хорошо известны – это, в первую очередь, феноменологические, герменевтические и экзистенциалистские исследования в их различных вариантах и соотношениях. Классический гуссерлевский подход очищения сознания с помощью последовательно проводимых психологической, эйдетической и трансцендентальной редукций принят за основу и развит российскими эстетиками, философами и педагогами из г. Владимира под идейным руководством профессора Р.А.Куренковой в феноменолого-педагогическую прикладную теорию эстетического восприятия и интерпретации искусства [1].

Перспективным подходом, в этом свете, является социальная феноменология А.Шюца, П.Бергера, Т.Лукмана [2], в контексте которой искусство представляет собой «конечную область значения» (Шюц) – трансцендентную повседневности реальность, наряду с другими трансцендентными обыденности мирами – философией, наукой, религией. Оригинальность и ценность данного подхода состоит, в частности, в том, что в нем «схватывается» диалектика эстетико-феноменологической установки воспринимающего сознания и установки естественной, нефеноменологической, повседневной. Так, именно в границах повседневности, а не в скобках феноменологического эпохе, в условиях внешних обстоятельств развертывается, как показывает социальная феноменология, политетическая коммуникация участников совместного со-творения художественного произведения.

Таким образом, для продуктивного решения проблемы воспитания и развития личности посредством эстетического восприятия философия и эстетика, психология и педагогика предоставляют нам громадное бесценное хранилище сложившихся в них и развивающихся парадигм, теорий, позиций. Важно критически и творчески подойти к этому наследию, переосмыслить его в соответствии с теми вызовами, которые бросает нам современность.

Примечания

1. См., например: Куренкова *Р.А., Плеханов Е.А., Рогачева Е.Ю., Тименецки А.Т.* Философия. Феноменология. Образование. Коллективная монография. Владимир, 2000. 180 с.; Куренкова Р.А. Этюды к феноменологической эстетике музыки. Монография. Владимир, 2015. 200 с.; Латышева Ж.В. Феноменологические предпосылки музыкально-эстетического образования личности: дис. … канд. филос. наук. Владимир, 2000. 154 с; Латышева Ж.В. Трансцендирование как предмет социально-философского исследования: дис. …д-ра. филос. наук. Архангельск, 2016. С.292-258.
2. См., например: *Шюц А.* Моцарт и философы // Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: Рос. полит. энцикл. С.595- 615; Он же. О множественных реальностях // Там же. С.401-455; Он же. Совместное сотворение музыки // Там же. С.573-594; Schütz A., Luckmann T. Strukturen der Lebenswelt. Bd. 2. Frankfurt am Main, 1984. P.146-199; Luckmann T. Social Reconstruction of Transcendence.Tübingen, 1987. P.23-31.

Лыкова И.А.
Институт изучения детства, семьи и воспитания
Российской академии образования, Москва

МЕТОДЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ МИРА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ

Метод понимается в современной науке как рациональный способ достижения цели (от греч. methodos — путь); как определенная система приемов и действий, ориентированных на практическое или

теоретическое освоение человеком действительности. Гегель понимал метод как некое орудие — универсальное средство связи познающего субъекта с познаваемым объектом [3]. Основное в учении о методе — это идея «правильного пути» (Т.Г. Лешкевич [5, с. 359]). «Идея метода противостоит различным формам нерефлексивного поведения, всякого рода неконтролируемым автоматизмам, инстинктивно-образным реакциям» (Новая философская энциклопедия [7, с. 551, 552]).

Шарль Лало — французский ученый, эстетик, один из создателей современной социологии искусства и психологии искусства — утверждает, что эстетика призвана вернуть нормы красоты в жизнь общества. Размышляя о методе эстетического освоения мира, он пишет: «В эстетике, как и всюду вообще, всякое исследование одинаково предполагает сначала предварительные наблюдения, затем руководящую идею, обобщение или гипотезу, т.е. временную концепцию мысли, которую исследователь вправе впоследствии возвести в закон в той мере, в какой она будет оправдываться, и при условии, что она будет вновь подвергаться экспериментальным проверкам» [4, с. 58].

Методы современной педагогики искусства направлены на освоение детьми художественно-эстетического и социокультурного опыта, становление эмоционально-ценностного отношения к миру, содействие формированию эстетической картины мира с учетом возрастных особенностей и индивидуальных способностей каждого ребенка как свободной, самобытной, творческой личности. В.М. Бехтерев, размышляя о значении и специфике эстетического воспитания детей раннего возраста, говорил: «… исследование детской души должно вестись исключительно объективным путем…», поэтому необходимо «… отрешиться от того субъективного метода, который до сих пор являлся почти руководящим методом в этой области» [1, с. 167].

Система методов эстетического воспитания обычно строится в соответствии с общей классификацией методов, принятой в теории педагогики. Например, на основе классификации методов О.С. Анисимова, Н.А. Ветлугиной [2], В.В. Краевского, И.Я. Лернера, А.М. Новикова, Л.Г. Савенковой, М.Н. Скаткина и др.

Автором данной статьи разработана и описана следующая система методов художественно-эстетического развития детей дошкольного и младшего школьного возраста в современной образовательной среде:

- эстетизация образовательного пространства;
- моделирование эстетических объектов и художественных закономерностей (художественное творчество по своей сути является процессом создания моделей в образной форме);
- проблематизация содержания художественного образования, благодаря чему знакомая тема (объект, форма, композиций, язык

искусства) открывается детям с новой, неожиданной стороны и становится предметом самостоятельного творческого поиска;

- эвристическая ситуация для самостоятельного открытия детьми способа эстетической деятельности или художественного средства;
- художественно-эстетический анализ (в доступной форме);
- эстетическая аналогия;
- свободные художественные ассоциации, создание ассоциативных цепочек и полей;
- полимодальная интеграция (как вариант «золотого правила дидактики» по Я.А. Коменскому);
- инициирование и поддержка художественно-эстетической деятельности детей на трех уровнях (восприятие-исполнительство-творчество);
- перенос освоенного способа художественно-эстетической деятельности в новые ситуации и смысловые контексты;
- художественно-эстетическое экспериментирование (мысленное и реальное);
- методы эмпирического познания (наблюдение, сравнение, измерение, описание, эксперимент) [6].

Перспективы исследования проблемы, поднятой автором в рамках выполнения государственного задания Минобрнауки России № 25.9403.2017/БЧ «Система психолого-педагогического обеспечения образовательного процесса в дошкольном детстве», видятся в научном обосновании взаимосвязи универсального и уникального в методах эстетического освоения окружающего мира растущим человеком, в разработке системы методов эстетического воспитания детей дошкольного и младшего школьного возраста.

Примечания

1. *Бехтерев В.М.* Проблемы развития и воспитания человека : избр. психол. труды / Под ред. А.В. Брушлинского, В.А. Кольцовой. М.: МПСИ ; Воронеж: МОДЭК, 2010. 416 с.
2. *Ветлугина Н.А.* Методы эстетического воспитания и художественного обучения // Основы дошкольной педагогики / Под ред. А.В. Запорожца, Т.А. Марковой. М.: Педагогика, 1980. С. 200–208.
3. *Гегель Г.В.Ф.* Наука логики. СПб.: Наука, 1997. 352 с.
4. *Лало Ш.* Введение в эстетику / Пер. с фр. С. Гельфгата; под ред. Н.В. Самсонова; вступ. ст. А.В. Маркова. М.: РИПОЛ классик, 2018. С.58-60.
5. *Лешкевич Т.Г.* Философия и теория познания: Учеб. пос. М.: ИНФРА-М, 2011. 408 с.
6. *Лыкова И.А.* Современные подходы к проектированию образовательной области «Художественно-эстетическое развитие» : Монография. — М.: Издательский дом «Цветной мир», 2018. 128 с.
7. Метод // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Гл. ред. В.С. Степин. Т. 2. М.: Мысль, 2010. 634 с.

Марисова Н.Д.
Астраханский государственный университет, Астрахань

ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ КАК СИСТЕМНАЯ МОДЕЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ

Информативность, алгоритмизированность обучения в современной российской средней школе является уже укоренившимся способом педагогической деятельности. До минимума сокращены при этом уроки языка, литературы, учебных предметов художественно-эстетического цикла, которые в коридорах власти чаще всего именуются сленгово – «ИЗО и МУЗо». Между тем именно эти образовательные дисциплины гуманизируют сам процесс обучения, воспитывают в душе ученика потребность «оживотворения» того массива новых знаний и умений, которые воздействуют не только на его интеллектуальный потенциал, но и на духовно-эмоциональную сферу, которая становится неотъемлемой характеристикой личности.

Дореволюционная система эстетического развития была частично сохранена в советской школе. Перестройка, с одной стороны, освободила образовательно-развивающее пространство учебных заведений от доминирования партийно-идеологического содержательного компонента, с другой – не предложила сформированных рекомендаций в области эстетического развития учащихся. Воздух свободы в этом случае быстро наполнился звуками, красками и фактами вседозволенности (в школах открывались видеосалоны с демонстрирующимися в них сомнительного содержания фильмами; набирали популярность силовые виды спорта, тренировки в рамках которых проводились чаще всего на базе школьных спортзалов, более походя на «сходы» рэкетиров, и проч.)

Однако именно это время дало свободу творчества тем педагогам, которым было тесно в прокрустовом ложе «идейного содержания» литературного, музыкального произведения, произведения изобразительного искусства [1] .

В этом смысле, на наш взгляд, интересным представляется опыт полихудожественного развития учащихся, приобретенный творческой группой учителей средней школы № 56 им. А.С.Пушкина (г.Астрахань) в совместной деятельности с учеными Исследовательского Центра Эстетического воспитания Российской академии образования (Москва, лаборатория взаимодействия искусств, рук. чл.-корр. РАО, д.п.н. Б.П.Юсов) [1]. Творческая группа педагогов интегрировала в своей деятельности преподавание точных наук, гуманитарных предметов и уроков художественно-эстетического цикла, выстроив планирование уроков во взаимосвязи синхронного рассмотрения процессов и объектов науки и культуры. Итоговые занятия приобрели также интегрированную

по содержательности форму – «Художественные события» (5-7 кл.), «Блок-дни» (8-9 кл.). Наблюдая за профессиональной увлеченностью уже ставших взрослыми людьми учеников: воспитанных в контексте полихудожественного развития и избравших гуманитарную сферу деятельности или не избравших ее, но объединенных широким кругом эстетических досуговых предпочтений.

Примечания

1. См. об этом: *Юсов Б.П.* Новая концепция образовательной области «Искусство». Известия РАО, № 4, 2000; *Юсов Б.П.* Когда все искусства вместе. Мурманск, 1995.
2. *Марисова Н.Д.* Сны Франца Кафки (экспрессионизм сквозь призму творчества писателя). Урок литературы - мировой художественной культуры в 11 классе средней школы (при участии учителей немецкого языка, театра, изобразительного искусства). Материалы докладов и сообщений расширенного научно-методического семинара. Астрахань, 1998. С. 32

Парусимова Я.В.
Оренбургский государственный университет, Оренбург

ИНТЕГРАЦИЯ ФИЛОСОФИИ, ЭСТЕТИКИ И БИЗНЕСА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗОВ

В современном глобализирующемся мире придается большое значение эстетическому образованию, о чем говорят крупные эстетические форумы последних лет. Обращено внимание на развитие эстетического сознания личности, поднимается проблема целеполагания в эстетическом образовании и воспитании. Например, в США эстетическое образование стало неотъемлемой частью образовательного процесса [2, С. 102]

Характерным явлением современного вузовского образовательного процесса в поиске смены парадигм становится переосмысление эстетики как науки, в которой выделилась особая область знания – прикладная эстетика, которая отвечает требованиям изменяющегося жизненного мира человека. Так появилась новая образовательная программа «Эстетика: арт-бизнес», которая осуществляется в МГУ им. Ломоносова (магистратура и профессиональная переподготовка), в РГПУ им. Герцена (бакалавриат), в УрФУ им. первого президента РФ Б.Ельцина (профессиональная переподготовка). Следуя данной тенденции и учитывая опыт ведущих вузов, в Оренбургском государственном университете была открыта магистратура по направлению «Философия» с образовательной программой «Эстетика: арт-бизнес» с учетом региональных особенностей.

Учебная программа содержит обширный профессиональный философский блок, включающий изучение современных проблем и новейших тенденций и направлений зарубежной философии, актуальных

проблем этики и эстетики, теории и практики аргументации, истории и философии науки, социально-культурной антропологии. Спецкурсы профессионального блока позволяют изучить современные концептуально-методологические теории эстетики и философии искусства XX–XXI вв. и познакомиться с демонстрацией художественных практик. Программа включает дисциплины, которые ставят своей целью обзор и анализ художественных практик и инноваций в сфере современного арт-бизнеса, знакомство с экономическими теориями в арт-бизнесе, изучение маркетинга и менеджмента в сфере художественной культуры. Они предусматривают новое, активно развивающееся направление в современной эстетике – изучение бытия искусства в системе рынка, институтов власти и управления. Отличительной особенностью программы Оренбургского государственного университета является сочетание фундаментально философского знания и эстетики в прикладном значении.

Открытие программы именно такой направленности было продиктовано, с одной стороны, необходимостью формирования у выпускников-философов новых компетенций, актуальных и востребованных на рынке труда в современных реалиях с тем, чтобы они могли найти применение философских знаний в научно-исследовательской, педагогической, организационно-управленческой и производственно-прикладной деятельности. С другой стороны, дефицитом квалифицированных кадров, способных к философскому осмыслению, концептуальному видению и предвидению культурных событий Оренбуржья, нуждающегося в обновлении идей и концептов в проектно-эстетической деятельности и в связях с производством и бизнесом. Особенностью оренбургской образовательной программы является привлечение к теоретическому философскому образованию выпускников по специальности «Дизайн», поскольку эта область образования и деятельности в регионе активно развивается, но требует философского осмысления в сфере прогнозирования и управления.

В крупных городах России целью указанных программ является подготовка профессионалов, способных работать в сфере арт-бизнеса, экспонировать произведения искусства, проводить их экспертную оценку, понимать социокультурные контексты, организовывать проекты в сфере искусства. Для развития малых городов, страдающих сегодня из-за оттока населения вследствие миграционных процессов, также необходимы проекты, повышающие статус регионов, позволяющие участникам почувствовать себя включенными в общие глобализационные процессы экономики, политики и культуры [6, С.183].

Примечания

1. *Коломиец Г.Г.* На пути к алгоритмической эстетике (по следам IV Овсянниковской международной эстетической конференции) [Электронный

ресурс] / Коломиец Г.Г. // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия, 2011. - № 3. - С. 99-104. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_16894378_91291634.pdf (Дата обращения 30.07.2018).
2. *Парусимова, Я.В.* Антропологические и социальные аспекты развития приграничных регионов в условиях массовой миграции (на примере Оренбургского края) [Электронный ресурс] / Парусимова Я.В. // Перспективы социально-экономического развития приграничных регионов: материалы V научно-практической конференции с международным участием, [8 июня 2018г., г. Петрозаводск]. Петрозаводск: Федеральный исследовательский центр «Карельский научный центр Российской академии наук», 2018. – 324 с. URL: http://resources.krc.karelia.ru/economy/doc/publ/sbornik_prigraniche_2018_1.pdf

Реприцев А.В.
Курский государственный университет, Курск

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ШКОЛЬНИКОВ: СИМПТОМЫ КРИЗИСА ИЛИ ВЕКТОРЫ НАДЕЖДЫ?

Российская школа находится на этапе значительных перемен, последствия которых с каждым днем становятся все очевиднее и обнаруживают себя уже в нынешних школьниках, давая повод для самых пессимистичных прогнозов. Здесь явно обнаруживается несколько тревожных тенденций.

Во-первых, это выхолащивание предстает как *«ревизия» школьных программ*, особенно тех, которые напрямую «работают» на формирование духовной культуры молодежи, глубокое освоение ею социокультурного опыта предшествующих поколений. Речь идет в первую очередь о предметах гуманитарного, художественно-эстетического цикла, которые более всего подвергаются такой ревизии. В первую очередь пострадал школьный курс литературы, веками выступавшей основой формирования нравственной культуры детей и молодежи.

Во-вторых, происходит *обеднение содержания школьного эстетического образования и воспитания*, призванного формировать духовную культуру молодежи, воспитывать представления юных граждан России о подлинных нравственных и эстетических ценностях этноса. Такое обеднение обнаруживается практически во всех школьных дисциплинах, и наиболее выразительно – в предметах художественно-эстетического цикла.

В-третьих, опасной тенденцией последних десятилетий стала *шоуизация школьного эстетического воспитания*, его ориентированность на популярные развлекательные программы многочисленных телевизионных каналов. Стремясь к примитивному копированию популярных телепередач, и школьники, и их наставники

неизбежно воспроизводят телевизионные штампы, тиражируют репродуктивный тип сознания, сводя детское творчество лишь к повторению, примитивному копированию готовых схем, культивируя шоу как наиболее эффективную форму социального взаимодействия.

В-четвертых, *сокращение деятельного, творческого начала* неизбежно ведет к созерцательности нравственно-эстетического отношения личности к действительности. И самым опасным в этой связи явлением становится неразвитое, зачаточное состояние творческих способностей детей, не имеющих реальных условий для упражнения, тренажа своих «природных сущностных сил» (К. Маркс). Характерной приметой подобной практики «эстетического воспитания» стали новогодние праздники, когда *дети становятся потребителями усилий других людей*, не вкладывая в творение праздника собственных усилий. Так формируется потребительская психология в ребенке, подпитываются эгоистические установки в нем.

В-пятых, опасной стороной этой созерцательности становится *сокращение опыта проведения детьми совместного досуга*: школьники, собираясь вместе, все реже демонстрируют умение интеллигентно развлекаться, мягко и по-доброму шутить, рассказывать уместные и веселые истории, вместе петь, играть, веселиться. *Коллективный досуг уступил место индивидуализированному досугу*, замешанному на «дрожжах» гедонизма, нарциссизма, эгоистических ожиданий и установок.

В-шестых, *индивидуализация потребления эстетических ценностей* превращается в неумеренное и неконтролируемое освоение ребенком стандартов и нормативов массовой культуры, посредством которой в его сознание приходят образцы искаженной реальности, атрибуты виртуального мира, формирующие ложное представление о самой действительности, способах и средствах социального взаимодействия, разрешения возникающих в человеческих отношениях проблем. Ребенок утрачивает ощущение границы реальности и «нереальности», правды и вымысла, – он дезориентируется в социальном и культурном пространстве, подчиняясь лишь своим внутренним инстинктам и влечениям.

В-седьмых, *размывание вкусов как основы нравственно-эстетического отношения человека к действительности* становится основной причиной утраты ребенком социально типичных представлений о критериях оценки эстетически значимых процессов и явлений окружающего мира, о сопряжении нравственного и эстетического в реальной жизни.

В-восьмых, *школьное образование явно отстает от жизни, не учитывает многих (не только кино) современных социокультурных*

феноменов, активно вошедших в жизнь, ставших устойчивым элементами образа жизни русского человека. Эти новые реальности – компьютер, Интернет, огромное количество мультимедийных продуктов, обладающие значительными возможностями в осуществлении влияния на становление нравственно-эстетического отношения детей и молодежи к действительности и искусству.

В-девятых, заметной тенденцией стало *сужение и локализация эстетических интересов школьников*, проявляющееся как свертывание интереса к чтению литературы, занятиям в творческих коллективах, посещению культурно-просветительных и образовательных центров, пассивное, созерцательное отношение к восприятию результатов творческой деятельности сверстников, сокращение количества школьников, занимающихся в творческих коллективах художественно-эстетического профиля. У школы сегодня оказалось меньше возможностей для создания клубных объединений, организации кружковой работы, нет кадровых, материальных условий для обеспечения их деятельности.

В-десятых, вызывает тревогу *тенденция выхолащивания эстетических эмоций, эстетических переживаний детей*. И как следствие – снижение планки полета человеческой фантазии, воображения, мечты. Отсутствие глубоких эстетических эмоций, переживаний будет способствовать постепенной духовной деградации человека, его нравственному и эстетическому оскудению.

Лучшие мыслители прошлых эпох стремились к воспитанию «человека эстетического» – человека чувствующего, понимая, что способный к тонкому, одухотворенному переживанию красоты человек будет неспособен к низменному, безобразному поступку, к подлости и предательству, к варварскому отношению к окружающему миру. Он неизбежно будет созидателем Красоты, Добра, Истины. – «Имеющий в руках цветы плохого совершить не может!».

Русакова Т.Г.
Оренбургский государственный педагогический университет,
Оренбург

РОЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В СТАНОВЛЕНИИ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТА

Эстетическое воспитание традиционно рассматривается как целенаправленный процесс формирования эстетического сознания личности, художественно-эстетического вкуса, системы эстетических (избирательных эмоционально-ценностных) восприятий, потребностей,

чувств и отношений к природе, искусству, жизни, способности жить и творить «по законам красоты». На каждой ступени непрерывного образования эстетическое воспитание выполняет свои прямые функции: в каждом виде деятельности оно выявляет содержащийся в ней эстетический элемент и превращает в средство эстетического развития, образования, формирования человека. Средства, методы и формы эстетического воспитания, используемые в семье, дошкольных образовательных организациях, школе, учреждениях дополнительного и предпрофессионального образования создают широкий спектр возможностей для гармоничного развития личности и формирования базовых элементов культуры. Эстетические идеалы (личностные представления о прекрасном в природе, человеке, искусстве), сформированные в процессе институционального эстетического воспитания, организуют ценностно-смысловое ядро личности, которое, прирастая ценностями духовного содержания и насыщаясь традиционными ценностями и смыслами отечественной культуры, с возрастом обеспечивает возможность создания новых «функциональных органов» – своего рода новообразований, к которым Н.А. Бернштейн, А.В.Запорожец, В.П.Зинченко, А.Н.Леонтьев, А.А.Ухтомский относят живое движение, предметное действие, душевный интеграл, интегральный образ мира, установку, эмоцию, доминанту души и т.д.[1]. В своей совокупности они составляют духовный организм с имманентно присущими ему компонентами духовно-нравственной культуры.

Духовно-нравственная культура (ДНК) определяет отношение человека к действительности и самому себе с позиции традиционных духовно-нравственных ценностей, поскольку является своего рода системой взглядов и установок. Как социокультурный код, ДНК обеспечивает хранение, передачу из поколения в поколение и реализацию программы духовно-нравственного развития человеческого потенциала и его сохранения, выступая устойчивой основой для трансляции традиционных ценностей народа и государства[2]. В связи с этим мы считаем необходимым вести речь о введении в компетентностную модель специалиста, независимо от направления и профиля подготовки, экзистенциальной компетенции ДНК. Данную компетенцию мы рассматриваем как способность к осмыслению духовно-нравственного содержания научной и учебной информации, способность к развитию духовно-нравственного потенциала в процессе формирования научного мировоззрения и профессиональной подготовки, готовность проявлять эстетическое отношение и эстетический вкус в профессионально направленных видах деятельности. В отличие от внешних достижений, которые отражают успех человека в конкретном обществе, личностные стратегии развития, обусловленные ДНК-

компетенцией, отражают его ценностное отношение к процессам и явлениям, субъектом которых он является.

Совершенствование процесса эстетического воспитания в образовательных организациях в современных условиях становится одной из предпосылок становления духовно-нравственной культуры личности в период осмысленного выбора стратегии личностного и профессионального саморазвития: на формирование мировоззрения, в основе которого лежит ценностное отношение к культуре, истории, традициям своего народа и своей страны, стремление сохранить и приумножить её достижения, оказывают непосредственное влияние эстетически организованная предметно-пространственная среда, выделение эстетического компонента каждого из осваиваемых видов деятельности, включенность в процессы эстетического анализа и эстетической оценки процессов и явлений окружающей действительности, творческой созидательной деятельности.

Примечания

1. См. об этом: *Зинченко В.П.* Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010. — 592 с.: ил. С.18.
2. Подробнее: *Русакова Т.Г., Бреусова Т.А., Лупандина Е.А., Габдахманова Е.В.* Духовно-нравственная культура российских студентов и проблемы ее формирования в высшей школе // Проблемы современного педагогического образования, 2017. № 56-10. С. 172-180.

Рылова Л.Б.
Удмуртский государственный университет, Ижевск

СОБЫТИЙНЫЕ ПРАКТИКИ ЭСТЕТИЗАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ («ЭНЕРГЕТИКА ФОРМЫ: В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ»)

Рассматривается многообразие форм и практик событийного образования в решении проблемы *вовлеченности* в понимание/переживание языка *эстетического* в его культурно-историческом и современном контекстах.

Основные понятия: образовательное событие (разрыв повседневности); посредничество (куратор, художник, тьютор, критик, педагог, событийный технолог); пространство перехода (из наличной ситуации – в новую культурную форму; из пространства классики – в практики современного искусства); авторство (со-бытие «Я-публикации»); вовлеченность («чувствование» собственной активности); масштабная интерактивная Акция (коммуникативная разновозрастная, разностатусная форма посредничества); Арт-мастерская (пространство продуктивного действия); энергетика Формы: в жизни и в искусстве (эмоционально-эстетическое и духовно-нравственное воздействие форм/объектов/явлений окружающего мира, произведений искусства и дизайна).

1. Событийное образование – современный тренд в сфере гуманитарных технологий по становлению, капитализации и развитию человеческих ресурсов (на основе самоопределения, самопознания, самоосуществления – с позиции «авторства» самого себя). Его истоки – идеи движения «Авторская школа» - 80-х – нач. 90-хх гг. XX века, давшего начало реализации инновационных проектов и программ в сфере образования.

Сегодня практики событийного образования выстраиваются вне «географии» и конкретных (автономных) образовательных структур и вовлекают в свое пространство активность/инициативу представителей разных институций и форм деятельности (университетов, школ, бизнеса/предпринимательства, региональных органов администрации и управления, родителей учащихся и др.).

Конгломерат взаимодействующих инициатив в конструировании и реализации событий позволяет охватывать множество смыслов и контекстов в постановке и решении реальных проблем в сжатое время, создавать условия для партнерства и сотрудничества разновозрастного и разнопрофессионального статуса участников.

2. Определенным дефицитом тематики содержания в сети событийных образовательных практик является искусство, художественно-эстетическая деятельность, в особенности практики современного искусства.

Как показывали наши исследования, одной из ключевых проблем актуализации эстетических практик, как антропопрактик, является проблема вовлеченности (мотивации, погружения в многообразие языка, в понимание и созидание художественного образа…).

В нашей практике поиски решения данной проблемы «событийно» вовлечены студенты института искусств и дизайна УдГУ, кураторы, тьюторы, искусствоведы, учителя, школьники и др.

За основу конструирования событийных форм взята тема «Энергетика Формы: в жизни и в искусстве» - как вызов линейному течению жизни и как возможность (пробы) «Я-вленности» не бывших в прошлом опыте способностей (компетентностей), их «прочувствовании» собой, энергетикой своей активности.

3. Далее в докладе дается анализ многолетнего опыта (с 2007 г.) проектирования и реализации практик событийного образования, в том числе масштабных интерактивных Акций (при участии в каждой от 70 до 300 человек). Среди них наиболее эффективными были признаны Акции (с проблемными названиями): «Реквием в Раме» («воссоздание» неосуществленной картины Павла Корина «Реквием. Уходящая Русь»); «Транзитные Вещи: Тексты и Контексты» (отраженность пути и судьбы человека); «Академия Супрематизма» (посвящение русскому авангарду и

опере «Победа над солнцем» - с «Черным квадратом» К. Малевича); «Машина счастья» (по роману Рэя Бредбери «Вино из одуванчиков»); «Автопортрет в пространстве ОБРАЗования» (поиски своей психологической и эстетической идентичности); «Энергетика Формы: в жизни и в искусстве».

Доклад иллюстрируется фрагментами видеофильма по материалам исследования.

Семенович А.В.
Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК НЕОБХОДИМЫЙ КОМПОНЕНТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ЮРИСТОВ

В современных условиях эстетика не может ограничиваться сферой красоты и искусства и должна участвовать в разрешении вопросов в самых разных сферах. Обоснованность такого утверждения подтверждается выводами многих исследователей в области эстетики. Так, А.Берлеант определяет, что искусство является лишь одним из элементов эстетического поля, включающего в себя всю область чувственного[6]. Т.Бинкли, утверждает: «Эстетика имеет дело с эстетическим опытом, а не с искусством. Все, от музыки до математики может быть рассмотрено эстетически»[1]. Г.У.Гумбрехт определяет, что сфера эстетического опыта значительно шире сферы искусства, эстетический опыт имеет отношение ко всему миру повседневного[7]. А.Е.Радеев отмечает, что рассмотрение эстетического опыта исключительно в связи с искусством является ошибочным[5].

Одной из сфер, нуждающейся в эстетическом осмыслении является юриспруденция. Известно, что под юриспруденцией понимается «совокупность юридических наук, правоведение; правовая система; практическая деятельность юристов»[1]. Юридические специальности являются одними из самых востребованных среди абитуриентов. Программы профессиональной подготовки юристов включают в себя значительное количество дисциплин. Однако, дисциплин, направленных на эстетическое образование, программы профессиональной подготовки будущих юристов, как правило, не предусматривают. Такая ситуация не соответствует современным тенденциям научного развития и состоянию права.

Актуальность основных понятий эстетики для юриспруденции отмечается многими современными исследователями. Примерами тому являются: диссертация Т.Б.Пуховой «Эстетические основания права»[4],

монография В.И.Лафитского «Поэзия права»[3]. Наиболее последовательное исследование о значении эстетики в области права выполнено американским ученым П.Шлагом в его работе «Эстетики американского права»[8]. «Право – это эстетическое предприятие», - определяет П.Шлаг и рассматривает феномен права через формы его чувственного восприятия, в которых проявляется эстетическое[8].

Эстетика права не является исключительно теоретической проблемой, но имеет вполне определенное практическое выражение, что проявляется в работе юристов в судебном процессе, где имеет место специфическая ритуальность, состязательность, игра. Согласно нормам закона, определяющим порядок ведения судебного процесса, суд оценивает доказательства «по своему внутреннему убеждению» и руководствуется не только законом, но и совестью. Следовательно, критериями определения истины в судебном процессе являются не только рациональные, но и чувственные категории, для адекватного понимания которых необходимо знание методологического аппарата эстетики. Наиболее явно такая проблема проявляется в судебных процессах с участием присяжных заседателей, которые не являются юристами и оценивают юридическую ситуацию на основании своего собственного чувственного восприятия. Таким образом, эстетическое выражение права открывает проблему влияния чувственного восприятия на результативность юридической практики.

В описанной ситуации становится очевидной актуальность эстетического образования как необходимого компонента профессиональной подготовки юристов. Развитие эстетического образования в этом направлении существенным образом расширяет границы эстетической науки, наполняет ее новым содержанием.

Примечания

1. *БарихинА.Б.* Большая юридическая энциклопедия. М.: Книжный мир, 2010. С. 951.
2. *Бинкли Т.* Против эстетики // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века - антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Пер. с англ. / Под.ред. Б.Дземидока и Б.Орловой. Екатеринбург: «Деловая книга». 1997. С. 315.
3. *Лафитский В.И.* Поэзия права: страницы правотворчества от древности до наших дней. М. 2003г.
4. *Пухова Т.Б.* Эстетические основания права: автореф. дис. канд. юр. наук. Владимир 2008. Электронный ресурс // Электронная библиотека диссертаций. URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01004082291.pdf (дата обращения: 16.06.2018г.)
5. *Радеев А.Е.* Философская аналитика эстетического опыта: исторические и теоретические аспекты. Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. Электронный ресурс: http://www.disser.spbu.ru (дата обращения: 16.06.2018г.).
6. *Berleant A.* The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience. Springfield: Charles C. Thomas, 1970. 199 p.

7. *Gumbrecht H.U.* Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif // New Literary History. 2006. Vol. 37. №2. P. 299-318.
8. *Shlag P.* The Aesthetics of American Law. Электронный ресурс: http://lawweb.colorado.edu/profiles/pubpdfs/schlag/aesthetics.pdf (дата обращения: 16.06.2018г.).

Тарасова О.И.
Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПАРАДИГМА ПО КАНОНАМ ЭСТЕТИКИ ФРАКТАЛОВ

Каким образом связаны фракталы и фрактальность с «мягкой» научной революцией и переходом к новому образу мира, новому мышлению, новой интердисциплинарной и интегративной методологии? Возможно ли, рассматривать эстетику фракталов как каноническое (в самом широком смысле) мышление грядущего времени?

Фрактал – множество обладающее свойством самоподобия, для фрактала изменение масштаба не ведет к упрощению структуры, фрактал связан с циклическим временем и циклическим восприятием мира, и более того, подобие (а здесь нельзя не вспомнить о гуманитарных исследования канона и инвариантности) является импульсом к движению и саморазвитию, т.е. фрактал являет собой творческий феномен.

Все возможные модификации и модернизации односторонней рациональности и рациональной картины мира исчерпаны. Необходим поиск гармоничного равновесия и взаимодопонительности рационального и (в)нерационального. Образовательная парадигма заданная Я.А. Коменским и тесно связанная с ней односторонняя массовая информационно-репродуктивная модель трансляции отчужденного знания, которая в значительной степени лишена и творческого, и художественно-эстетического компонента [1] себя исчерпала и становится большим камнем преткновением для уровня осознанности, развития скорости восприятия и мышления. Поэтому необходим гибкий переход к новой интегральной области мышления и интердисциплинарной сфере знаний.

На этой основе возможно становление стратегически важной для будущего новой фрактальной педагогики [2], в основе которой лежит принцип доверия человеческой природе, утверждение изначально позитивной и творчески-конструктивной сущности человека. Основные закономерности фрактальной педагогики связаны с совокупностью принципов – 1) нелинейности, 2) конгруэнтности, 3) открытости, 4) фрактальной гармонии, 5) иерархического знания, 6) другодоминантности, 7) резонансного взаимодействия, 8) голографической проекции, 9) информационного ускорения [см. 2].

Многочисленные и разнообразные авторские и новаторские методики и модели образования на протяжение последних веков (от «лесных школ» до «школы-парка» и «школы-сада», с опорой на этнопедагогику или динамический образ самообразования) – это попытки так или иначе выйти в нелинейную фрактальную методологию образования и образованности и канонической самоорганизации. Человек – мыслящая сущность открытая бытию. Благодаря открытости человек способен на бесконечное понимание и осмысление бытия. Новая образовательная и педагогическая парадигма связана с переходом от «запаздывающего обмысливания к предвосхищающему мышлению» (М.Хайдеггер), к предвосхищающей осознанности бытия и грядущего времени.

Примечания

1. См. об этом: *Тарасова О.И.* Фактор понимания в современном образовании. Волгоград.: ВолГУ, 2009.
2. подробнее об этом см.: *Маджуга А.Г., Сабекия Р.Б., Синицина И.А., Салимова Р.М., Садаева И.В.* Фрактальная педагогика: теоретические и методологические предпосылки становления и развития // Профессиональное образование в России и за рубежом. 2016. № 2 (22). С 71 – 80.

Тюттерина Е.В.
Частная школа «Знак», Москва

ЭСТЕТИЗАЦИЯ «ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ». ВОЗМОЖНОСТИ СРЕДОВОГО ПОДХОДА В ВОСПИТАНИИ

В настоящее время в нашей стране и за рубежом активно ведутся исследования в области эстетики как с философской точки зрения, так и с культурологической, нейробиологической и т.д. Частыми стали конференции, дискуссионные площадки, на которых обсуждаются проблемы влияния дизайна и архитектурных решений на окружающую среду, пространство школ, вузов, на обучение и развитие ребенка, проблемы эстетического восприятия обществом смелых подходов проектировщиков.

Проблема состоит в том, что, с одной стороны, эстетическое способно оказывать сильное воздействие на становление личности, когда по совам С.Л.Рубинштейна «прекрасное как завершенное в себе, совершенное явление, увековеченное в своем настоящем чувственном бытии есть первый пласт души человека» [1]. С другой стороны, в педагогике, как науке и искусстве управления формированием и развитием личности, исследований в области эстетики не так много. Часть из них традиционно посвящено эстетическому воспитанию в целом, часть – отдельным категориям эстетики: проблемам формирования вкуса, отношения, эстетическому как ценности. Однако, отвечая на вопрос «как», *педагогика – наука прикладная*, мы не находим должного ответа из-за отсутствия системного подхода в эстетическом воспитании,

необходимого управленческого взгляда на решение задач становления эстетической личности.

У педагогики как инструментальной дисциплины есть множество средств для достижения цели. Показать возможности среды, технологии ее использования в эстетическом воспитании – задача данной статьи.

Одна из площадок конгресса тематически звучит как «Эстетизация образовательной среды». Нам представляется важным вначале разобраться с понятием «образовательная среда» для дальнейшего ее преобразования.

На рубеже 90-х – 2000-х годов в научных работах нередко используются понятия «образовательная среда», «информационная среда», «среда обучения», «информационно-образовательная среда». Что мы имеем ввиду, когда употребляем выражение «образовательная среда»? Любое понятие образовано путем исследования и выделения сущностных сторон чего-либо и выполняет различные функции. Оно «отражает нечто действительно существующее, поэтому является средством мысленного воспроизведения объекта» [2].

В сетевом пространстве можно встретить множество определений образовательной среды. Образовательная среда – это психолого-педагогическая реальность, сочетание влияний, которые могут быть системными, и созданных педагогических условий и обстоятельств. Это и возможности для ее развития, содержащиеся в социальном и предметно-пространственном окружении. Это и системно образованное *пространство*, в широком смысле как социокультурное. Отождествление среды с пространством вносит еще большую путаницу в такое непростое понятие, как «образовательная среда», т.к. само понятие «пространство» в образовательном контексте не получило точного определения. Это может быть все, что угодно: воспитательные системы, образовательные услуги, комплексы, детские учреждения, образовательные практики.

Педагогика как наука и искусство управления процессом развития и формирования личности является управленческой дисциплиной. А это означает, что педагоги с управленческих позиций смотрят на образовательную среду. Положение о том, что среда влияет на развитие ребенка, для управленца означает возможность ее использования. Иными словами, среда перестает быть лишь только условием, она становится средством.

С управленческих позиций смотрят на среду приверженцы средового подхода в воспитании. И нам видится подобный взгляд перспективным. Само понятие эстетизации предполагает придание чему-либо красивой внешней формы. Эстетизация среды, а по версии А.А.Беляева, эстетическая организация среды – «система воздействия людей на природу и создаваемое ими материально-предметное окружение» [3]. Для

педагогики это изменение среды субъектом управления для конкретных целей эстетического воспитания.

Инновационность средового подхода в воспитании профессора Ю.С.Мануйлова в том, что: 1) он базируется на фундаментальном положении, что среда и человек неотделимы – «где человек, там и среда»; 2) среда выступает не только как условие, но, прежде всего, как средство становления личности; 3) подход понимает личность как субъект обладания ценностями среды; что личность в среде имеет и умеет; 4) среда – это то, среди чего пребывает субъект, и что опосредует его развитие и формирование; 5) среда – понятие субъективное в отличие от столь частого понимания образовательной среды как объективной; 6) подход вносит ясность и разводит понятия «пространство» и «среда», где среда является всего лишь частью пространства, с которой субъект соприкасается; 7) субстанционально среда, как то, что предоставляет возможности, состоит из ниш, стихий и меченых (вводится оригинальная терминосистема).

Средовой подход в воспитании выдвигает основное положение о том, что среда у человека одна, и параметрировать ее на образовательную, культурную, информационную и какую-либо еще иную не перспективно. Культурная, образовательная, социальная и иные «среды» – это всего лишь ниши как ограниченные поля возможностей с находящихся в них «питанием». То, что среда питает, известно еще от биологов. Применительно к педагогике среды, это питание носит название трофика (что греческого переводится как питание) – то, что субъект в итоге потребляет из среды различными способами. Заметим к нашей теме, что трофика может содержать в себе эстетическое. Как это происходит, легко представить себе на примере ситуации, когда ребенок, затаив дыхание, смотрит на картину в музее. Картина находится в среде. Ребенок с ней взаимодействует, созерцая, сопереживая, испытывает эстетические чувства, и в итоге – он соединяется с тем, что изображено. Картина «питает» маленького человека, воздействуя на него. Контакты человека со средой происходят не напрямую. Связующим звеном выступает образ жизни с окружающим миром, как «способ бытия в со-бытии», по М.Хайдеггеру. Ребенок *со-прикасается* с картиной, *со-зерцает* ее, затаив дыхание, *со-переживает* тому, что изображается и т.д. Все эти глаголы мы употребили не случайно. Слова с префиксами со-, как показало лингвистическое исследование, относятся к древнейшей группе слов, и являются переменными образа жизни. Этих слов около пятидесяти, но их оказалось достаточно, чтобы описать всю палитру активности человека во взаимодействии его со средой. Итак, образ жизни человека – это относительно постоянный порядок чередования повседневных занятий, проживаемых определенным способом Для того, чтобы личность

контактировала со средой, необходимо внести стихии. Стихии – непривычное понятие для педагогики. Однако без этого динамического компонента среды питание, в ней находящееся, так и не будет усвоено. Стихии – это властвующие над людьми мощные силы, которые увлекают и охватывают, обращают и изменяют, метят захватываемых ими индивидуумов. К примеру, чтобы ребенок обратил внимание на эстетический объект (чтобы объект просто попал в поле его зрения) необходима стихия направленного внимания.

Личность, среда, образ жизни, как основные понятия средового подхода и педагогического процесса, неразрывно связаны с управлением. Для того, чтобы использовать среду как средство становления личности, субъекту управления, которым является взрослый, необходимо совершать управленческие действия. Педагог облагораживает среду, внося в нее эстетическую составляющую, одухотворяет ее, обогащает высокими образцами искусства, определяет те пространства, объекты, явления в среде, которые будут подвержены эстетизации. Средовой подход – подход технологический. Все элементы связаны между собой. Управленец использует средство – среду с ее нишами и стихиями, влияя на образ жизни, а он, в свою очередь, влияет на ребенка.

Итак, каким же образом можно использовать средовой подход в эстетизации среды школы?

1) *Постановка цел*и. Управленец ставит цель на уровне личности; например, личность, имеющая эстетическую установку. Установка, как специфический механизм, принципиально важна не только как готовность воспринимать прекрасное, но и действовать в среде эстетически.

2) Для достижения цели взрослый определяет, какой *образ жизни* должен вести ребенок, какими способами он будет взаимодействовать со средой. Прежде всего, личность каждодневно будет воспринимать эстетическое из среды , а это значит, что учащийся постоянно будет со-прикасаться и со-зерцать прекрасное, красивое, возвышенное, со-переживать и со-единяться с ним в повседневной жизни. Сделав эстетическое частью себя, личность будет готова со-зидать в окружающей действительности, преображая ее.

3) Педагог тщательно *отбирает элементы среды*, с которыми определенными способами взаимодействует ребенок: пространственные ниши, отдельные объекты, даже содержание учебных предметов, личные вещи учеников, которые чаще всего используют дети в повседневности. Все это необходимо эстетизировать для достижения цели.

Помня о том, что человек и среда неотделимы и постоянно взаимодействуют, нужно понимать, где, в каких нишах происходит это

взаимодействие, и каково там питание. *Важными оказываются такие условия:*

А) Специфика ниши по типу питания – трофики: например, интеллектуальная (библиотека), чувственная (экспозиция красивых вещей с музыкальным сопровождением), гастрономическая (красота оформления в столовой, сама еда может быт эстетична), а также трофика для глаз, для слуха, осязательная, одорантная и т.д.

Б) Частотность пребывания в нишах – где чаше всего в школе находится ребенок, там и больше шансов, что он встретиться с красотой. Частотность пребывания детей в тех или иных нишах легко выяснить путем простого наблюдения и фиксации. Управленец «запускает» необходимые стихии: интереса, направленного внимания, больших чувства т.д.

4) Проводит диагностику, составляет проект преобразования среды и реализует его на практике.

В завершении статьи хотелось отметить следующее. Новым направлением в педагогике стало обращение к дизайну школьных зданий, как условию повышения качества образования. На многочисленных конференциях по данной тематике и педагоги, и архитекторы сходятся во мнении, что эстетическая составляющая образовательной среды играет очень важную роль в воспитании. На наш взгляд проблема состоит в том, что в большинстве случаев нет четкого понимания: а) что такое образовательная среда, б) что эстетизировать (преобразовывать) необходимо не только «стены» школы, но и всю среду школьника, когда среда понимается как кто, среди чего пребывает ребенок и что опосредует его развитие и формирование, в) отсутствует технология преобразования среды. Понимание среды как средства перспективно, т.к. позволяет отнестись к ней технологически, системно. Средовой подход в воспитании инновационен не только особой терминосистемой (образ жизни, ниши, трофика, стихии, меченые) но, прежде всего, разработанной технологией мягкого опосредованного (через среду) управления процессом становления личности: от постановки цели на уровне ребенка до управленческих действий взрослого.

Примечания

1. *Рубинштейн С.Л.* Человек и мир. СПб: Питер, 2012. С. 124.
2. *Мануйлов Ю.С.* Средовой подход в воспитании. М., Н.Новгород, 2002. С. 175.
3. Эстетика. Словарь / Под общ. ред. *А. А. Беляева* и др. М., Политиздат, 1989. С. 218.

Усова М.Т.
Государственный технический университет, Новосибирск

ПРОБЛЕМА ИНТЕГРАЦИИ СЕМАНТИЧЕСКОЙ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ В ПРОЦЕССАХ ТРАНСЛЯЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Музыка является временным искусством, однако средства музыкального репродуцирования вернули ей обратимость во времени, сделав ее как объектом научного анализа, так и объектом позитивного дискурса. Эта иллюзия обратимости музыкальных произведений, достаточно остро ставит проблему трансляции музыкальных сообщений. В каждом случае, процесс трансляции носит характер много вариантности, поскольку в любом, даже максимально приближенном к оригиналу сообщении, неизбежно искажение оригинала.

Нарушения механизма трансляции культуры негативно влияют на процесс преемственности поколений, разрушают культурные традиции. В данном контексте, процесс трансляции музыкальной культуры следует рассматривать в тесной связи с информационной функцией музыки.

Согласно теории информации (К.Шеннон), для того, чтобы функционировала система связи между поколениями, необходимы: передатчик информации (старшее поколение), канал связи (музыкальная культура) и преемник информации (молодежь). В обществах с префигуративным типом культуры (М.Мид) [1], происходит перестановка социальных ролей: передатчик и преемник информации меняются местами. Для того чтобы преемник информации понял музыкальное сообщение и принял его для себя, необходимы следующие условия. Они представлены в работе А.Моля «Теория информации эстетическое восприятие» [2]. По мнению автора, существует два вида информации: семантическая информация – понятийно-знаковая и эстетическая информация – эмоционально-художественная. Между уровнем образованности субъекта и уровнем восприятия этим субъектом того или иного вида информации прослеживается прямая зависимость. Чем менее профессионально подготовлен слушатель, тем менее он воспринимает семантическую информацию (структурные элементы, особенности идей), тем более восприимчив он к эстетической части данного сообщения (образы воспринимаются только на эмоциональном уровне). Пропускная способность восприятия объекта субъектом оказывается намного ниже эстетической сущности объекта. По социологической статистике интерес слушателя прямо пропорционален уровню понятности и узнаваемости произведения. Для того чтобы информационный сигнал был «понятным», средняя скорость передачи информации должна быть того же порядка, что и предельный уровень

восприятия. Если же эта величина намного меньше указанного уровня, то сигнал оказывается лишенным интереса, если же она намного больше, то внимание слушателя притупляется и, чтобы исчерпать сообщение, ему приходится прибегать к многократным повторениям (обучение). Из данной информационной структуры следует, что между фрагментами семантической и эстетической информации идеальным будет равновесие чередования.

Конкретизация данной проблемы имеет место в концепции человека как звена в информационных процессах общества [3]. Как отмечает и сам А. Моль, теория информации дает восприятию явлений искусства упрощенную трактовку. Так, данный подход не является существенным для изучения таких аспектов психики и поведения человека как целенаправленность и целеполагание, как потребности и интересы, рассматриваемые в качестве источников мотивации человеческой деятельности. В ряде случаев А. Моль игнорирует трактовку художественного воздействия произведения на слушателя, аспект бескорыстного наслаждения объектом, который возникает в процессе ее восприятия. Однако от принципа равновесия семантической и эстетической информации можно отталкиваться в преподавании и развивать его дальше по пути поиска аналогий и ассоциаций, ключей к пониманию смысла транслируемых объектов. В контексте трансляции музыкальной информации, например, можно опираться на феномены транскрипции и стилизации произведений музыкальной классики. При оценке произведений живописи, например, возможны сравнения изображений одного и того же объекта в разной технике: живописной, графической, фотографической, цифровой и т.п.

Большую роль в современном искусстве приобретает интерпретация. В процессе интерпретирования объекта происходит переосмысление его содержания и образов в ходе наследования и развития духовной культуры. Интерпретация призвана усилить восприятие оригинала, стимулировать интерес слушателей к духовному наследию прошлых лет. Ассоциативность, рождаемая в процессе восприятия, ведет к пониманию мира в его единстве и многообразии.

В данном контексте каждое транслируемое музыкальное произведение будет являться не только хранителем и источником информации, но и продуктом художественного творчества, в котором воплощен содержательный замысел его создателя и который отвечает определенным критериям художественной ценности.

Примечания

1. Мид.М. Культура и мир детства.М.,1988. – 429 с.
2. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966. – 348с.
3. Shannon C.E., Weaver W. The mathematical theory of communication. Urbana, 1949. – 117

Ушакова Д.А.
Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ РЕДУКЦИЯ В ЭСТЕТИКЕ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Эстетическое восприятие музыкального произведения является сложным, психически многосоставным процессом, это работа представления, памяти, мышления, это активное включение предыдущего опыта (не только музыкального), это различные логические действия, эмоциональная реакция, понимание, оценивание. Чем сложнее и масштабнее музыкальное произведение, тем более напряженной интеллектуальной работы оно требует от человека при его восприятии.

Интенсивность воздействия музыки зависит от личности человека, от подготовленности его к восприятию и от его музыкального опыта. Восприятие музыки – это деятельность активная, подобна пению и игре на инструментах, но это сложная работа, так как она связана с тонкими, глубокими переживаниями и мыслительными процессами. Для исследователя эта область является особенно сложной, так как переживания очень трудно выявить и нелегко наблюдать, а особенно сложно формировать.

Переходя к анализу опытной работы, отметим, что смысл этой работы состоит в том, что нескольким слушателям (музыкантам) было предложено прослушать неизвестное музыкальное произведение. Задачей слушателя было проанализировать пьесу с позиции *феноменологической редукции* [1] – совокупности различных редукций: феноменолого-психологической, эйдетической, трансцендентальной и интерсубъективной. Редукция – «*метод раскрывающегося опыта*» [1], главный инструмент для проникновения в глубокие слои опыта сознания человека.

Э. Гуссерль отмечает, что феноменологическая психология состоит из изучения своего личного «Я» и опыта других Я. Так же он говорит о таких понятиях как «*интенциональность*» и «*эпохе*». «*Интенциональность*» есть направленность сознания человека, основа психического опыта. Психологи видят свой опыт в отношении с внешним опытом, но этот опыт не принадлежит к интенциональной «*внутренней жизни*». Исходя из этого, феноменолог должен практиковать «*эпохе*» – очищение феноменов от объективных позиций и суждений, касающихся объективного мира.

С феноменологической точки зрения, музыка – это не факт. Это мышление, конституированное всем человеческим существованием. Описание музыкального феномена неотделимо от описания

человеческого опыта погружения в звуковременной поток музыки. Действительно, музыка предстает в слуховом опыте осознающего ее человека. С ее потоком соприкасается не только ум, но и человеческое тело, душа. Отсюда недостаточность чисто когнитивных методов анализа этого единого целого «человека в музыке» и «музыки в человеке». Здесь возникает непосредственные процессуальные связи звука и слушателя. Если первую «точку» феноменологического анализа музыкального произведения мы назовем процессуально-пространственной «обращенностью» слушателя, то вторая «точка» связана с такой специфической чертой состояния музыкального сознания слушателя, как его субъективность.

Опираясь на феноменологический подход к анализу музыкального произведения, мы видим возможным проведение феноменологического анализа на примере «Вальса» А. Грибоедова.

Студенты весьма живо и ясно восприняли музыкальное произведение. В силу своей опытности и подготовленности в музыкальной сфере они дали подробное описание своих переживаний и чувств от прослушиваемой музыки. Феноменологический анализ с позиций критериев психологической редукции был у студентов несколько схож – все отметили, что музыка легкая, светлая и воздушная, по форме лаконичная и довольно простая. Мнения разнятся, когда студенты описывают художественный образ, так как на этом этапе анализа они как бы отстраняются от объективных «вещей» - от формы, ладогармонического строя, мелодии, и полностью сосредотачиваются на своих ощущениях. Таким образом, у Кати М. в воображении возникла картина семейного праздника, у Марины В. – горделивые гусары, а у Алексея Н. – сцена бала. Говоря о интерсубъективной редукции, отметим, что все студенты отнесли эту музыку к эпохе XIX в. и были правы, это произведение было создано в начале XIX в.

Восприятие и интерпретация слушателем музыкального произведения всегда активный процесс, активная деятельность, она является первым этапом мыслительного процесса, следовательно, предшествует и сопутствует всем другим видам музыкальной деятельности. В данной работе нас интересовало состоявшееся восприятие, прочувствованное и осмысленное, направленное на постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как искусство, как особая форма отражения действительности, как эстетический художественный феномен.

Примечания

1. Гуссерль Э. Феноменология Статья в Британской энциклопедии// журнал «Логос». 1/1991 с.12 – 21.

СЕКЦИЯ

«ЭСТЕТИКА КИНО»

Вирен Д.Г.
Государственный институт искусствознания, Москва

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ И АВТОРСКОЕ КИНО В ПОЛЬШЕ

В последние несколько лет в польском игровом кинематографе все более заметную роль стали играть представители различных визуальных практик, решившие попробовать себя в новом для них медиуме. И хотя говорить о совершенном ими перевороте преждевременно, очевидно то, что современные художники привносят в киноискусство новое качество, обогащают его новыми контекстами и измерениями. Одним это удается лучше (творчество Анны и Вильгельма Сасналей), другим хуже («Вальзер» Збигнева Либеры) – тем интереснее внимательно присмотреться к указанному явлению.

Еще одна его сторона, не менее важная и интригующая – попытки создания серьезных рефлексий на тему современного искусства кинематографическими средствами. Так, в короткометражном фильме «Открытие» (2016), где главную роль сыграл уже упомянутый Збигнев Либера, режиссер (выпускник Академии изобразительных искусств в Познани) Петр Адамский задается вопросом, где пролегают границы допустимого в контемпорари-арте, и демонстрирует, на что готовы идти кураторы ради того, чтобы поразить искушенную публику.

Похожие проблемы ставятся также в ленте «Перформер» (2015), где в роли самого себя выступил знаменитый мастер перформанса Оскар Давицкий, ученик Збигнева Варпеховского, гуру всех польских перформеров. Этот фильм представляет особый интерес еще и потому, что его автор Лукаш Рондуда – авторитетный польский историк искусства и куратор, а также основной инициатор взаимодействия кинематографистов с художниками в рамках специальной программы в Школе Вайды.

В своей последней на сегодня работе «Сердце любви» (2017) Рондуда повествует об эксцентричной паре художников – Войчехе Бонковском и Зузанне Бартошек, однако теперь отказывается от привлечения их самих к съемкам. Роли здравствующих (и, кстати, вполне молодых) художников играют профессиональные актеры. И если в «Перформере» значительная часть экранного времени была отдана собственно акциям Давицкого и жанр с трудом поддавался определению, то «Сердце любви» можно без особых натяжек назвать мелодрамой. Это представляется нам существенным изменением репрезентации, требующим специальной рефлексии.

Каковы плоды сотрудничества кинематографистов и современных художников, и есть ли у этого сотрудничества будущее?

Грибова М.В.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ПЕРЕЖИВАНИЕ ПУСТОТЫ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ

В фильме Р.Эстлунда «Форс-мажор» (2014) есть эпизод схождения лавины, который становится триггером центральной сюжетной линии и предпосылкой к вопросу о праве на страх. Однако, помимо этической проблематики, навязывающейся уже здесь действиями протагониста, в сцене накрытия горнолыжной базы белой пылью обнаруживается потенциал для чистого эстетического переживания, способного фундировать онтологический опыт. Так, снежная масса, начинающая сползать где-то вдали, в слепом поле, а затем вдруг неумолимо вваливающаяся в видимую зрителю область, захватывает кадр белизной, которая сталкивает смотрящего с пустотой, безотносительной к тому наличному, что ее произвело и в ней, скрывшись, осталось.

В «Каменном сердце» Г.А.Гудмундсона (2016) есть несколько ночных эпизодов, создающих для героев пространства индивидуального переживания интерсубъективных отношений. Чередование этих частей с дневными создает темпоральную структуру фильма, которая напоминает ритмическую организацию малых движений – незаметных, но необходимых: дыхания и моргания. Но несмотря на складывающуюся упорядоченность (не задающую порядка), сцены без света воздействуют исключительно как сингулярные и автономные, незаметно извлекая смотрящего из единства просмотра. Это воздействие есть результат работы темноты, так занимающей кадр, что ее не рассеивают даже появляющиеся иногда огни, а сам кадр становится вместилищем пустой плотности.

Два приведенных примера формируют предельный кинематографический опыт, который возникает в одном и том же топосе – топосе переживания пустоты. Вместе с тем, – при общности основания – опыт просмотра кино Эстлунда и Гудмундсона не является слитым и идентичным, но обнаруживает различие, намечающее пределы для самой предельности. Речь не о бинарном звучании темноты и белизны, которые не производят искомое переживание, но только указывают на него. Речь о непосредственно воспринимаемой плотности, жесткости, тяжести одолевающего ничто, которые и определяют модальности переживания, делая опыт уникальным.

Осознать испытываемое смотрящим в его отдельности представляется возможным через призму тематизации лишенности и привативности в текстах Аристотеля[1], И.Канта[2] и М.Хайдеггера[3]. Обращение к

подобной оптике может быть сочтено нерелевантным не только в силу того, что эмпирическое данное фундаментализируется в мышлении названных философов и не анализируется в соответствии с собственной данностью (в то время как столкновения с пустотой внутри просмотра не измеряются интеллигибельно, а фильмы предполагают осмысление наполненности происходящего – как событийной, так и вещественной). Но еще и в силу того, что в дискурсе привативного пустота как таковая не фигурирует. Однако именно этот дискурс способен предоставить методологический аппарат не-присутствующего, необходимый для артикуляции происходящей в кино утраты наличности наличным. Кроме того, реконструкция последовательного движения мысли о негативном, минующего и преодолевающего поверхностную – если не сказать, вмененную – отрицательность этого негативного, может содействовать нахождению и пониманию онтологического основания внутри эстетического переживания, исходящего из того кинематографического опыта, который может быть проблематизирован как активное и притом безынициативное переживание покоя.

Примечания

1. См. об этом: *Аристотель*. Сочинения в четырех томах. Т. 1.: Метафизика. М., 1976.; *Аристотель*. Физика. М., 2016.
2. См. об этом: *Кант И.* Сочинения: В 6 т. Т. 2.: Опыт введения в философию понятия отрицательных величия. М., 1964.; *Кант И.* Сочинения: В 6 т. Т. 3.: Критика чистого разума. М., 1964.
3. См. об этом: *Хайдеггер М*. Цолликоновские семинары. Вильнюс, 2012.

Гусак В.А.
Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Санкт-Петербург

ФОТОГРАФИЯ КИНО КАК МЕДИУМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ ФИЛЬМА

Известно, что среди профессий, связанных с созданием фильма существует профессия фотографа. В отличие от сценариста, режиссера, актера, оператора, художника и других специалистов своей работой фотограф не может повлиять на результат – готовый фильм. Вместе с тем, примеры деятельности штатных сотрудников фотоцехов советских киностудий убеждают в том, что фотография или фотографическая серия формировали стереотип фильма, подтверждавшийся в дальнейшем самим фильмом. Производственные условия в советском кино были таковы, что процесс съемок и подготовка к нему подразумевали появление определенного количества фотоизображений, распространяемых через Информбюро студий. В разное время численность фотографий, входящих в комплект, который должен был сдавать фотограф по окончании периода съемок, регламентировалась указами руководства киноотросли

СССР. В дальнейшем фотографии «участвовали» в прокатной судьбе фильма. Идущая в кинотеатрах картина, удостоверяла свой статус по отношению к фотографиям, которые обеспечивали рекламу и информационную поддержку: фото актеров и кадров из фильма в рекламной полиграфии, афишах, в киножурналах. Будучи «подсобным» звеном в производственной цепочке, фотограф снабжал фотографии особым качеством, описанным А.Руйе: «Догма о запечатлении скрывает то, что фотография совершает подобно речи и другим изображениям, но своими собственными средствами: будучи насквозь сконструированной, она создает миры, позволяет им возникнуть» [2].

Фотофиксация и специальные виды фотосъемки во время производства картины – все это имеет вспомогательный характер по отношению к созданию кинообразов, но способствует появлению самодостаточных художественных фотоизображений. Фотопробы актеров, будущей натуры, фиксация эпизодов фильма и самого съемочного процесса не дублируют фильм, а скорее суммируют в фотографическом видении «результат» деятельности творческого коллектива его создателей. Можно обратиться к опыту работы «Ленфильма»: к фотографиям С.Кацева со съемок «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», «Пацанов» или «Господина оформителя», Г.Лисютич со съемок «Начала», «20 дней без войны», «Оно», О.Моисеевой со съемок «Собачьего сердца», «Дней затмения» многих других фотографов, работавших в фотоцехе ленинградской киностудии. Одни фотографы запечатлевали актеров в тех же костюмах и декорациях, в которых проходили съемки эпизода, другие - непосредственно во время самих съемок. На фотографии отображалась как сама реальность фильма, так и реальность процесса создания фильма. Снимки фотомастеров убеждают в том, что фильмическая реальность способна продолжаться и эстетически развиваться вне себя самой. В данном случае ее содержание и изобразительный порядок перетекают в родственное ей эстетическое измерение черно-белой фотографии. Меняются и принципы восприятия фотоизображения, которое при создании и дальнейшем его восприятии утрачивает статус «фиксационного».

Фотография кино может пониматься как особый жанр, совмещающий в себе признаки фотожурналистики, документальной и постановочной фотографии, в их традиционном понимании. Основным условием, определяющим этот жанр, становится «трансформация» художественной материи фильма. «Трансформирование» происходит, когда фотограф в информационных и рекламных целях ищет выразительность кадра, близкую моменту киноэпизода, образ героя будущего фильма при портретной съемке актера. Устремленность за эффектностью и

соответствием, т.е. – подлинностью, создают здесь особый эффект восприятия фотографии кино, некогда подмеченное Р.Бартом в его книге «Camera Lucida»: «В фотографии способность к установлению подлинности с феноменологической точки зрения перевешивает способность представления» [1]. Своеобразная борьба установки на подлинность и необходимость получить итоговый, отсылающий к фильму снимок, разрешается путем появления у последнего особого статуса «подлинного свидетеля» по отношению к фиксируемым событиям. Данное обстоятельство наделяет фотоизображение особой феноменологией, связанной с функцией свидетельствовать и представлять реальности фильма. Здесь случается то, что Барт определяет как «отход от доказательства и приход к удержанию» [3]. Фотография не только свидетельствует художественность фильма, но, аккумулируя ее, является ее «медиумом-хранителем». Негатив и фотоотпечаток, как и кинопленка в любой момент способны воспроизвести фильм и дать свою эстетическую «интерпретацию» его реальности.

Примечания

1. *Барт Р.* Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М., 2013. С.111.
2. *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством. СПб., 2014. С.11.
3. См. об этом: *Барт Р.* Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М., 2013. С.113.

Давыдова О.С.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

К ФЕНОМЕНОЛОГИИ ЖАНРА: «ВЕСТЕРН» ВАЛЕСКИ ГРИЗЕБАХ

Доклад подготовлен при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»

Жанровая теория – один из аспектов film studies, который вызывает все больше вопросов. В условиях, когда трансформация и деконструкция любого канона сами превращаются в подобие жанровой конвенции, стремление к сохранению жанров может представляться как минимум странным. Тем не менее, жанры, очевидно, продолжают существовать, подвергаются переинтерпретации, умирают и появляются вновь, и это постоянное мерцание теоретического конструкта в текстах, обзорах, синопсисах провоцирует теоретиков на проблематизацию не только кинематографического материала, но и самого концепта "жанр".

Ключевой вопрос, предъявляемый жанровой теории сегодня, звучит так: как вообще могут существовать жанры, и есть ли смысл в их

определении на территории современного кино (размытие всех возможных границ, и жанровых прежде всего) и кинотеории (смещение теоретического фокуса в сторону кинематографического опыта и феноменологии)? Не стоит ли понимать жанр исключительно как исторический конструкт, значимый для эволюции кино, но не столь существенный для осмысления кинематографической современности? Знаменитая формула о контракте со зрителем [4] продолжает работать в так называемом массовом кино, но едва ли значима для современных фестивальных фильмов. Каким образом мы вообще можем помыслить жанр как некое общее место кинотеории сегодня?

"Вестерн", снятый в 2017 году Валеской Гризебах, предлагает своеобразный вариант ответа на этот вопрос. Среди массы фильмов, увлеченных бесконечными процессами трансформаций и жанрового симбиоза, "Вестерн" выделяется как раз тем, что никакой деконструкции жанра не предлагает. Всё на своих местах: от фронтира до ковбойской шляпы, от сюжета до визуального ряда – как положено; разве что кино о немецком рабочем в Болгарии. Называя фильм "Вестерн", Гризебах выступает не только как социальный критик (один из смысловых пластов фильма прочитывается именно так), но и как жанровый теоретик. Не нарушая конвенцию, "Вестерн" перерабатывает сам концепт жанра. Каким образом это происходит?

Если обратиться к знаменитым метафорам рамки и окна [1, 2, 3] как к некоторой оппозиции, на время отказавшись от идеи Ж.Митри об удержании обоих этих модусов, то жанр будет соответствовать рамке, а окно – пожалуй, переживанию. Жанр как рамка, отсылая к формалистскому взгляду на кино, оказывается тесно связан с языком как политикой репрезентации. Именно эта точка оказывается ключевой для «Вестерна». Фильм выстраивается вокруг невозможности диалога на разных уровнях – от простого непонимания до непреодолимого языкового барьера. Проблематизируя язык как место дискурса, как нормативную грамматику, как политику репрезентации, Гризебах проблематизирует и жанровую структуру тоже. Отказывая героям в возможности диалога, она переструктурирует жанр как формат, оставляя на месте характерные для вестерна элементы и типы отношений. Язык как необходимое условие понимания – и как общая грамматика, вообще позволяющая состояться жанровому кино как рамке – оказывается одновременно инструментом и мишенью деконструкции.

Вестерн в классическом смысле слова оказывается здесь скорее способом переживания, чем традиционным жанром-рамкой. Гризебах убедительно показывает, что жанр может быть понят феноменологически, как условие определённого типа кинематографического опыта – в том смысле, в котором это понятие

понималось В.Собчак [5]. Такой способ представления становится третьим модусом существования жанра: наряду с пониманием его как теоретического и исторического конструкта.

Примечания

1. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 235 с.
2. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: Сеанс, 2016. – 440 с.
3. Andrew D. The Major Film Theories: An Introduction. – New York: Oxford University Press, 1976. – 239 pp.
4. Schatz T. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System. – New York: Random House, 1981. – 307 pp.
5. Sobchack V. The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. – Princeton: Princeton University Press, 1991. – 354 pp.

Казакова И.Л.
Санкт-Петербургский Государственный Университет,
Санкт-Петербург

ИТАЛЬЯНСКИЙ ГРАЙНДХАУС: ПЕРВИЧНЫЙ ПОРЫВ К ЗАПРЕТНОМУ ИЛИ ВТОРИЧНЫЙ ПОРЫВ К ПОПУЛЯРНОМУ?

В итальянском кинематографе 70-х годов очевиден всплеск интереса к маргинальным, запретным темам, выражавшийся не через хорошо изученное высокое кино, но, наоборот, через самые низовые, как в смысле сюжетов, так и в смысле бюджетов, жанры. Десятками производились сенсуаналисткие и провокативные картины — эротика, жестокость, каннибализм были их главным содержанием. При этом такие экспуататативные картины успешно находили своего зрителя, экспортировались и были в прокате по всему миру, что продолжалось на протяжении двух десятилетий.

Однако, итальянцы не были пионерами жанровых картин, которые выстраивались вокруг использования («эксплуатации») запретных и маргинальных тем, часто можно даже заметить паттерн, что итальянские режиссеры подхватывали темы и сюжеты, становившиеся популярными в американском грайндхаусе, создавая собственные фильмы. По своей форме итальянские низкобюджетные фильмы являются почти полными копиями иностранных, часто заимствуя и элементы внешней стилистики.

Итальянские грайндхаус-картины, напрямую и смело обращающиеся к запретным, ужасным, отвратительным темам, попадают в поле эстетики безобразного. И эта смелость проявляется и в откровенности сцен жестокости, их изобилии и неприкрытости. При этом эти картины малоисследованы: некоторые из них признаются культовыми в своих узких эсплуататативных жанрах, но их место в мировом кинематографе и

истории его развития оказывается вдвойне неисследованным, так как слабо анализирован и грайндхаус-кинематограф в целом.

Первым вопросом возникает вопрос о конкретном месте итальянского грайндхауса относительно более известного американского, включая и его эстетическую самостоятельность. Из изобилия фильмов при очевидных параллелях с популярными низкобюджетными эксплуатативными картинами (и распространения в тех же кинотеатрах) вытекает вопрос: является ли этот яркий всплеск шокирующих и низкобюджетных фильмов из Италии самостоятельным эстетическим явлением, заключающимся в уникальном кэмповом дурновкусии итальянцев, или его можно рассматривать лишь как вторичный продукт, освоение иностранного кэмпа с коммерческим интересом?

Казурова Н.В.
Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,
Санкт-Петербург

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ ЗАПАДА И МУСУЛЬМАНСКОГО ВОСТОКА

Классики сюрреализма Л.Бунюэль, М.Рэй, Ж.Кокто в своих работах уводили зрителя в мельесовский мир фантазий и грез. Иррациональное, освобожденное от догм и клише, повествование сюрреалистов стремилось выйти за рамки реального посредством абсурда и фантасмагории. Авторы погружали аудиторию в мир снов, нарушая законы рационализированной реальности. Постепенно популярность сюрреализма как канона иррационального и необъяснимого стала возрастать. Зачастую идеи сверхреального трансформировались в необычные эксперименты, способствовали появлению новых кинематографических явлений («кино транса» и М.Дерен). В последствии под сюрреализмом начинают понимать практически все, что необычно, нарушает обыденную логику и коверкает реальность. Во второй половине XX века многие режиссеры попытались увидеть мир глазами сюрреалистов (Р.Полански, Б.Блие и пр.).

С течением времени содержание и трактовки сюрреалистичного в кинематографе претерпели значительные изменения. Последние десятилетия режиссеры больше не используют сюрреалистичное как альтернативу реального. Напротив, они все больше размывают границы между документальным и сюрреалистичным нарративами. Репортажная техника съемки, использование цифровой видеокамеры, игра непрофессиональных актеров одновременно подмывают и упрочивают ирреальное. Документальная основа повествования призвана усилить

статус достоверности самого сюрреалистичного. Отныне сновидческое - не переход в измерение бессознательного, а сама реальность. Многоуровневое проникновение документального в игровое кино диктует свои условия. Теперь и сюрреалистичное не лишено правдоподобия (Д.Линч, А. ван Вармердам, Л.Алонсо и пр.). И вместе с тем современные сюрреалистичные картины часто так изощренны, что часто граничат с карикатурой и/или пародией на стиль.

Режиссеры из Турции и Ирана в своих экспериментах с кинематографической формой порой идут дальше своих западных коллег. Они обрамляют квазидокументальное/квазихудожественное в рамку нарочитых «эстетских экзотизмов», вплетая в содержание кинокартин дополнительные смыслы восточного мистического характера. Иранские режиссеры Б.Бейзаи, М.Махмальбаф, Б.Гобади, М.Хагиги, Ш.Нешат и турецкие авторы Р.Эрдем, Э.Дж.Озтюфекчи, К.Эрен благодаря методу запутывания, утаивания, ассоциативных узнаваний и фольклорным интонациям творят в зыбком пограничье между сюрреализмом и магическом реализмом. Таким образом, в докладе будет продемонстрировано взаимовлияние западного и восточного, документального и художественного, реального и «чудесного» в современном игровом кинематографе.

Касавченко И.С.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

LAST HOUSE ON DEAD END STREET: ЖАНР

Для исследования жанровых форм и прагматик кино, будто специально, существуют независимые фильмы, произвольно или нет дистанцированные от синклита классики и мейнстрима. Их ценность для нас очевидна, ибо своим отклонением (зачастую наглядным) от традиционных форм они позволяют объективировать как эти формы так и становление традиции.

«Last House on dead end street» (далее «LHODES») Роджера Уоткинса – типичный «нишевый» фильм – подпольная съемка на занятые у отца деньги (1500 долларов, из которых потрачены лишь 800), пять лет теневой дистрибуции и запоздалое признание теперь. Пытаясь перещеголять современников по части киноужаса, Уоткинс не только антиципировал нарративный канон слэшера, но и трансгрессивно преодолела его, низведя жанровую «хоррорность» к автореферентности поведения метафильма, каким мы знаем его от Вертова, Роб-Грийе и Гривза до современных авторов.

Лента встречает зрителя геометрией мизансцен – лица, постройки, экс- и интерьеры сбалансированы в квадратном пространстве кадра. Для heavy-independent, почти любительской съемки, режиссируемой автором (впоследствии) порнофильмов, данная съемка подозрительно структурна. Уоткинс, по словам его учителя, Пола М. Дженсена, снимал под впечатлением от «Часа волка» Бергмана и альбома «Berlin» Лу Рида [1]. Вопреки мизерности бюджета, фильм не выглядит любительским – он строго и с чувством композиции снят. Более того, он концептуально обыгрывает малобюджетность и должную-де следовать из нее «любительщину» (ручная съемка, актерская импровизация), которые вшиты в «фильм в фильме» – snuff, снимаемый персонажами. Эта snuff-резервация соблюдает границу именно с геометрическим измерением фильма, подчеркивая таковое.

Фильм координируется в системе «любительское-геометрическое», где последние своими формами (выстроенные сцены и снимаемый в фильме «snuff») указывают друг на друга. (Система внутренне эксцентрична: технически любительский «нестудийный» фильм воспроизводит «классические» формы (баланс кадра, «гриффитовский» крупный план, etc) и в этом заимствовании снимается). Эта система координат разрушается примерно на шестидесятой минуте – в сцене натуралистичного полосования лица жертвы, распиливания и распотрошения. В эпизоде суммированы такие приемы как движение камеры, зум, крупный и общий статичный план, скачущий монтаж, и данная сумма применяется до конца сцены, в роли приема, противоположного приему «рука с ножом. Это попытка трансгрессивно преодолеть изящество саспенса.

Тем не менее, логика саспенса продолжает работать, как таковую представил Метц: «Кадрирование и его смещения (которые и определяют место границы) сами по себе представляют формы «саспенса» и часто используются в фильмах подобного жанра, но сохраняют эту функцию и в других случаях»[2]. Метц понимает саспенс настолько развернуто, что тот как форма выражения танатологического конвертируется в эротическую форму: «Здесь заявляет о себе цензура: цензура фильмов и цензура в фрейдовском смысле. Независимо от формы – статической (кадрирование) или динамической (движение камеры) – принцип остается тем же самым: ставка одновременно делается как на возбуждение желания, так и на его сдерживание (которое одновременно и противоположно ему, и способствует ему) путем бесконечного варьирования — осуществимого как раз благодаря техническому оборудованию киностудий — точного места границы, которая преграждает взгляд, обрывает «видимое» и знаменует погружение в темноту, в не-видимое, в угадываемое». Притом понятию саспенса

теоретик выделяет минимум места, пусть тот и интерпретируется им как одна из базовых практик заботы о дозировании показываемого и эффекта ожидания, то есть парадигма «процедур сокрытия-раскрытия», которые суть кинематографический синтаксис. Аналогичную функцию описывает Аронсон, сличая «аттракцион» и «suspense»: «Динамика пустот, хаотизмов» [3].

Но схожий функционал наблюдается вне компетенции плана и кадра – в драматургии сцен, когда риторичность вербального повествования выводит самое себя либо на следующий виток, либо на невербальный уровень. Невербальное повествование в свою очередь может оказываться пластическим (передача бутылки, протирание горлышка рукавом в «Пикнике на висячей скале»), оптическим (спецэффекты первых «Star Wars»), концептуальным (перекраивание субтитров у Вернера Некеса в «Lagado»). «LHODES» задействует все три уровня, которые циркулируют в повествовательном кино.

Уоткинс снимает свою ленту в 1972 году. Тогда же Хичкок снимает «Frenzy» – свою предпоследнюю ленту – где, по сути, тоже делает «конспект по саспенсу». Однако молодое племя кинематографистов Уоткинса дополняет свой конспект экспериментом, за годы до «Ада каннибалов» Деодато предвосхищающим дальнейшую традицию западного хоррора его суб-жанрами.

Примечания

1. Headpress №23, Manchester, 2002. С.76
2. Метц К. Воображаемое означающее. СПб, 2013. С.111
3. Аронсон О. Метакино. «Ад маргинем», 2003. С.190

Кечик А.В.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

KLUDGE-КИНЕМАТОГРАФ. ПЛОХО – ЕЩЕ НЕ ЗНАЧИТ НЕ РАБОТАЕТ

Каждая теория кино вынуждена создавать свое собственное понимание кинематографа. Любой текст о фильме имплицитно имеет в своей основе некоторую систему, набор правил, отличающихся разной степенью абстрактности и описывающих то, чем для этого текста является кинематограф. Точно так же незаметно, а в некоторых случаях неосознаваемо возникает и ряд требований к конкретному фильму, который определяет, каким он должен быть, чтобы являться искусством или же просто «хорошим» фильмом.

Если брать чистую теорию, то фильмы, не проходящие отбор по этим критериям, оказываются бесполезными, не особо нужными и никому не интересными. Понятное дело, что такая ситуация может возникнуть лишь

в мире, где существует лишь одна, безусловно верная теория кинематографа. В реальных условиях мы можем наблюдать существование большого количества полемизирующих друг с другом теорий. Фильм, отброшенный по критериям одной теории, подходит по критериям другой.

Однако можно отметить, что существует ряд фильмов, проваливающих требования всех концепций и теорий кинематографа. Его можно называть по-разному: некоторые авторы используют термин «парапаракинематограф», демонстрируя читателю, что фильмы эти отличаются от традиционного плохого кино, уже валоризированного теорией. Но если представить себе развитие этой ситуации, то можно предположить, что в какой-то момент после гипотетической валоризации «парапаракинематографа» в какой-либо теории для объяснения того факта, что фильмами, которые не обладают никакими достоинствами, кто-то все же увлекается, придется вводить новый термин «парапарапаракинематограф», потом приставки станет четыре, потом – пять и так далее.

Решением этой проблемы может послужить заимствование одного очень необычного термина из области программирования, а именно – Kludge. Словом «кладж» обозначают конфигурацию программного обеспечения, которая по сути не должна работать, так как она является не эффективной, сделанной на скорую руку, внешне не элегантной и ущербной. Однако по непонятным причинам она работает. По сути дела, кладж является демонстрацией неизбежного разрыва между теорией и реальностью – это эмпирический выход за пределы теоретически предугадываемой модели мира, наглядная демонстрация того факта, что непонятные вещи все еще происходят.

Таким образом, кладж-кинематограф оказывается прорывом за пределы предугадываемого кинотеорией образа кинематографа. Если каждая теория предполагает определенные характеристики фильмов (кинематографа в целом), то кладж-фильмы демонстрируют, что кинематограф не исчерпывается теорией и способен аффицировать зрителя даже в самых нелепых, «плохих» своих проявлениях.

При этом кладж остается динамическим понятием, так как является производной от принятого в данный момент академического дискурса (дискурсов). Кладж определяет необходимость модификации существующих концепций, являясь указанием на то, что изменения внутри кинематографа, зрительских практик и способов просмотра привели к появлению чего-то нового. Кладж-кинематограф представляет собой намек на формирование новых, требующих осмысления, вариантов эстетического опыта. Кладж по своей сути всегда находится за пределами

понимаемого в данный момент, его статус необъясним внутри существующей системы, он принадлежит «Внешнему».

Стоит отметить взаимосвязь между кладж-кинематографом и культовым кино. Некоторые фильмы могут быть причислены в обе категории (например, знаменитая «Комната» Томми Вайсо), но приравнивать к друг другу их не стоит: культовое кино движется со стороны социологии, выделяя формирование вокруг фильма сообщества его поклонников; кладж-концепция движется дальше, настаивая на необходимости анализа опыта поклонников «неправильных фильмов». По сути дела, кладж встраивается внутрь нарративного подхода к определению искусства Ноэля Кэррола: он маркирует спорные зоны, которые нуждаются в нарративе, способном привязать их к тому, что мы уже умеем понимать.

Логинова К.М.
МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва

К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОПЫТЕ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: СПЕЦИФИКА СЕРИАЛЬНОЙ ФОРМЫ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ЕДИНИЦЫ

Катарсис (как высший возможный результат процесса творческого созерцания) является важнейшей эстетической категорией – суггестивной, глубинной связью человека с Универсумом. Мощнейшие потенции для активации катартического состояния зрителя, вовлеченного в процесс созерцания, содержит в себе кинематограф – один из самых доступных для восприятия и, пожалуй, наиболее синкретический вид искусства. Однако, кинематографических образцов, способных воздействовать на реципиента мощным эмоционально-духовным образом, по мнению исследователей, либо мало, либо не существует в принципе. Тем не менее, сам вопрос о существовании катарсиса в кинематографе продолжает подниматься. Этот неисследованный эстетический опыт, это новое «вчувствование» по-прежнему не получает должного уровня изучения, и тот факт, что не каждое произведение искусства обязано нести в себе высшую ступень воздействия на зрителя, лишь усугубляет ситуацию.

Является ли этот опыт трансформацией эстетической модели в целом или же видоизменением ее имманентной структуры исключительно в сфере кинематографа – вопрос отдельного исследования. В высшей степени субъективная сущность кинематографа, не предполагающая возможностей однозначного толкования не только заложенных в его образцы смыслов, но и процесса воздействия кинематографического материала на аудиторию, еще более затрудняет попытки какого бы то ни

было философского (здесь: эстетического) толкования. Сериальный же формат, который затрагивается нами, еще более сложен и неоднозначен для эстетического анализа – в силу ряда причин, где одной из главенствующих является наличие большой временной протяженности между серийными элементами. За требующее доказательства уравнение берется максима о том, что современное сериальное искусство имеет большее отношение к кинематографу, нежели к телевидению, но является самостоятельной кинематографической единицей, чья специфика базируется на эстетических основаниях.

Определяемая нами сфера ответственности, соответственно, следующая: мы будем говорить о сериальной плоскости кинематографа, предпринимая попытки вычленить специфические особенности восприятия сериальных кинообразцов зрителем, а также будем стремиться к формулировке идеальной модели «катартического сериального». Название «катартическое сериальное» является предлагаемым условным вариантом обозначения общей специфики сериальной формы и ее взаимоотношений со зрителем. К рассмотрению будут представлены следующие пункты исследования:

- Постепенный выход сериалов из формата мыльных опер, зарождение и становление принципиально нового жанра;
- Предпосылки успешности сериалов: их практическая, психологическая, философско-эстетическая ценность;
- Основные отличия современных сериалов от их предшественников: парадигма развития «сериалотографа»;
- Почему люди смотрят сериалы: выявление специфики сериальной формы как самостоятельной кинематографической единицы и формулировка «катартического сериального».

Мы решили заострить свое внимание на сериальном формате – более простом и одновременно более сложном, чем так называемый «традиционный» кинематограф. Почему сериалы нравятся? В отличие от фильмов, сериалы предлагают удлиненную реальность восприятия действительности, это, по сути, вызванная жизненной необходимостью constanta в стремительно меняющемся мире. Желание «схватить» момент, зафиксировать ускользающую жизнь порождает стремление овладеть чем-то постоянным и незыблемым вне зависимости от бытийного ритма – уже названной нами константой, которая в данном контексте выражает себя именно в сериальном формате киноискусства. На примере некоторого количества научных трудов (от основ имплицитной эстетики до недавних размышлений об эстетике современного кинематографа), используя в качестве опорного механизма подобранный сериальный материал, мы проследим, как сериалы пытаются воздействовать на современного человека. Заключительные же мысли позволят нам

говорить и о возможности применения уже известных нам эстетических категорий к новому формату общения [сериального кино]искусства с реципиентами, и о возникновении принципиально новой группы эстетических категорий, где на основе длительного, продолжительного «вчувствования» (а не полного, молниеносного «поглощения») строится принципиально новый категориальный аппарат.

Лурье Я.М.
Университет Аалто, Хельсинки

VHS: В ПОИСКАХ АУРЫ

Аналоговый формат видеокассет VHS, стандарт индустрии домашнего кинопросмотра в 1980-е–1990-е, сегодня можно считать «мертвым». На настоящий момент фильмы выпускаются преимущественно в цифровых копиях, на дисках DVD и Blu-ray, а зачастую и вовсе минуют физические носители и распространяются через Интернет. Помимо того, что прекратился выпуск самих видеокассет, прекратилось и производство нового оборудования для их проигрывания [1]. Практики просмотра кино с VHS оказались вычеркнуты из повседневного зрительского опыта. Вопреки этому факту (а отчасти, вероятно, вследствие его) в последние несколько лет можно наблюдать интерес к видеокассетам как среди небольших сообществ, так и среди отдельных зрителей . Подержанные или в свое время нераспроданные нераспечатанные копии фильмов в формате VHS приобретают в интернете, в комиссионных магазинах и на блошиных рынках, ими обмениваются и торгуют на аукционах. Среди кинозрителей находятся те, кто целенаправленно «возвращается» к опыту просмотра фильмов с VHS [2].

Именно в такой ситуации — когда, с одной стороны, носитель перешел в статус артефакта, а с другой стороны, на него, пускай и в несравнимо малых количествах, возобновился спрос — кажется уместным проблематизировать саму эстетику VHS. Чем отличается просмотр и опыт восприятия фильма на видеокассете, от просмотра на других носителях? Чего ищут те, кто, в условиях безоговорочной капитуляции аналогового формата перед цифровым, все же периодически делает выбор в пользу первого? В чем, если угодно, заключается магия (секрет, аттрактивность) VHS? В докладе мне хотелось бы не столько дать окончательные ответы на эти вопросы, сколько предложить определенные ракурсы для их обсуждения, точкой отсчета которому послужит краеугольное для исследований кино и в то же время не вполне, если можно так выразиться, «семантически зафиксированное» понятие *ауры* Вальтера Беньямина [3].

По своей задумке, экономика видеокассет — это экономика копий,

бесконечных репродукций, доступность и циркуляция которых, согласно Беньямину, как раз и отдаляет нас от единственности и ауры оригинала произведения искусства. Про видеокассету мы можем сказать «копия фильма», как бы по-умолчанию присваивая ей вторичный статус. В то же время, охотясь за «той самой кассетой» с «той самой обложкой», зритель сообщает ей единственность, превращая копию в своего рода оригинал. Подвластная дефектам магнитная пленка со временем делает изображение «несовершенным»; каждая кассета несовершенна по-своему, каждая новая шероховатость на поверхности пленки добавляет ей своеобразия, делает непохожей на другие копии. По дефекту зритель может опознать «ту самую (единственную) копию», в результате, эта единственность и становится для него значимой.

По-сравнению с цифровыми форматами, практики просмотра фильма на VHS более тактильны. Флуктуации видео и аудио-сигналов, зависимость изображения от свойств магнитофона и экрана, низкая контрастность и маленькое разрешение делают видео, следуя противопоставлению Лоры Маркс, менее «визуальным», но более «гаптическим», изображение попадает в зависимость от взгляда смотрящего. Просмотр фильма на видеокассете предполагает прямые тактильные контакты с фильмом: управление магнитофоном, перемотка, включение-выключение, настройка звука [4]. Зритель приобщается к фильму на физическом уровне.

Наконец, просмотр фильмов на VHS может быть ассоциативно сопряжен с опытами и ритуалами детства и юности, с памятью, например, о коллективных семейных сеансах или просмотрах фильмов ужасов по ночам в компании друзей. Интерес к видеокассетам можно рассматривать еще и как попытку реконструировать опыт прошлого, недосягаемого, но желанного — попытку, как бы иллюстрирующую идею Беньямина о «переосмыслении опыта в условиях его *невозможности*» [5].

Амбивалентное положение «между копией и оригиналом», тактильность и попытка реконструкции опыта прошлого — моменты, которые позволяют говорить о своего рода *auratic experience* [6], возникающего в плоскости пересечения зрительского восприятия, с одной стороны, и самого медиа, то есть формата VHS, с другой. Можно предположить, что те зрители, которые целенаправленно возвращаются к видеокассетам, оживляют уже отошедшие в прошлое практики просмотра, ищут в них именно «ауратический опыт». Несмотря на то, что видеокассеты, когда они появились, вполне могли бы стать эмблемой технической воспроизводимости искусства, то есть знаками утраты ауры, сегодня, превратившись в артефакты, они вновь оказываются востребованными — на это раз как объекты ауры; объекты, таящие в себе

намек на исключительный зрительский опыт, обладающие своеобразной, недоступной другим носителям эстетикой.

Примечания

1.Последний фильм вышел в широкий прокат на VHS в 2006 г.; последний видеомагнитофон произвели в 2016. см. об этом: *Hodak B.* RIP VHS: World's Last VCR Will Be Made This Month // Forbes // [интернет публикация] // https://www.forbes.com/sites/brittanyhodak/2016/07/23/rip-vhs-worlds-last-vcr-to-be-made-this-month/, просмотрено 30.06.2018

2.См., например, документальные фильмы о коллекционерах видеокассет Adjust Your Tracking (Dan M. Kinem, Levi Peretic, 2013) и Rewind This! (Josh Johnson, 2013) и *Лурье Я.* Видеокассеты возвращаются // Glukk // [Интернет-публикация] // http://www.glukk.com/vhs_are_back/, просмотрено 30.06.2018

3.*Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимсти. М: Медиум, 1996

4.*Marks L.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham and London: Duke University Press, 2000, С. 174–176

5.*Hansen M.* Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkley: University of California Press, 2012, С. 105.

Никонова С.Б.

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ КАК ОПЫТ СТИРАНИЯ ГРАНИ ПОТУСТОРОННЕГО И ПОСЮСТОРОННЕГО

Доклад подготовлен при финансовой поддержке гранта РФФИ №17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»

Нет сомнений в том, что художественный опыт и практика тесно связаны с принципом фантазии. В искусстве мы имеем дело не только с фиксацией вымысла, но и с созданием иного пространства, отличного от посюстороннего. До некоторой степени художественную деятельность можно сравнить с религиозной или метафизической, по крайней мере она следует из той же удивительной человеческой способности умножать мир новыми сущностями, существами, идеями. В истоках своих искусство можно считать второй стороной мистического опыта странствия духа в потустороннем пространстве, находящемся за пределами обычной воспринимаемой реальности. Искусство, с этой точки зрения, есть материальное выражение религиозного опыта, одна из форм религиозного обряда.

И вот в этом состоит суть нашей проблемы: художественная деятельность скорее напоминает обряд, материализацию мифа, нежели сам миф в его сокровенной потусторонней сути. С течением времени, в ходе рационализации и демифологизации, искусство обращает мифическую фантазию вымысел, точнее, заставляет понять

фантастическое пространство мифа как субъективную активность продуктивного воображения. Между воображением и фантазией наблюдается тонкое, но существенное различие, напоминающее различие между сказкой и мифом.

Наш тезис состоит в том, что в современном мире на пике демифологизации и возрастания технической оснащенности мы вновь окунаемся в пространство мифической фантазии в области техники кинематографа, позволяющего создавать образы, несходные с образами традиционного искусства. И если продолжить сравнение религиозного опыта и обряда, то кинематограф не сходен с обрядом, потому что в кинематографическом опыте не так много активной деятельности, он есть именно опыт – опыт погружения в фантастическую реальность, которая теперь воспринимается не-религиозно и не-метафизически, но от этого не теряет, но лишь обретает еще большую плотность внеположного потустороннего существования. За отсутствием субъективной активности при восприятии, она больше не может восприниматься просто как вымысел, ведь мы ничего не вымышляем (огромный коллектив создателей фильма занимается сложнейшей и вполне «реальной» организационной и технической деятельностью, а зритель просто погружается в новый мир, который он видит, и ему не надо ничего придумывать).

Как нам представляется, современный кинематограф часто оказывается весьма рефлексивным в отношение вопроса об онтологическом статусе той реальности, в которую погружает зрителя, – притом не только и не столько авторское кино, сколько кинематограф широкого проката. Иное пространство – пространство потустороннее, грань с которым стирается, а его «воображаемый», «вымышленный», художественный характер ставится под вопрос. Кино стирает грань между реальным и ирреальным, делая опыт восприятия потустороннего мира реальностью. И кино ставит внутри себя вопрос об этом стирании, активно задействуя эту тему – тему стирания границы с потусторонним, тему потусторонней реальности и ее вторжения в реальность посюстороннюю. Вопрос ставится не только на уровне «сюжета», «концепции», но скорее на уровне приемов демонстрации этого стирания. И тогда можно сказать, что кинематограф, демонстрируя в рамках своего образа стирание грани посюстороннего и потустороннего, на деле совершает самореференциальный акт, отсылающий к вопросу о стирании грани между кинематографическим и реальным. Так что через кинематограф потустороннее проникает в нашу посюстороннюю жизнь в большей мере, чем через любой опыт воображения, поскольку воображение поддерживает границу между собой и «реальностью», а кинематографическая фантазия эту границу стирает и разрушает.

Поликарпова Д.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

КИНО-КУЛАК VS КИНО-ГЛАЗ: ВЛАСТЬ НАД КИНОВСЕЛЕННОЙ

Доклад подготовлен при финансовой поддержке гранта РФФИ №17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»

Вопрос, который нам предстоит обсудить: что нужно делать, чтобы начать говорить о кино *с точки зрения самого кино*? Если и преодолеть, наконец, ошибочные установки зрителя на восприятие фильма как текста, который необходимо понимать и интерпретировать, переводя на собственный язык, решена будет лишь одна часть проблем, но вторая останется на своем месте. Мы все так же продолжим мыслить кино, исходя из условий нашего к нему доступа, так как его смотрим. Настаивание на том, что кино не сводится к той смысловой перегруженности, которую обыкновенно ему вменяют, занимаясь бесконечным перетрактовыванием сюжетов, не сводится только к тому, чтобы убедить зрителя не интерпретировать, а наслаждаться увиденным и услышанным. Недостаточно просто вывести кино из железных цепей культуры и показать, что мир значений вторичен для кино самого по себе как независимого объекта, для которого родным является мир чувственный, полный «не-означивающих сущностей» и не закладывающий в качестве фундамента человеческие суждения для того, чтобы состояться. Но дальше необходимо не просто проговаривать собственный опыт при столкновении с этим другим, а действительно попытаться подступиться к кино-как-кино, как вещи-в-себе, не сделанной для меня.

Если искать в теории кино союзников в такой работе, то переход от проблем зрительского восприятия к проблемам кино-самого-по-себе – это переход от проблематики «кино-кулака» к проблематике «кино-глаза». Понятно, что здесь имеются в виду Эйзенштейн и Вертов, что вполне предсказуемо – их работы среди всех текстов режиссеров-теоретиков наиболее обсуждаемы и цитируемы. И в то же время, несмотря на обилие комментариев, так и не проговаривается ясно, а в чем, собственно, разница между кино-кулаком и кино-глазом? Тем более интересно, что Вертов в своих программных статьях, при всей нелюбви к Эйзенштейну, постоянно оговаривается, что между их фильмами есть очевидное сходство с формальной точки зрения. Что те приемы, которыми славятся фильмы Эйзеншейна, взяты именно у группы «Киноглаз», хотя и использованы совершенно не так. Вопрос: в чем состоит это «не так»? Исследуя тексты теоретиков в поисках ответа, нам

придется во многом отказаться от наших привычных представлений о кино.

1. Кино-глаз, в отличие от кино-кулака, не мыслит кино как искусство. Собственно, как только мы выводим кино из-под зависимости от человека, вопрос о том, что это искусство, отпадает сам собой. Искусство – это человеческая категория, система, которая им придумана и согласно которой производится классификация. Отказ от разговора об искусстве позволит нам мыслить не фильмами, а либо более разнообразными образованиями (кадрами, приемами, монтажными стыками и проч), либо, наоборот, системой записи, специфическим способом фиксации, воспроизведения, которые свойственны кино-вообще (неважно, художественному фильму, видео-арту, документальному кино и проч). Кроме того, мы наконец-то избавимся от определяющей роли человека-режиссера-творца в разговорах о кино, без которого, как считается, фильм снять не получится. Здесь вновь обращаемся к Вертову и кино-глазу с пассажами про человека как часть механизма. В процессе съемки есть масса деталей, без которых фильм не снимется в не меньшей степени (а то и в большей), чем без режиссера. Когда Вертов говорит «не так» в отношении Эйзенштейна, он и имеет в виду частично критику позиции Художника, противопоставляя ей представление о себе как части механизма, которая работает на осуществление того, что предлагает само кино.

2. Кино-кулак в смелых конструкторских приемах всегда имеет в виду зрителя – кого-то, на кого посредством кино возможно оказать воздействие. Кино-глаз – это не о том, что нужно кому-то что-то показать, не о том, как посредством камеры может что-то увидеть зритель – это о том, как видит сама камера. Смена акцента здесь чрезвычайно важна: кино-глаз у Вертова – это не просто метафора для объектива камеры, это сборка различных операций. Поиск – фиксация – монтаж. Кино в этом случае приписывается возможность для непохожего на человеческий контакт с другими объектами. И здесь кино обретает собственную субъектность с претензией на специфическую чувственность.

Сравнение текстов ведущих теоретиков кино и поиск противоречий и конфронтации между ними сами по себе, конечно, о сущности кино ничего не доказывают. Точные наблюдения тех, кто имеет к нему непосредственное отношение, должны быть, по меньшей мере, подкреплены философскими аргументами. И все же собирание интуиций в текстах тех, кто писал о собственной работе, кто на самом деле столкнулся с чем-то новым и предпринял попытку с ним взаимодействовать – работа весьма продуктивная для того, чтобы и нам сменить наконец точку зрения.

Радеев А.Е.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

КИНО НЕ СУЩЕСТВУЕТ

Доклад подготовлен при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»

За последние несколько десятилетий активизировались исследования относительно феномена кинематографического опыта. Классическим спорам о том, как следует *определять* этот опыт, сопутствуют различные формы по *идентификации* смысловых контекстов вокруг понимания этого опыта.

Как правило, эти споры строятся вокруг того, что делает опыт кинематографическим – особый ли тип переживания, специфические условия формирования этого опыта или же какие-то устойчивые черты объекта этого опыта. Между тем, возможно подойти к спорам о кинематографическом опыте не с точки зрения того, что делает опыт кинематографическим, а с точки зрения того, что делает кинематографическое опытом.

Эта инверсия позволяет выделить три типа опыта – познавательный, религиозный и эстетический – каждый из которых по-разному представляет сторону кинематографического опыта.

Но мало рассмотреть эти три представления, необходимо еще и определить отношение этого опыта с самим кино. В качестве одной из парадигм этого отношения возможно рассмотреть т.н. вопрос о начале кино.

«Праздник, который всегда с тобой» начинается с фразы, которая не выглядит уместной для начала: «А потом погода испортилась». «А потом» – это после чего? Как может быть «а потом» без чего-то предшествовавшего ему? Более того: почему, собственно, все должно начинаться именно с начала? Откуда такое безусловное доверие к началу?

Если обратиться к кино, то не является ли странным то предубеждение, что кино начинается ровно в тот момент, когда погас свет или когда мы нажали на «Play»? И заканчивается с выходом из кинозала и кнопки «Stop»?

Можно показать, что то, что мы обычно именуем «кино» – не кино, а кинематографический опыт, более сложный по своему складыванию, чем вход и выход, «Play» и «Stop»; что следует отличать фильм как продукт киноиндустрии и кино – если это слово вообще уместно – как форму опыта. Иначе говоря, фильм – это форма культуры с ее рядом условностей (например, условность начала фильма или его завершения),

сам же кинематографический опыт складывается и вне такой формы культуры.

Соловьев Р.Л.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

РОЛЬ ТИШИНЫ В СТРУКТУРЕ АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ФОРМЫ: МАЙЯ ДЕРЕН И ДЖОН КЕЙДЖ

Фильм Майи Дерен «На берегу» (1944) — изначально немой, однако в роли одного из ключевых персонажей в нем появляется композитор Джон Кейдж. Таким образом, зритель сталкивается со странной оппозицией между потенциальным присутствием звука и его радикальным отсутствием: в начальных титрах фильма (и не только этого) возникает отметка (SILENT), постулирующая интенциональность пустотности аудиального пространства фильма, подобно тому, как надпись «(this page intentionally left blank)», применяемая в типографике, маркирует пустоту страницы. Позиция манифестированной тишины оказывается ключевой – причем как в кинематографе Майи Дерен, так и в алеаторной музыке Джона Кейджа. Слово «ключевая» здесь может быть понятно буквально: не только как формообразующий элемент аудиовизуального (или, в случае Кейджа, аудиального) ряда, но и – буквально – как ключ к интерпретации творческих стратегий этих двух авторов.

Тишина – один из центральных концептов в творчестве Джона Кейджа. Наиболее известный и радикальный пример из его композиторских работ, эксплуатирующих данный концепт — «4′33″» — произведение для вольного состава инструментов, которое полностью состоит из тишины. Сам Кейдж неоднократно подчеркивал значимость структурной организации формы в собственной работе со случаем: роль композитора для него заключается прежде всего в детальной проработке структуры, которая включала бы случайность как элемент готовой и строго заданной формы композиции [1, 4]. В этом смысле «4′33″» может быть понято как один из примеров алеаторной композиции такого рода: тишина здесь срабатывает как рамка, задающая фигуру случайности. Внутри ритуализованной ситуации концертного исполнения тишина буквально задает пространство аудиальных событий: по воле композитора фокус внимания слушателя (покуда он, сообразно собственной роли, остается слушающим) переносится в поле случайных звуков, возникающих в окружающем пространстве.

В отношении случайности и авторской структуры авторские позиции Дерен и Кейджа в некотором смысле симметричны. Для Майи Дерен

случайность также оказывается заранее заданным принципиальным моментом, включенным в изначальную структуру фильма. При этом ее интересует возможность создания пространства событийности для камеры, в котором камера стала бы инструментом исследования действительности, оставляя, тем не менее, место для автора. Эта идея выражена в концепте «контролируемого случая» / «controlled accident» [3, P.190]. В пространстве событийности Дерен интересуют, прежде всего, время и ритм, заданные визуально через движение и пространство, «динамические манипуляции отношениями между фильмическим временем и пространством (и *потенциально* звуком фильма)» [2, P.51-52]. Так, в фильмах «Ритуал в преображенном времени» и «Хореографический этюд для камеры» принципиальным моментом оказывается то, что Дерен работает в первую очередь с ритмической организацией событий. В связи с этим авторское ограничение аудиальной модальности фильма оказывается эстетически значимым решением: вступая во взаимодействие с изображением, внешний звук будет нарушать ритмическую структуру визуального произведения. Тишина, введенная в структуру формы, отграничивает видимое от слышимого, выводит саму возможность звучания за пределы внимания зрителя. В отношении к организации пространства событийности (SILENT) Дерен — это тишина Кейджа наизнанку.

Примечания

1. Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. М., 2015 — 400 с.
2. Deren M. An Anagram of Ideas on Art Form and Film. The Alicat Book Shop Press, 1946. 52 p.
3. Deren M. Cinematography: the Creative Use of Reality // Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Oxford University Press. 2004. 937 p.
4. Jensen M.G. John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the "I Ching"// The Musical Times, Vol. 150, No. 1907 (Summer, 2009). PP. 97-102.

Стругова Е.А.
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАК ТРАНСГРЕССИВНЫЙ

Трансгрессия – относительно новый термин в философии, факт его употребления обусловлен деятельностью Ж. Батая, М. Бланшо, Р. Кайуа, К. Пазе, М. Фуко, Ж.Бодрийяра, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотара, Д. Кампера. Актуальность исследования обусловлена необходимостью обоснования применения термина «трансгрессия» в эстетике и эстетике кинематографа в частности.

Трансгрессивный опыт в контексте эстетики на примере перформативных практик второй половины прошлого века, режима «бесформенного» в объектах современного искусства, а также анализа

кэмпа и китча, как специфических стратегий формирования эстетического опыта оказывается признаком того, что экстатическая практика включена в процесс эстетического опыта, творчества, как коммуникативного акта, намеренно преодолевающего границы традиционного для искусства режима репрезентации.

В перформативных практиках под трансгрессией подразумевается признание того, что семиотизированное измерение становится второстепенным, сменяясь материально-телесным измерением, в итоге чего режим репрезентации эстетических объектов оттесняется модусом «присутствия». Гетерогенный и процессуальный характер «бесформенного» идентифицируется в акте эстетического опыта, не исключая возможности лиминальных режимов восприятия. Специфические типы чувственности, такие как китч и кэмп, разрушают условия оппозиции «элитарное-массовое» через демонстративный отказ концентрации на них и, более того, расширяют возможности художественного высказывания в экстремальных формах.

Трансгрессивное кино как объект эстетики не столько воспроизводит физическую реальность, а в большей степени выявляет ее скрытые аспекты, которые раскрываются в процессе съемки благодаря применению особых приемов: саспенс, техника «двойного экрана», параллельный монтаж, деформирующая оптика, репрезентация элементов насилия, нарушение линейности кинематографического времени, крупный план, ведь такой кинематографический прием совмещает в себе две функции — структурную и аффективную, а также создает обратимость субъектов зрения, создает ложные движения нарратива. Таким образом, паратаксис и одновременность, семантическая перегрузка структуры взаимоотношения планов направлены на деформацию органической связи всех элементов фильма как артефакта, где возникает систематическая оппозиция: зрителю необходимо акцентировать внимание на конкретной особенности и вместе с тем уметь воспринимать целое изображение.

Неясность центрального образа разрушает заданную априорно роль воображаемого, вызывает ситуацию нарастающего при дезориентации образов эффекта саспенса, а также отсутствие предполагаемого сочетания означаемого с означающим подготавливает «обман» горизонта ожидания. Как пишет по этому поводу К. Метц, данные процедуры экспозиции можно также сравнить с определенной кинематографической «пунктуацией»: медленный темп появления объекта в кадре, последующее исчезновение из кадра, очень замедленный наплыв камеры[1].

Трансгрессией в кинематографе также является транслирование на киноэкране элементов насилия, имплицитным значением которого

становится некоторое сообщение, где в основе заложен не процесс взаимообмена информацией, а аффект как эстетический опыт, препятствие для возможности рефлексии после просмотра фильма. Элементы экранного изображения встраиваются в «перцептивный, аффективный резонанс с телом зрителя», «энергетические импульсы» фильма должны передаться через осязаемое кинематографическое пространство, через «мысли плоти»[2].

Применение к кино дефиниции «трансгрессивное», таким образом, подразумевает оценку его возможностей, как аналитических расчетов реакций зрителя, представляющих собой стирание различий между актуальным и виртуальным, перекодирование самой эстетической установки при просмотре. Однако, при этом некорректным будет и представлять «пограничную» идентификацию как реакцию на редукцию объекта в эстетическом опыте, так как установка на трансгрессивный опыт при просмотре может быть и первичной, доопытной, определяющей возможность отстранения от происходящего на экране и даже концентрации на нем.

Примечания

1. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. статей / сост. К. Разлогов. М., 1984. С.115.
2. Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. URL: https://monoskop.org/images/5/58/Sobchack_Vivian_Carol_Carnal_Thoughts_Embodiment_and_Moving_Image_Culture.pdf (дата обращения: 10. 02.2018).

Телова Я.А.
СПбГИКиТ, Санкт-Петербургский Институт Кино и Телевидения, Санкт-Петербург

КЛАССИФИКАЦИЯ НЕВОЗМОЖНОГО

Под всякой классификацией подразумевается создание осмысленного порядка согласно указующим объединяющим признакам. В данной же работе предпринята попытка классифицировать события с нулевой вероятностью, расшифровать невозможный *парализующий ответ*, возникающий как самостоятельный опыт в результате кинематографического опыта.

Невозможное – это то, что не может произойти, и, следовательно, вероятность невозможного события должна быть равна нулю. Такого *нуля невозможного* предлагается достигнуть посредством обращения к исследованию И.Канта «Об опыте введения в философию понятия отрицательных величин» (1763), где различного вида упразднение предикатов приводит к нулю через логическую, где следствие есть ничто (nihil negativum irrepraesentabile), или реальную, со следствием нечто (cogitable), противоположности.

Невозможное возникает в результате эмоционального процесса – астенического аффекта – как парализующий ответ на воздействие кино, мгновенная реакция на опыт просмотра. В зависимости от воздействия и вида аффекта соответственно, невозможное образуется различными способами, имеет за собой не одинаковые последствия, несмотря на то, что в конечном счете всегда образуется нуль. Таким образом, используя кантовскую методологию отрицания, можно сказать, что и *нуль невозможного*, это, в первую очередь, результат реального отрицания, которое может возникать в лишении (privatio) или же отсутствии (defectus, absentia).

Следуя данному выводу, невозможное подвергается разделению на две части, названные в данной работе как *феномен лишения* и *феномен отсутствия*, имеющие приставку *«абсолютный»*, так как в результате аффекта нуль, в обоих случаях можно назвать абсолютным, «в чистом виде», безусловным и безотносительным; понимающимся безначальным и бесконечным. Здесь абсолютным феноменом отсутствия будет считаться невозможное, которое состоялось *без всякого ожидания (*где нет положительного основания, а лишь его отсутствие), а феноменом абсолютного лишения будет утрата без идентификации бывшего до, но с явным пониманием самого факта утраты (где основание имеется, но устраняется противоположной силой).

Таким образом, *абсолютный феномен* – это строгое и безоговорочное, лишенное всяких остатков, в отличии от феномена лишения и отсутствия без данной приставки, которые здесь предлагается отнести к относительному (или условному), непостоянному в каких-то его элементах, оказывающихся сокрытыми. Такие сокрытые элементы как *ожидание* возможного из прошлого в будущее в феномене отсутствия и *память* об исчезнувшем возможном из прошлого в настоящее в феномене лишения не дают в полной мере говорить о чистом виде абсолютного невозможного.

Однако любое из отрицаний скрывает *присутствующие* элементы, созданные или бывшие до, и потому, в конечном счете, они тоже оказываются невозможными. Лишенное всякой конкретики ожидание, характеризующееся стремлением к будущему, и память, характеризующаяся возвращением к прошлому, обречены оставаться сокрытыми и такими же невозможными, что в каждом из случаев приводит к нулю невозможного, но точно так же и в той же степени не дает ему быть абсолютным.

В данной работе, используя в качестве примеров «Озеро» и «Наперекор ночи» Ф.Гранрийе, подробнее будут рассмотрены феномены лишения, так как феномены отсутствия не являются предметом исследования.

Темлякова А.С.
УрФУ им. Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

ОПРЕДЕЛЯЯ КИНОРЕАЛЬНОСТЬ

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-311-00235

Определение кино и кинореальности представляет интерес особенно на острие сегодняшей современной культуры смешения стилей, искусств, жанров и направлений, а также трансформаций в области самого кино, затрагивающих процесс съемок, обработки и кинопоказа, связанных с техническими изобретениями в области компьютерного моделирования.

Тексты о кино можно разделить на теоретические разработки в духе А.Базена «Что такое кино», критические замечания и статьи ведущих авторов журналов о кино, также это и философские тексты о кино, например Ж.Делёз и его работа «Кино 1. Кино 2», публикации и интервью самих кинорежиссеров.

Современное кино в медиапространстве представлено двумя разными аспектами своего закономерного развития. Первый аспект предполагает изменение способов доставки произведения до воспринимающего благодаря новым средствам коммуникации (сеть Интернет). Второй аспект связан с вовлечением и охватом все новых органов чувств зрителя. Новые технические возможности (следствие развития технологий 3D – 5D) позволяют конструировать и осваивать новые пространства. Таким образом, изменяется традиционная природа кино, которая была связана с задействованием визуальных и аудиовозможностей[2].

По мнению Р. МакГрегора, концепция фильма в настоящее время находится в глубоком кризисе, как в период вытеснения разговорным кино немого. Сегодня «цифровые технологии создали новые возможности для интерактивности и массового производства виртуальной реальности. Однако в настоящий момент цифровой фильм, как традиционный фильм и его предшественники, несмотря ни на что остается искусством движущихся изображений»[3].

Мы исследуем понятие кинореальности в качестве варианта художественной реальности. Поскольку кинореальность возникает в контексте определенного типа культуры (как результат научно-промышленного переворота конца XIX века), то исследования кино всегда связано с его технической составляющей, позволяющей в разной степени создавать новую реальность. Новый тип художественной реальности (кинореальность) стал предметом исследований философов и культурологов XX века. «Фильм (как впрочем и феномен кинематографа в целом, где фильм составляет лишь один элемент) может быть объектом разнообразных подходов, каждый из которых соответствует разному

использованию этого объекта, т. е. различным принципам релевантности. Фильм можно рассматривать с технологической точки зрения как физико-химический носитель; с экономической точки зрения как совокупность копий фильма; с тематической точки зрения, анализируя содержание; как документ, релевантный для общественного восприятия»[4]. Это обосновано тем, что каждый из подходов предполагает различную работу с кинореальностью.

Кино прочно связано с воображением – и со стороны зрителя («искусственное воображение»[5]), и со стороны производителя (сценарист, режиссер[6]), когда замысел фильма предстает в форме идеи, и дальнейшего воплощения воображаемых конструкций. Стоит учесть и продюсера, который в свою очередь выделяет на кинопроизводство деньги, т.е. монетизирует процесс воплощения, передачи и трансляции фантазий. Кино с такой точки зрения можно рассматривать как профинансированные воплощенные фантазии. Именно по этому настолько актуальной сегодня является проблематика взаимопереходов и взаимовлияний кино и капитала.

Кино являет себя миру/зрителю в режиме мерцания кинореальности в обыденности повседневного опыта. Кинореальность мы определяем как саму дышащую ткань киноповествования, сконструированную отблесками теней на киноэкране и вызывающую ряд ассоциативных цепочек в сознании зрителя. Кинореальность образует конкретный пространственно временной континуум («хронотоп», М.Бахтин[7]), наделяющий вещи и со-бытия смыслом и представляющий сочетание блоков движения и продолжительности[8] (Ж.Делёз) в целостную дышащую материю.

Примечания

1. Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-311-00235.

2. *Самутина Н.* Трансформация объекта как вызов науке о кино [1] // Новое литературное обозрение. 2011. №3 (109) URL: http://www.nlobooks.ru/node/1896

3. *Rafe McGregor* A New/Old Ontology of Film // Film-Philosophy. 17.1 (2013) P. 265. URL: http://film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/369/872

4. Эстетика фильма / Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне ; [пер. с фр. И. И. Челышевой]. Москва : Новое литературное обозрение, 2012. С.163.

5. *Робер Д.* Когда художник открывает глаза… Заметки о живописи и кино 1923-1944. М., 2016. С.32.

6. *Моль А.* Социодинамика культуры. М., 2005. С.260.

7. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. : Сб.. М.: Худ. лит., 1975. С.274.

8. *Deleuze Gilles*. Having an Idea in Cinema // Deleuze & Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture / Eleanor Kaufman,Kevin Jon Heller, editors. University of Minnesota Press, Minneapolis, London. 1998. P.15. URL: https://books.google.ru/books?id=fDEQCcvptIYC&pg=PP7&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

Толстых Е.М.
Институт философии СПБГУ, Санкт-Петербург

О ВОЗМОЖНОСТЯХ НАРРАТИВА КИНО В ПРОБЛЕМАТИКЕ ТОЖДЕСТВА ЛИЧНОСТИ

Понятие тождества личности неразрывно связано с проблемой соотносимости различных состояний на протяжении жизненного пути, а также с аспектом особенности, неповторимости человека. На данный момент самым прогрессивным подходом в рассмотрении этого вопроса выступает нарративный подход, отчасти потому что позволяет взглянуть на личность в ее динамике, континуальности. Такой подход дает основания для заботы о будущих состояниях. В его рамках для обнаружения тождества личности необходимо выстраивание подобия биографического рассказа. К этому нарративу применяются как внутренние требования (определенность перспективы, интеллигибельность траектории психической жизни, телеологическая направленность), так и внешние (возможность вербализации, правдоподобность) [1]. Полагаю, кинематограф располагает неповторимым инструментарием для демонстрации этих требований – монтаж, флэшбеки, фокусировка камеры, смена перспективы и прочее. Нарративный подход представляется мне незаменимым для сюжета в хронофантастической размерности: где физиологический отступает из-за появления внешних двойников из разных временных пластов, а психологический вытесняется неконтролируемым умножением психических состояний личности (опять же, из-за появления одной и той же личности из разных времен и вмешательства в предопределенный ход событий). Эта характеристика подходит и к попыткам изобразить в кино параллельные миры – с той лишь разницей, что двойники не сталкиваются в одном измерении, а существуют в различных действительностях. В вопросе определения тождества конкретной личности нам необходимо обращаться к перспективе первого лица [2]. Я полагаю, что двойничество (N из прошлого/ N из настоящего) в фантастических фильмах добавляет к столь незаменимой перспективе и взгляд третьего лица, что позволяет рассмотреть ситуацию наиболее полно. В связи с этим нумерическое тождество (N=N, коль скоро N такой один) расщепляется, а качественное (N1=N2, коль скоро они близнецы) принимается лишь с некоторыми оговорками. [3]. Если в двух классических подходах (физиологическом и психологическом) речь идет преимущественно о сходстве человеческих состояний (тела или сознания) на различных стадиях развития личности, то нарративный говорит о преемственности психологических характеристик, обоснованной возможности их замещения. Именно этот подход

позволяет нам поставить важнейшие вопросы для разговора о параллельных мирах (о каузальности, направленности, достоверности происходящего). В контексте хронофантастики психологический подход кажется несовершенным из-за чрезмерности обращения к прошлому, поиска достоверности и обоснованности именно в ушедшем. Эта особенность была отмечена еще Джоном Локком, в его размышлениях и содержится основание для моего стремления найти подход совершеннее, нежели психологический: «И насколько это сознание может быть направлено назад, к какому-нибудь прошлому действию или мысли, настолько простирается тождество этой личности…» [4]. Я не считаю что можно обойтись одной памятью – она нередко подводит нас, а нарративный подход в сочетании с хронофантастикой дает возможность переместиться в прошлое и непосредственно контактировать с минувшей ситуацией, а также обратиться к будущему.

Примечания

1. Волков Д.Б. Нарративный подход как решение проблемы тождества // Вестник СПБГУ, 2016. Сер. 17. Выпуск 4. С. 21 – 32
URL: https://cyberleninka.ru/article/v/narrativnyy-podhod-kak-reshenie-problemy-tozhdestva (дата обращения: 26. 07. 2018)
2. См. об этом: Секацкая М.А. Разеев Д.Н. Чирва Д.В. Кто мы такие? Современные теории тождества личности. СПБ: РГНФ, 2015. С. 20
3. См. об этом: Олсон, Эрик Т. Тождество личности // Стэнфордская философская энциклопедия: переводы избранных статей / под ред. Д.Б. Волкова, В.В. Васильева, М.О. Кедровой. URL: http://philosophy.ru/identity-personal/ (дата обращения: 26.07.2018)
4. Локк Дж. Сочинения: в 3-х т. Т. 1. Опыт о человеческом разумении. М: Мысль, 1985. С. 387-388

Томилов Ю.В.
УГАХУ, Екатеринбург

УРАЛЬСКАЯ ШКОЛА ЭКРАННОЙ АНИМАЦИИ: ОБНОВЛЕНИЕ КИНОЯЗЫКА

Искусство экранной анимации способно впитывать в себя сегодня любые стилистические направления, смешивать техники, материалы, звуки, изобретая каждый раз уникальное. Не так давно появилась компьютерная 3D и Flash анимация, набирает обороты VR (виртуальная реальность) анимация, в которой неразрывно связаны программирование и искусство.

Аниматограф обладает наиболее ярко выраженной степенью условности. В силу этого он стал тем видом киноискусства, где наиболее востребованными оказались постмодернистские идеи. Он перемалывает все стили, стирает грани между высокой и низкой культурой [1]. Об анимации сегодня пишут философы, эстетики, культурологи, искусствоведы, критики, а также сами практики искусства.

Е.А.Попов определяет такие параметры анимации, как *изменчивость, цикличность, алогичность, дискретность, кадровость (ограничение рамками экрана)* [4]. Анимация обладает высокой степенью свободы в создании *динамичных* художественных образов не только того, что человек видит в жизни, но и того, о чем он думает, что воображает. Это экранное искусство особенно тяготеет к сказочности, фантастичности, метафоричности. Н.Г.Кривуля подчеркивает, что человеческая фантазия способна оживлять окружающий мир, присваивая его объектам антропоморфные свойства. Этим и занимается анимация с её склонностью к фантазийной форме и метафорической подаче материала. Тотальное одушевление, карнавальная перевёрнутость, иносказание – её сущностные черты [2]. Известный режиссер Ю.Б.Норштейн отмечает: «Несоответствие психологической готовности и предлагаемых изобразительных условий наполняет знакомую нам реальность дополнительной энергией и меняет ее. Соединение несоединимого рождает метафору. Предмет и сравнение сливаются в одно целое» [3].

Аниматор способен соединять в своей творческой работе чувственно эмоциональный и рациональный компоненты, что подразумевает не только интуицию и озарение, но и опыт, научное знание, наблюдение, анализ, вкупе формирующих профессиональное мышление, направленное на понимание смыслов культуры.

Внешний и внутренний мир человека предстают в анимационном произведении как равноправные. Пользуясь специфическими художественно-выразительными средствами, анимация способна одушевлять на экране любой предмет или явление, в том числе и те, которые существуют как неодушевленные, невидимые или нереальные. Объектами творческого внимания могут стать переживания и образы внутреннего мира, а также отвлеченные понятия (дружба, любовь, ревность, предательство). Так происходит в фильме «Обида» екатеринбургского режиссера А.Будановой, где главный персонаж – эмоциональное состояние, которое обретает реальный облик. Примерно то же самое мы наблюдаем и в ленте другой представительницы уральской школы анимации Е.Хазихановой «Пропажа», где героиня, охваченная чувствами обиды и ревности, визуализированными в виде черного озера, буквально тонет в нем. Для того, чтобы донести до зрителя идею, мультипликация пользуется символами, аллегориями, метафорами, что позволяет называть ее «формой визуальной поэзии», по словам С.В.Асенина [5].

Режиссеры, аниматоры, художники нередко обращаются к фольклорным традициям разных стран и народов, старинным легендам, сказкам и преданиям, переосмысляя их в своем авторском видении, что характерно для уральской школы анимации. Эти традиции вносят в

современное искусство дополнительный духовный опыт, жизненную мудрость, устанавливают диалог культур и эпох, показывают связь человеческих отношений разных народов, раскрывая их разнообразие и единство. Фольклор помогает через простое, наивное и забавное, передать с помощью киноязыка условное, фантастическое и глубоко психологическое.

Освоение и критическое переосмысление фольклорного наследия дает толчок к «пластической революции». Её основным итогом становится обновление языка, открытие иных принципов гармонического синтеза аудиовизуальных возможностей анимации, появление новых художественных и стилистических направлений [2].

Примечания

1. *Зоркая Н.М.* Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. М., Искусство, 1981. С.167
2. *Кривуля Н.Г.* Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий : автореф. дис. … д-ра. искусств. М., 2009. С.59
3. *Норштейн Ю.Б.* Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации. М., ВГИК, 2005. С.254
4. *Попов Е.А.* Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств : автореф. дис. ... кандидата искусств. СПб., 2011. С.24
5. *Симакова Ю.А.* Герменевтический потенциал анимации в исследовании культуры : автореф. дис. ... кандидата культурологии. Екатеринбург, 2014. С.21.

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ «ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ ИСКУССТВА»

Артамошкина Л.Е. «Энтелехия поколения»: методологические основания аналитики в герменевтике культуры (4)
Бегунова Е. А., Двуреченская А. С. Отечественная мемуарная литература начала XX века как отражение культурной памяти эпохи (5)
Брусиловская Л.Б. Память о себе «в советском»: реконструкция послевоенных лет в творчестве В. Аксенова (7)
Гаврилина Л. М. Образы искусства как «экзистенциальные точки опоры» культурной памяти (10)
Гендова М.Ю. Отечественные балетные спектакли XX века как историческая память поколения (12)
Демина А.В. Интертекстуальность как способ сохранения культурнойй памяти (на примере фэнтезийной литературы) (13)
Завьялова Е.Е. Категория «нечистоты» в русской литературе золотого века (15)
Зябликов А.В. Религиозные подтексты советского кино 1930-1950-х гг. (17)
Капустина Л.Б. Аналитика искусства Ницше и ее эстетическая актуальность (19)
Коломиец Г.Г. О «Заимствовании» эстетического восприятия в контексте «свое и другое» в исторической памяти искусства (21)
Кондаков И.В. Плюрализм культурной памяти в современном искусстве (23)
Кудряшев А.Ф., Минигулова И.Р. Тема безвременья в живописи (25)
Лиманская Л.Ю. Христианская картография и культурно-историческая память в эпоху Средневековья (27)
Малинина Т.Г. И снова о «модернизмах»: на этот раз в архитектурной мысли Новейшего времени (29)
Махлина С.Т. Эстетика и искусство в советский период (30)
Мещерина Е.Г. Ракурсы исторического в русской живописи XIX века (32)
Михалевич Б.А. Субстанциальность перспективного миропредставления в искусстве авангарда (34)
Николаева Ж.В. Историческая память и архитектура. актуальная аналитика (37)
Петинова М.А. Актуализация времени в истории музыки: от аналитики стилей к концептуализации темпоральных парадигм (39)
Петрова А.С. Постановка оперы М.П.Мусоргского «Борис Годунов» (1948) и идейно-эстетические искания оперного театра первой трети XX в. (40)
Сиднева Т.Б. Граница как категория эстетики (41)
Узарашвили Л.М. Искусство Ренессанса: научно-техническая детерминация схем изобразительности (43)
Устюгова Е.Н. Исторические уроки авангардов (45)
Хренов Н.А. Флуктуации памяти в формах искусства и принцип циклизма в истории культуры (47)
Целиков Д.А. Историческая память искусства: столетний путь «Ленфильма» (48)
Шапинская Е.Н. Эстетика любви и страдания в музыке и поэзии романтизма (51)
Якушкина Н.В. Новые эстетические ориентиры в театральном искусстве начала XX века глазами театральной критики (54)

СЕКЦИЯ «ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ –- ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЗАЦИИ»

Ананьева Е.М. Герменевтика и эстетика: смена парадигм, слияние горизонтов (57)
Артёменко Н.А. Виртуальная встреча феноменологии и супрематизма (59)
Гончарко О.Ю. Чтить или не чтить? Эстетика и логика в период второго иконоборчества (61)
Егоров П.А. Восстановление эстетики (63)
Козьякова М.И. Эстетизация как повседневный нарратив: семантика Европы (65)
Мальцева Ю.М. Ван Говэй: Опыт шопенгауэровской интерпретации «Сна в красном тереме» (67)
Никитина И.П. Эстетика и философия искусства: соотношение проблематики (68)
Никонова С.Б. Возникновение эстетики как путь к тотальной эстетизации (70)
Новикова А.К. Философия искусства как способ эстетизации культуры: рождение новой формы субъективности (72)
Прозерский В. В. Пропущенное звено в эстетике (74)
Ромащенко А.А., Ромащенко М.А. Изобразительное искусство как форма самосознания человека в контексте идей гегелевской диалектики (76)
Рыбаков В.В. Другой как источник и граница эстетизации (78)
Сидоров А.М. Эстетические стратегии ответа на культурную травму модерна (80)
Ставцева О.И. Ангел истории и ангел эстетики (82)
Хренов Н.А. Судьба эстетических ценностей в ситуации нарастания утилитарной и цивилизационной стихии (84)
Яковлева Л.Ю. Проблема интерпретации архитектурного пространства в истории эстетики (85)

СЕКЦИЯ «КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА»

Анищенко Т.В. Пути сопоставления православной эстетики и авангардного искусства (88)
Астафьева О.Н. Эстетическая потребность в «интересном» в городской среде: культурологические интенции (89)
Байрачная Ж.Э. Культура как ресурс развития эстетико-креативной среды (91)
Балакина Е.И. Нелинейные аспекты эстетических отношений человека и искусства в современной культуре (93)
Богданова П.Б. Повороты в культуре и искусстве. К циклической теории (95)
Ерохина Т.И. Эстетика пограничности в современной художественной культуре (97)
Закс Л.А. Структура системно-культурологического анализа искусства (99)
Злотникова Т.С. «Треугольник Фреге» – матрица культурологической эстетики («зарубежное» и «русское» в массовой культуре) (102)
Иваненко А.И. Роза против сакуры: к вопросу о географической атрибуции эстетики (104)
Иванов М.А., Волкова Н.П. Эстетические основы идеала (106)
Кондаков И.В. Эстетика смысловой неопределенности (108)
Куимова В.М. Осмысление художественного образа на стыке эстетической и культурологической парадигмы (110)

Леонов И.В., Соловьева В.Л. Эстетические гештальты различных типов культуры и их преобразования в ходе истории (112)
Малинина Е.В. Художественная культура Перми 2000-ных гг.: попытка культурной революции (114)
Малыгина И.В. Эстетический дискурс культурной идентичности (116)
Немченко Л.М. Культуроцентристский тип художественного сознания (на материале режиссуры Дмитрия Крымова) (117)
Охват К.И. Коммуникативная структура произведений современного искусства в условиях культуроцентристской парадигмы (119)
Шапинская Е.Н. Эстетические ценности в контексте постсовременной культуры: трансформация или деструкция? (121)
Шибаева М.М. Артистизм как эсетическая форма самопрезентации личности (123)
Щекотова Р.Р. Аналитика искусства: из преподавательского архива (125)
Шоломова Т.В. Буржуазный идеал: слияние экономического и эстетического (127)

СЕКЦИЯ «МЕДИАФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА»

Аленевский И.А. Медиафилософия и горизонт эстетического опыта (131)
Антропова В.В. Концепт «красота» в многосубъектном поле медиакультуры: трансформация структуры (132)
Балакирева Т.А., Кечик А.В. Фантастический кинематограф после медиального поворота (134)
Бережная М.А. Проблемное поле эстетики журналистики (136)
Гудова М.Ю. Языки искусства и грамотность в эпоху постграмотности (138)
Давыдова М.Ю. Особенности взаимодействия с искусством в медиасреде на примере картины «Княжна Тараканова» К.Д.Флавицкого (139)
Дроздова А.А. «Постпубличность» как феномен конструирования новой приватности медиапространства (141)
Загидуллина М. В. Медиаэстетические реконфигурации современной поэзии (142)
Кальва И.С. Медиафилософия: эстетичность СМИ в контексте взаимодействия с властью. Кто формирует ценностные ориентации поколения?! (144)
Кардинская С.В. Прекрасное и безобразное в рекламе (146)
Кириллов А. А. Разделяй и властвуй: ландшафтные стратегии цифрового разума (148)
Кириченко В.В. Реформатизация смехового: особенности функционирования мемов (150)
Кнышева А.А. Репрезентация эстетических идеалов транс- и постгуманизма в популярной медиакультуре (152)
Медведева А.Р. Цитирование, аллюзии и анкаты: эстетика травелога «Пора валить» (155)
Николаева Е.В. Эстетика «цифровой алхимии»: постнеклассическая топология телесного в медиаискусстве (157)
Панюкова С.А. Эстетика упрощения в медиакоммуникации (на примере научно-популярных Youtube-каналов) (159)
Савчук В.В. Медиаэстетика в режиме медиафилософии (161)

Симакова С.И. Инфографика – медиаэстетический компонент коммуникации (162)
Сулимов А.В. Вопрос о технике Мартина Хайдеггера как представление медиаискусства (164)
Топчий И.В. Эстетика визуального ряда современного Интернет-СМИ (166)
Федоров В.В. Примитивизм и абсурд как эстетические категории и стилистические характеристики медиаэстетики (167)
Фортунатов А.Н. Эстетика невозможного как базис телевизионного мейнстрима (169)
Шлыкова О.В. Мультимедийные культурные практики как эстетико-антропологический проект преобразования картины мира (170)
Шумакова Е.А. Эстетика визуального контента сообщества «Лентач» (172)

СЕКЦИЯ «НОВЫЕ ТЕОРИИ, МЕТОДЫ И ПРОЕКТЫ В ЭСТЕТИКЕ»

Артемьев Т.М. Теоретические основания красоты (176)
Баркова Э.В. Эстетическое измерение экофилософской картины мира (177)
Бузский М.П. Конструктивизм и проблема эстетического созерцания (179)
Демчук М.А. Трансформации звуковых структур в популярных жанрах музыки как актуальный тренд в музыкальной эстетике (181)
Дземидок Б. Эстетико-этическая проективность искусства жизни (183)
Добряков Н. А. Эстетика нечеловеческого в актуальных российских арт-практиках (185)
Дорофеев Д.Ю. Эстетическая аналитика человеческого образа: тело и одежда (186)
Коломиец Г.Г. Философия музыки в свете аксиологии (188)
Лисовец И.М. Практическая эстетика в структуре неклассической философии искусства (190)
Орлов Б.В., Петров Е.С. Проективная эстетика: новая теория и методология. К проекту создания портала российской эстетики как медийного кластера (191)
Перельман И.В. Эстетическое измерение гендерного дискурса в произведениях живописи как новое направление исследований (193)
Петрин И.С. Аура: тезисы к нечеловеческой эстетике (195)
Поликарпова Д.А. Пост-теория и ее влияние на современные рефлексии о кино (197)
Царев А.О. Масштабирование как эстетическая процедура (199)
Шлычкова Г.И. Гипотеза определения эстетики в качестве методологии гуманитарного (образного) мышления в опыте методики эстетического восприятия природы (201)
Шувакович М. Проект концепции XXI Международного конгресса по эстетике (203)

СЕКЦИЯ «ОТКРЫТАЯ СЕКЦИЯ»

Большаков В.И. Роль мифологии в формировании эстетического восприятия (206)
Волошина Л.А. Чувство искусства (208)
Демин Р.Н. Экстравагантный костюм киника Менедема из Лампсака (210)
Кислый А.Е. Nudité в первобытных культурах: палеоэстетика и палеоэкономика (212)

Кравцова Т.С. Общественное сознание и авангардное искусство начала XX века (214)
Львов А.В. Приручeнный звук (216)
Мухин А.С. Эстетический аспект любительской астрономии (218)
Пастухов А.Д. Чернота в картинах Гюстава Курбе (220)
Суминова Т.Н. Проблема гармонии и ее поиски в артосфере как составляющей ноосферы (221)
Сычев Д.О. Вопрос об искусстве в работах Л.Н. Толстого (223)

СЕКЦИЯ «ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ АРТ-КРИТИКА: ИСТОКИ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ»

Дутчак В.С. Эротизм – нарциссизм как два горизонта психической реальности в кинофильмах К.Муратовой(226)
Мясникова М.А. Кинокритика и киножурналистика: проблема идентификации (227)
Савченкова Н.М. Теория психоаналитической интерпретации Дж. Чивитарезе (229)
Сальникова О.В. Психоаналитическая интерпретация творчества М.И. Цветаевой. Любовь как поэтический труд (230)

СЕКЦИЯ «СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ПОЗИЦИИ И ПРАКТИКИ»

Балаш А.Н. Живопись в пространстве постмедиальной культуры (234)
Венкова А.В. Диалогический опыт автора как автоперформатив искусства (235)
Дробышева Е.Э. «Трансграничник» Ян Фабр на службе искусству (236)
Рубцова Е.В. Техно-языки саунд-арта: новые возможности творчества и проблемы восприятия (238)
Тылик А.Ю. Художник и улица: стратегии взаимодействия (240)
Шик И.А. Современная цифровая «сюрреальная» фотография как эстетический феномен (242)

СЕКЦИЯ «ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА: ХУДОЖНИК И ЭВОЛЮЦИЯ ЯЗЫКА ИСКУССТВА»

Астахов О.Ю. Амбивалентность творчества в философии русского символизма конца XIX – начала XX в. (245)
Барашков В.В. Трансформация языка современного религиозного искусства (246)
Ермолова А.А. Фотографическое высказывание и методы его анализа (248)
Квятковский Г.Ю., Прилукова Е.Г. Эстетизация внехудожественного в жанрах массовой музыки XX-XXI вв. (249)
Клюев А.С. Сознание и его возможные проявления в музыкальном творчестве (251)
Конанчук С.В. Синестетические аспекты современной художественной культуры (252)
Кривцун О.А. «Художник видит мир и то, что недостает миру, чтобы стать картиной» (254)
Кузнецова Т.В. Философия творчества: эстетика моды (256)

Молчанова Л.А. Эстетический идеал: эволюция телесного образа от первобытности к постмодерну (258)
Полисадова О.Н. Эстетическая парадигма развития жанра в театре «Русский балет» С.Дягилева (261)
Саган И.Ю., Горина И.В. Хора-место как трансформационная модель искусства авангарда (262)
Смирнова Т.Н. Музыка как открытая система невербального художественного общения (264)
Ступин С.С. Художественное и экзистенциальное. Антропологические аспекты языка искусства (266)
Суворов Н.Н. Эстетическое как воображаемая форма (268)
Фортунатов Н.М. Художественная память как основа формообразования русской классики (269)
Фортунатова В.А. Опыт рецепции и действие архетипов в преподавании гуманитарных дисциплин (270)

СЕКЦИЯ «ЭСТЕТИКА И ВЛАСТЬ»

Абрамов А.А. Постсоветская художественная и документальная телесталиниана как историко-эстетический феномен (273)
Гончарко Д.Н. Эстетический аргумент в византийском обосновании иерархии (274)
Казаринова Н. В. Квазитеатральность политического действия (276)
Ким Ф.С. Рецепция эстетических взглядов А.Г.Мюллера в «Просвещенном консерватизме» Г.-К.Кальтенбруннера (278)
Киуру К. В. Спортивный костюм как репрезентация архетипа «нового советского человека» в дизайне 1920 гг. (280)
Мартынов М.Ю. Символы анархии в российском арт-активизме (281)
Синявина Н.В., Махович Е.В. Когерентность авангарда и соцреализма в контексте советской культуры 1920-х гг. (283)
Смирнов А.В. Репрезентация стратегий власти в советской «свадебной» живописи 1960-1970-х гг. (285)
Сомин И.Д. Эстетический аспект выстраивания образа Империи (286)
Хайтович Д.Г. Эстетическое и политическое: политический романтизм против тотальности (287)

СЕКЦИЯ «ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН»

Апыхтин А.В. Diligentia, усмотрение и проблема замысла художественного произведения (291)
Карюк Т.А. Эстетика стиля модерн в художественной практике костюма и текстиля 1890-1900-х гг. (292)
Колесникова И.В. Эстетика повседневной жизни человека в эпоху формирования индустриального общества (294)
Манасян Л.Ю. Дизайн костюма как форма эстетической деятельности: перспективы исследования и проект учебной программы (296)
Репринцев М.А. Дизайн в системе факторов гуманизации отношений личности и социальной среды: диалектика социального и индивидуального (298)

СЕКЦИЯ «ЭСТЕТИКА И ЛИТЕРАТУРА»

Аленевский И.А. Литература и опыт другого в эстетике (303)
Арапова Е.Д. Социальное и живописное у художников В.В.Кандинского и Е.Н.Тураевой (304)
Игнатьев Д.Ю. Чувственность мысли в системе эстетической коммуникации: бегство из языка (306)
Ищенко Е.Н. Интерпретация философского текста: режимы эстетического (307)
Кетова Т.Н. Мишель Уэльбек: прощание с миром человеческого (309)
Маковецкая М.В. Структурная связь автора и героя в романе Ф.М.Достоевского «Подросток» (311)
Мильдон В.И. Эстетика слова в современной русской прозе (312)
Протанская Е.С. Эстетика литературы в контексте эмоциональной культуры личности (313)
Ртищева О.В. Рецептивная установка в художественной коммуникации (315)
Сергиевская Г.Е. Эстетизм как бегство от реальности (316)
Тимашов К.Н. Творчество В.Т.Шаламова как предмет философской рефлексии (318)
Цибизова Л.А. Трагедия «Homo Ludens» Юрия Иваска (320)
Шевцов А.А. Эстезис до эстетики (322)

СЕКЦИЯ «ЭСТЕТИКА И СМЕХ»

Добров Е.В. Макгаффин как комический элемент художественного произведения (325)
Лаврикова И.Н. Русское дурачество: между плахой и гармошкой (326)
Панова Е.Ю. Потенциал прецедентности пародийного медиатекста (328)

СЕКЦИЯ «ЭСТЕТИКА ПОСТ(SMART)МОДЕРНА»

Апыхтин А.В. Произведение и искусство: деконструктивистский и фонологический опыты (332)
Беззубова О.В. Развоплощенный образ: семиозис в цифровых медиа (333)
Быкова Е.В. Эстетика современного старообрядческого лубка: дренерусские традиции и постмодерн (335)
Васильева М.А. Эстетика прецедентного в интернет коммуникации (337)
Даранов И.В. «Малевич обманул, в нуле нет единицы» (338)
Демшина А.Ю. Пространство между авангардом и постмодернизмом: опыт нонконформистского искусства Ленинграда (340)
Загидуллина М. В. Эстетизация уходящих повседневных практик: к вопросу о ретрофутуризме в современном медиаискусстве (342)
Малышев В.Б. Изначальные модальности европейской культуры в современных медиа (344)
Ноговицын Н.О. Smart-эстетика в контексте (345)
Сурова Е.Э. Смарт-реальность: кластеризация прекрасного (347)
Хлыщева Е.В. Эстетизация акционизма: к проблеме трансформации ценностного восприятия (349)

СЕКЦИЯ «ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ЭСТЕТИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ»

Барашков В. Религиозное искусство в контексте эстетического образования (352)
Белоусов П.А. Нравственно-гуманистические аспекты экологической эстетики (353)
Бессмертная Е.В., Фенн-Лавингтон А. Эстетическая целостность образовательного пространства университета как инструмент формирования эстетического опыта студентов (355)
Голощапова О.В. Модель развития эстетической позиции младшего школьника (358)
Ильинская И.П. Эстетические потенциалы поликультурной среды: принципы социализирующего влияния на личность школьника (361)
Куренкова Р.А. Гуманитарно - эстетическая функция классического университета в современном образовательном пространстве (365)
Латышева Ж.В. Эстетическое восприятие как форма воспитания и развития личности (367)
Лыкова И.А. Методы эстетического освоения мира в образовательной среде (369)
Марисова Н.Д. Полихудожественное развитие как системная модель эстетического воспитания учащихся (372)
Парусимова Я.В. Интеграция философии, эстетики и бизнеса в образовательном процессе вузов (373)
Репринцев А.В. Современные тенденции эстетического развития школьников: симптомы кризиса или векторы надежды? (375)
Русакова Т.Г. Роль эстетического воспитания в становлении духовно-нравственной культуры студента (377)
Рылова Л.Б. Событийные практики эстетизации образования («энергетика формы: в жизни и в искусстве») (379)
Семенович А.В. Эстетическое образование как необходимый компонент профессиональной подготовки юристов (381)
Тарасова О.И. Образовательная парадигма по канонам эстетики фракталов (383)
Тюттерина Е.В. Эстетизация «образовательной среды». Возможности средового подхода в воспитании (384)
Усова М.Т. Проблема интеграции семантической и эстетической информации в процессах трансляции музыкальной культуры (389)
Ушакова Д.А. Феноменологическая редукция в эстетике восприятия музыкального произведения (391)

СЕКЦИЯ «ЭСТЕТИКА КИНО»

Вирен Д.Г. Современные художники и авторское кино в Польше (394)
Грибова М.В. Переживание пустоты в кинематографическом опыте (395)
Гусак В.А. Фотография кино как медиум художественной реальности фильма (396)
Давыдова О.С. К феноменологии жанра: «вестерн» Валески Гризебах (398)
Казакова И.Л. Итальянский грайндхаус: первичный порыв к запретному или вторичный порыв к популярному? (400)
Казурова Н.В. Сюрреалистические мотивы в кинематографе запада и мусульманского востока (401)

Касавченко И.С. Last house on dead end street: жанр (402)
Кечик А.В. Kludge-кинематограф. Плохо – еще не значит не работает (404)
Логинова К.М. К вопросу об эстетическом опыте в современном кинематографе: специфика сериальной формы как самостоятельной кинематографической единицы (406)
Лурье Я.М. VHS: в поисках ауры (408)
Никонова С.Б. Кинематографическая фантазия как опыт стирания грани потустороннего и посюстороннего (410)
Поликарпова Д.А. Кино-кулак vs кино-глаз: власть над киновселенной (412)
Радеев А.Е. Кино не существует (414)
Соловьев Р.Л. Роль тишины в структуре аудиовизуальной формы: Майя Дерен и Джон Кейдж (415)
Стругова Е.А. Кинематографический опыт как трансгрессивный (416)
Телова Я.А. Классификация невозможного (418)
Темлякова А.С. Определяя кинореальность (420)
Толстых Е.М. О возможностях нарратива кино в проблематике тождества личности (422)
Томилов Ю.В. Уральская школа экранной анимации: Обновление киноязыка (423)

ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС.
17-19 октября 2018, Санкт-Петербург. Тезисы докладов – СПб.,
Российское эстетическое общество, 2018. – 435 стр.

Редакционная коллегия сборника:
А.Е.Радеев, Д.А.Поликарпова, С.Б.Никонова

Дизайн обложки
Александра Атанова

Тексты печатаются в авторской редакции

Подписано в печать ___.10.2018 г.
Формат 70x80/16
Тираж ___ экз. Заказ № _____-