

ВТОРОЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС

1–3 июля 2021, Екатеринбург

Тезисы докладов участников

ВТОРОЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС

1–3 июля 2021, Екатеринбург

Тезисы докладов участников

Екатеринбург
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина
Гуманитарный университет
2021

УДК 7.01
ББК 87.8
В 87

Составители и научные редакторы:
д-р филос. наук, проф. Т. А. Круглова,
д-р филос. наук, проф. А. Е. Радеев

Второй российский эстетический конгресс (1–3 июля 2021, Екатеринбург) : тезисы докладов участников / составители и научные редакторы Т. А. Круглова, А. Е. Радеев. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина : Гуманитарный университет, 2021. – 655 с.

ISBN 978-5-7741-0407-9

Первый российский эстетический конгресс прошел в Санкт-Петербурге в 2018 году. В 2021 году инициативу по проведению Второго российского эстетического конгресса проявили исследователи из Екатеринбурга, преподаватели Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, сотрудники кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры. Вторым учредителем конгресса выступило Российское эстетическое общество. В центре внимания авторов докладов – история эстетики от Канта до XXI века; культурологическая эстетика; философия медиаискусства; историческое развитие и память искусства; новое искусство и новые онтологии; практики художественного синтеза в различных видах искусства; проблемы технической эстетики и эстетических практик в дизайне; чувственность как проблема эстетики; авангард после авангарда; искусство на окраинах культуры; эстетическое образование; эстетическое и искусство в контексте социальной реальности.

Рекомендуется ученым и специалистам в области эстетики, искусствознания, медиатеории, социально-гуманитарных наук.

УДК 7.01
ББК 87.8

ISBN 978-5-7741-0407-9

© Уральский федеральный университет им. первого
Президента России Б. Н. Ельцина, 2021
© Российское эстетическое общество, 2021
© Оригинал-макет. Гуманитарный университет, 2021

Содержание

<i>Азарова Ю. О.</i>	
Деррида, фотография, деконструкция	21
<i>Александров И. Г.</i>	
Проблема интерпретации фортепианных сочинений	
Г. Свиридова	32
<i>Александрова М. В.</i>	
Образ «Большой Волги» как туристической	
дестинации в советской массовой культуре	35
<i>Амрахова А. А.</i>	
Когнитивные аспекты музыкальной эстетики	37
<i>Андреенко Д. В.</i>	
Меланхолия как фактор изменения темпорального	
мироощущения в первой трети XX века	38
<i>Анисимова М. Н.</i>	
Искусство невозможного (Н. Д. Зотов-Матвеев	
о преподавании философии).....	41
<i>Антипин А. Л.</i>	
Видеокарты и рендер – как основа темных медиа.....	44
<i>Антипин А. Л.</i>	
Практики и язык постцифрового видео/NFT-арта.....	46
<i>Апресян А. Р.</i>	
Искусство социалистического реализма:	
утраченное наследие.....	48
<i>Артамошкина Л. Е.</i>	
Эстетические критерии «новой искренности»	
в искусстве XXI века	50
<i>Артеменко Н. А.</i>	
Новый тип субъектности в работах Д. А. Пригова.....	51
<i>Астахов О. Ю., Прокудина Е. С.</i>	
Художественно-эстетический проект	
жизнестроительства в русском авангарде начала XX века	53
<i>Атанова А. А.</i>	
Эволюция и особенности способов цифрового	
существования музыкального произведения	56

<i>Багдасарян О. Ю.</i>	
Киноспектакли «Гоголь-центра»: к вопросу «кинофикации» театра и драмы	59
<i>Байрачная Ж. Э.</i>	
Эстетика формы как идейно-смысловая целостность.....	62
<i>Балабанова Е. А.</i>	
Современная фотография в массовой культуре: этико-эстетический аспект.....	64
<i>Балакина Е. И.</i>	
Основы построения диалога с искусством в системе эстетического развития личности.....	67
<i>Барашков В. В.</i>	
Модернизация религиозных образов в медиаискусстве	70
<i>Барковская Н. В.</i>	
Проблема субъекта в видеопэзии	72
<i>Бережная М. А.</i>	
Самоизоляция в аудиовизуальных образах ТВ: эстетика самопрезентации	75
<i>Бильченко Е. В.</i>	
Постструктуралистская эстетика как альтернатива постмодерну: универсализм и традиция	77
<i>Бобрин А. А.</i>	
Наивное искусство: избывание травмы и спасительная ностальгия	81
<i>Богомяков В. Г.</i>	
Специфика маргинальной позиции в манифесте товарищества «ОсумБез»	83
<i>Большаков В. И.</i>	
Золотое сечение – ключ к построению композиции и формированию зрительного образа	86
<i>Братина О. А.</i>	
Феномен маски: «пересборка» эстетического и социального	89
<i>Брусиловская Л. Б.</i>	
Кинематограф «оттепели»: эстетика повседневности (на примере творчества М. Хуциева)	92

<i>Бурлина Е. Я.</i>	
Диагностика «советского рая» и хронотопы культуры	96
<i>Быкова Е. В., Пригарин А. А.</i>	
Антропология визуальности: потенциал полевого изучения.....	98
<i>Быстров Н. Л.</i>	
«Голос пустого листа»: вопрос о сущности художественного творчества в поэзии Дана Пагиса.....	101
<i>Быстрова Т. Ю.</i>	
Эстетизация индустриального наследия средствами дизайна: опыт студенческих проектов.....	102
<i>Валеев Х. Р.</i>	
Новая темпоральность в философии А. Бергсона и резонанс с писателями модерна	104
<i>Васильева М. А.</i>	
Перспективы подхода 4E cognition в эстетике. Новая интерпретация визуального восприятия	107
<i>Веселова С. Б.</i>	
КиберКант. От эстетики природы к эстетике кибернетической машины III поколения	109
<i>Воеводин А. П.</i>	
Эстетическая антропология в контексте эстетического знания.....	114
<i>Волков В. А.</i>	
Больше или меньше искусства: эффект маркетинга в ментальной жизни человека	117
<i>Воробьёва Н. Ю.</i>	
Киноискусство и спасение души. Экзистенциальные запросы зрителя и христианская эстетика кино	119
<i>Вортынцева Л. А.</i>	
Интертекстуальность в музыкальной эстетике XX в.	121
<i>Гаврилина Л. М.</i>	
Механизмы формирования культурной памяти в современном художественном пространстве	124
<i>Ганжа А. Г.</i>	
Послеоттепельные песенные политики в перспективе сильной программы культурсоциологии	127

<i>Гашкова Е. М.</i>	
Эстетизация отходов/мусора.....	130
<i>Годер Д. Н.</i>	
Большой фестиваль мультфильмов.....	132
<i>Голощанова О. В.</i>	
К вопросу о музыкальном восприятии	134
<i>Голуб Е. А.</i>	
Исследование границ человеческой субъективности на материале анализа двух работ киноавангарда («Уолден» (1964–1969), реж. Йонас Мекас, и «Звук насекомых. Дневники мумии» (2009), реж. Петер Лихти).....	137
<i>Григоренко В. К.</i>	
Изумление и любопытство как эстетические категории в практике коллекционирования на рубеже XVI–XVII вв.	140
<i>Гудова М. Ю., Рубцова Е. В.</i>	
О медиатехнологической парадигме в философии искусства.....	143
<i>Густякова Д. Ю.</i>	
Музыкальная классика в версии массовой культуры	147
<i>Густякова Д. Ю., Морозова В. Ф.</i>	
Фестиваль «Джаз над Волгой» как локальный культурный феномен	150
<i>Давлетшина А. М.</i>	
Время и ценности в этической философии М. Шлика.....	153
<i>Давыдова М. Ю., Коровина Е. М.</i>	
Феномен «дворового» комьюнити в контексте современной культуры на примере проекта «Республика Лодыгина».....	156
<i>Давыдова О. С.</i>	
Кино, которое не показывает: техногенная чувственность в фильмах Криса Маркера	159
<i>Данилова С. А.</i>	
Креолизованный текст как коммуникативная практика поэта XXI века	161

<i>Джабраилов Р. И., Апыхтин А. В.</i>	
От традиционного кино к современному: структурные трансформации рассказа.....	164
<i>Дидковская Н. А.</i>	
Модернизм масс: феноменология Ленина в контексте культуры Серебряного века	166
<i>Дмитрик Т. Д., Дмитрик А. Д.</i>	
Музыкально-эстетическое воспитание школьников в условиях интегрированного обучения	169
<i>Добрецова С. А.</i>	
Особенности презентации частного музея в городском пространстве: «Музыка и время»	177
<i>Дорофеев Д. Ю.</i>	
Экзистенциальные основания эстетики человеческого образа	179
<i>Дрёмова Е. Н.</i>	
Память места в работах современных фотографов	183
<i>Емельянов Е. П.</i>	
Линия и круг: дискуссия Э. Мейера и К. Бюхера о периодизации всеобщей истории и ее отражение в российской исторической мысли начала XX в.	186
<i>Ерохина Т. И.</i>	
Советский дискурс современной массовой культуры	190
<i>Ерохина Т. И.</i>	
Эстетика игры в современном театральном пространстве	192
<i>Жаркевич Т. С.</i>	
Инновационный дизайн, создание и продвижение нового продукта	194
<i>Журавлева Н. И.</i>	
Проблема эстетического исследования советской типовой архитектуры 50-х годов	200
<i>Загидуллина М. В.</i>	
Сцена на балконе: как медиаэстетизируется фатическая коммуникация	203

<i>Загрядская А. С.</i>	
Изменение форм чувственности как фактор преобразования эстетического в эпоху Возрождения	206
<i>Закс Л. А.</i>	
К методологии культурологического анализа эстетического.....	209
<i>Занина А. П.</i>	
Кризис произведения искусства на примере живописи как предмет феноменологической дескрипции	212
<i>Захарова О. В., Муравьев И. Б.</i>	
Эстетика ритуала как фактор социальной сплоченности	215
<i>Зенкин К. В.</i>	
Музыка и «единство эстетики»: от Роберта Шумана к мультимедийным проектам современности.....	218
<i>Злотникова Т. С.</i>	
Массовая культура советской эпохи: политический и художественный дискурсы.....	221
<i>Иванов М. А., Волкова Н. П.</i>	
Чувственность как проблема оснований природы эстетического.....	223
<i>Игнатъев Д. Ю.</i>	
Антропология мегаполиса: эстетика транспарентности.....	226
<i>Каверина Е. А., Бережная М. А.</i>	
Медиатрансфер специальных событий в онлайн: эстетические эксперименты в эпоху самоизоляции	228
<i>Кайгородова В. С.</i>	
Эстетическое воплощение <i>genius loci</i> в образе усадьбы.....	231
<i>Калайкова Ю. В.</i>	
Проблемы эстетической экспертизы интерактивных систем.....	234
<i>Калинин И. Н., Диденко В. Д., Диденко Н. С.</i>	
Значение экзистенциального эскапизма в процессе эстетизации.....	237
<i>Капичина Е. А.</i>	
Феномен музыкального семиозиса в контексте концепции эстетического образования	239

<i>Капуста А. А.</i>	
Концептуализм как эстетико-теоретическая позиция и эстетическая коммуникация	246
<i>Кардинская С. В.</i>	
Отношение «человеческое/нечеловеческое» в языке рэп-поэзии (герменевтический анализ композиции ИСЗРЕАК «Марш»)	250
<i>Ким Ф. С.</i>	
Эстетизация авторитета и служения в «просвещенном консерватизме».....	253
<i>Кипяткова Е. В.</i>	
Выставка как Gesamtkunstwerk: кураторский нарратив против эстетической автономии произведения искусства...	256
<i>Клюев А. С.</i>	
Основы геоэстетики евразийцев	259
<i>Колесникова И. В.</i>	
Эстетика несовершенного и подлинного в человеческой жизни.....	261
<i>Коломиец Г. Г.</i>	
Антропологическое достоинство эстетики Баумгартена	264
<i>Конанчук С. В.</i>	
Синестезия как проблема эстетики	267
<i>Кондаков И. В.</i>	
Интермедиальность как эстетический феномен	270
<i>Кондратьев Е. А.</i>	
Концепция мультистабильности как источника эстетического опыта в постфеноменологии Д. Айди.....	273
<i>Кондрашов П. Н.</i>	
Онтологические основания эстетики смерти в музыке Heavy metal	276
<i>Костина О. В.</i>	
Присутствие как экзистенциальное пространство искусства.....	278
<i>Костылева И. А.</i>	
Эстетические и литературно-критические принципы И. А. Ильина и их значение в литературном процессе XX века	280

<i>Кочухова Е. С.</i>	
Кино как инструмент конструирования стандартов городского образа жизни: советская культурная политика 1930-х	283
<i>Круглова Т. А.</i>	
Проблема персональной вовлеченности в историческое время: советские деятели искусства в поисках «своего времени» на рубеже 1920–30-х гг.	285
<i>Крюков А. Н.</i>	
Смотреть и/или видеть (феноменология эстетического восприятия)	289
<i>Кузнецов Я. П.</i>	
Истоки современной эстетизации морали в нравственно-эстетическом учении А. Э. К. Шефтсбери...	292
<i>Кузнецова И. П.</i>	
Произведение искусства как кристалл: делезианский подход к пониманию современного искусства	295
<i>Кузнецова М. Б.</i>	
Пандемический хаос и «постковидная» эстетика.....	298
<i>Кузнецова Т. В.</i>	
Мода как социокультурный феномен.....	301
<i>Кумова В. М.</i>	
«Архетипичность» советского человека как культурный код	304
<i>Куренкова Р. А.</i>	
Проблемы и беды современного эстетического образования	306
<i>Латышева Ж. В.</i>	
Музыкальное произведение как трансценденция: эвристические возможности подхода Р. Ингардена.....	309
<i>Летина Н. Н.</i>	
Современная массовая культура рго русская классика	314
<i>Липский В. Н.</i>	
Предпосылки возникновения «массовой культуры» в России (на материале литературных источников XIX века).....	316

<i>Лисовец И. М.</i>	
Эстетическая чувственность в эпоху новых медиа	318
<i>Логинова М. В.</i>	
Методологическое значение интермедиальности: постановка проблемы	320
<i>Магомедова Ю. С.</i>	
О возможности сомаэстетического измерения этики	322
<i>Мазаненко О. М.</i>	
Междисциплинарный подход к проблеме становления творческого сознания: эстетико-психологический взгляд ...	325
<i>Макарова А. С., Лазарева М. А.</i>	
Музыкальный театр как средство формирования всесторонне развитой личности ребенка	333
<i>Маковецкая М. В.</i>	
Проблема символического значения в философии С. Лангер	335
<i>Малинина Е. В.</i>	
Проблемы эволюции художественной культуры (на примере «Пермского культурного проекта»)	337
<i>Мальгина И. В.</i>	
Феномен терроризма в контексте художественно-эстетического дискурса	339
<i>Мальшев В. Б.</i>	
Язык и изначальные модальности культуры: к постановке проблемы	341
<i>Мальшев В. Н.</i>	
Роберт Вальзер и Уника Цюрн: канонизация маргинального в литературе XX века	343
<i>Мальцев Я. В.</i>	
Новые онтологии как симптом межвременья	345
<i>Мартынова Д. О.</i>	
«Псевдоискусство сумасшедших»: рисунки и фотографии душевнобольных во второй половине XIX века	347
<i>Мельникова С. В.</i>	
«Художественные технологии» рекламных медиакоммуникаций	349

<i>Мельникова С. В., Булатова А. В., Журавлева Н. И.</i>	
Развитие эстетической восприимчивости с помощью новых музейных практик	352
<i>Мещерина Е. Г.</i>	
Музыкальная эстетика эпохи Возрождения: преломление идейных установок эпохи	355
<i>Молодкина Л. В.</i>	
Феноменолого-эстетические ракурсы смыслообразования в архитектурном творчестве	358
<i>Музалевская Ю. Е.</i>	
Костюм как синтез искусств	361
<i>Муравьев И. Б.</i>	
Эстетика ритуала как социальный фактор	364
<i>Мурзина И. Я.</i>	
Комиксы и трагическое в истории: парадоксы современной культуры	367
<i>Мясникова М. А., Трухина А. В.</i>	
Эстетические оттенки изображения советского и постсоветского человека на документальном экране	369
<i>Нейкова Р.</i>	
Аспекты синтеза анимации и поэзии в современном экранном искусстве	372
<i>Немерчук Е. Е.</i>	
Метаморфозы вербального и визуального в авангардной практике Петра Митурича	374
<i>Немченко Л. М.</i>	
Синтез искусств в фильме Андрея Хржановского «Нос, или Заговор “не таких”»	377
<i>Нехаева И. Н.</i>	
Аналитическая философия и становление нового искусства	380
<i>Никифорова А. С.</i>	
Идея синтеза искусств как исток новых форм театральной коммуникации	384
<i>Николаева Е. В.</i>	
Иммерсивный медиаарт: эстетический опыт смешанной реальности	387

<i>Николаева Ж. В.</i>	
Рациональная эстетика в архитектуре против визуального загрязнения окружающей среды.....	390
<i>Никонова С. Б.</i>	
История эстетизации как история эстетики. Специфика эстетической позиции	392
<i>Оводова С. Н.</i>	
Влияние эстетических идей метамодерна на теорию и философию культуры	394
<i>Оганов А. А.</i>	
Герменевтический канон искусства	397
<i>Ольшанский Д. А.</i>	
Эстетика и нейрофизиология чувственности.....	400
<i>Орлов Б. В.</i>	
Эстетизм и артезизм как некоторые воплощенные проекты бытия.....	403
<i>Очеретяный К. А.</i>	
Эстетика интернет-богов: медиаэсхатологический проект.....	406
<i>Панкина М. В.</i>	
Модусы, критерии и детерминанты эстетического в дизайне.....	410
<i>Панова Е. Ю.</i>	
Депрофессионализация медиадискурса как коммуникативная стратегия: медиаэстетический аспект	413
<i>Панюкова С. А.</i>	
«Сказочность» и эстетика игры как элементы научно-популярного дискурса (на примере видеохостинга YouTube).....	415
<i>Петинова М. А.</i>	
Восток и Запад в контексте культурно-эстетических музыкальных различий	418
<i>Петрова М. В.</i>	
Докуреалити как востребованная массмедийная практика в контексте массовой культуры	421

<i>Печерских А. В.</i>	
Наивное искусство как нарратор: конструирование смыслов как лекарство против забвения.	
Основные сюжеты и мотивы	424
<i>Поликарпова Д. А.</i>	
Агнозийная чувственность: эстетика за пределами «человеческого»	426
<i>Полисадова О. Н.</i>	
Русские балетные школы как эстетическая парадигма развития европейского хореографического искусства	429
<i>Преображенский Г. М., Старикова Е. В.</i>	
Голос земли и звуки города. Идентичность Тюмени в постчеловеческую эпоху	432
<i>Пригарина И. А.</i>	
«Китай: в Зазеркалье» и переосмысление ориентализма: китайская культура встречает западную моду	435
<i>Приданова Е. В.</i>	
Биография композитора сквозь призму экзистенциальных переживаний	438
<i>Пустьшева И. Н., Чистякова М. Г.</i>	
Что К. Малевич мог бы обсудить с Г. Харманом	440
<i>Пургин С. П.</i>	
Время в художественной системе Пауля Клее: 1910-е гг.	443
<i>Радеев А. Е.</i>	
Машина эстетической чувственности	445
<i>Разумовская О. В.</i>	
Маргинал среди классиков: место трагедии «Тит Андроник» в шекспировском каноне	448
<i>Расколова К. А.</i>	
Звук и ощущение: трансформации ритуальной роли звука	451
<i>Рахманинова М. Д.</i>	
Непрочитанный Филонов: небинарная онтология, постгуманизм и новый материализм.....	453
<i>Реgev Й.</i>	
Коинсидентальная эстетика: одобрение поэтов.....	457

<i>Рейфман Б. В.</i>	
Рождение и смерть «человека массы»	459
<i>Ройфе А. Б.</i>	
Социальные аспекты эстетико-культурологической междисциплинарности	461
<i>Рубцова Е. В.</i>	
Видео-арт: технология и образ	465
<i>Рубцова Е. В.</i>	
Распад музыкального произведения?	468
<i>Рукавишников А. Г.</i>	
«Эстетика жизни» К. Н. Леонтьева в контексте современной теологической эстетики	470
<i>Рыбаков В. В.</i>	
По направлению к иному: об уровнях мощности эстетического синтеза	473
<i>Рюмина М. Т.</i>	
Эстетические аспекты принципа конструктивизма	476
<i>Савчук В. В.</i>	
Ричард Серра: эстетика меняющихся условий	479
<i>Саган И. Ю., Горина И. В.</i>	
Нейрографика. Авангард после авангарда	483
<i>Свиридова Н. В.</i>	
Образы деантропологизированного мира в творчестве художника Павла Отдельнова	486
<i>Седов А. О.</i>	
Выдуманная Англия в отечественном кинематографе как эстетическое «свое иное» советского общества	489
<i>Селютина Е. А.</i>	
Эстетика авторского нарратива в публичном дискурсе в контексте проблемы мифологизации и демифологизации миссии писателя в медиасреде	492
<i>Сиднева Т. Б.</i>	
«Философия нестабильности» и ее музыкальные версии ...	495
<i>Сидоров Л. Г., Сидорова И. М.</i>	
Мыслечувственный характер вдохновения в процессе научной коммуникации	498

<i>Сидорова Г. П.</i>	
Эстетизация повседневности в советском кино для массового зрителя: «за» и «против».....	501
<i>Сильвестров А. В.</i>	
Коллективное кино	504
<i>Симакова С. И.</i>	
Медиаэстетика инфографики: особенности медиаэстетики картографического контента.....	506
<i>Скиба А. С.</i>	
Онтологическое измерение театрального произведения искусства	510
<i>Скиба А. С.</i>	
«Странный» случай театра в инэстетике	513
<i>Скобелева Г. А.</i>	
Музыкальная интерпретация: философско-эстетические аспекты исполнительского искусства. XX век и проблема прочтения	516
<i>Смирнов А. В., Беззубова О. В.</i>	
Образ школы в живописи соцреализма	518
<i>Соболева М. Е.</i>	
Время как сюжет в повести Платонова «Котлован».....	521
<i>Сомин И. Д.</i>	
Актуальное поле российской массовой культуры: эстетический аспект образа 90-х	522
<i>Ставцева О. И.</i>	
Эстетический опыт как экзистенциальная необходимость человека модерна	525
<i>Старовойтова Е. С.</i>	
Агриппина Яковлевна Ваганова – создатель эстетики советского балета.....	528
<i>Стрижкова Н. А.</i>	
Институциональное новаторство русских авангардистов в художественно-культурном строительстве первого послереволюционного десятилетия	530

<i>Стругова Е. А.</i>	
Кинематографический эффект реальности и его отношение к чувственности: между впечатлением и переживанием	534
<i>Субботина Н. М.</i>	
Об эстетической чувственности	537
<i>Суворова А. А.</i>	
Поверх барьеров: «иное искусство» на выставках МоМА в 1930-х – середине 1940-х годов	540
<i>Сурова Е. Э.</i>	
Традиционность «повседневного искусства»: практика «хендмейд»	543
<i>Си Сюй (Si Xu)</i>	
Exploring Chinese aesthetics from the oracle bone inscriptions “☯”	545
<i>Сысолятин А. А.</i>	
Экспериментальная часть трактата «Объяснение времени» Леонида Липавского	548
<i>Тарасова О. И.</i>	
Новые онтологии или новые искусства (арт-медиа)?	550
<i>Тарасова О. И.</i>	
Эстетика фракталов: математическое искусство и художественная математика	553
<i>Терещенко Т. С.</i>	
Осмысление истории в изображениях Других в греческой вазописи VI–IV вв. до н. э.	556
<i>Тихонова В. Л.</i>	
Подход к пониманию и интерпретации массовой культуры	559
<i>Тихонова Ю. С.</i>	
Философия медиаискусства: синтез искусства, науки и технологии	562
<i>Толстова А. А.</i>	
Качества среды, значимые для удовлетворения потребности в идентичности с точки зрения дизайна	566

<i>Топчий И. В.</i>	
Креативное комментирование постов о Covid-19 в новостных пабликах	569
<i>Улько А. Г.</i>	
Возможность метафизического в современном искусстве.....	572
<i>Ульянова Л. Н.</i>	
Современная отечественная музыкально-театральная культура: ценностный аспект.....	575
<i>Устюгова Е. Н.</i>	
Эволюция проблемы синтеза искусств.....	578
<i>Федоров В. В.</i>	
Креативные шаблоны при производстве сообщений в интернет-медиа	581
<i>Федорова К. Е.</i>	
Акт чувствования (sense act) и модели эксперимента в искусстве и науке	584
<i>Фоменко А. Н.</i>	
Машины слепоты и прозрения	586
<i>Хангельдиева И. Г.</i>	
Актуальность тотального возрождения эстетического воспитания.....	589
<i>Хмырова-Пруель И. Б.</i>	
Эстетические суждения Канта и проблемы современной музыки	592
<i>Хренов Н. А.</i>	
Генеалогия эстетической рефлексии: от современного состояния науки о культуре к ее истории	595
<i>Хромова Е. О.</i>	
Транслингвальность как эстетический принцип современной литературной практики	599
<i>Цибизова Л. А.</i>	
Эстетизация «советского» на отечественном экране, и что из этого получилось	602
<i>Цибизова Л. А.</i>	
Эстетика войны в современном массовом искусстве и СМИ	604

- Чайка Е. П.*
 Арт-резиденции: структура художественного
 производства и особенности эстетического восприятия 606
- Чальцева А. С.*
 Моральный не-выбор: есть ли ответственность
 за пределами эстетики и каково ее обоснование? 608
- Черепанова Е. С.*
 Темпоральный поворот в австрийской культуре
 первой трети XX века 610
- Чистякова М. Г.*
 Влияние исторической памяти на процессы реституции
 корейских культурных ценностей: на примере коллекции
 Окура 613
- Чубаров И. М., Русакова А. В.*
 Взаимное размыкание города и университета
 в перспективе создания «третьих мест» города
 и исполнения «третьей миссии» университета 616
- Шаклеева А. И.*
 Интернет как новая площадь для героя-трикстера 618
- Шерстинова Т. Ю.*
 Русская литература 1900–1930. Что изменилось
 в языке и стиле после Октябрьской революции? 622
- Шик И. А.*
 Николас Бруно. Сонный паралич как эстетический опыт ... 625
- Шипицына А. А.*
 М. Хайдеггер и Данте: феноменология языка 628
- Шоломова Т. В.*
 Подлинник и подделка на современном арт-рынке:
 особенности эстетического восприятия 630
- Элькан О. Б.*
 Эстетические проблемы исполнительской
 интерпретации оперного искусства 633
- Юань Мэнмэн*
 Эстетика бестиария в памятниках культуры династии
 Шан и династии Чжоу в Китае 636

Якимов А. Е.

Кинематограф Дзиги Вертова как выражение
«темпорального режима» модерна (на материале
фильма «Человек с киноаппаратом» 1929 г.) 639

Яковлева Л. Ю.

Понятия красоты и возвышенного в эстетике атмосфер
Г. Бёме 642

Яковлева У. С.

Категория «жуткое» в сюрреалистической фотографии
1920–30-х годов: мотив стеклянного колпака 644

Якушева Л. А.

Культурологический комментарий
или исследовательский автофикшн 647

Яркова Е. Н.

Культуроцентризм как парадигма
исследований искусства 650

Никитина И. П.

О подходах к изучению истории искусства 653

Деррида, фотография, деконструкция

Хотя французский мыслитель Жак Деррида широко известен как философ, имя которого ассоциируется с такими понятиями, как «деконструкция», «грамматология», «критика метафизики», он также внес значительный вклад в развитие эстетики, литературной критики, теории искусства.

На рубеже 1990–2000 гг. Деррида уделяет пристальное внимание фотографии. Он публикует ряд текстов и дает серию интервью о фотографии, где освещает темы памяти, забвения, истины, свидетельства. Деррида интересуется феноменология снимка, призрачная (спектральная) форма его бытия, технический режим презентации образа.

Среди книг весьма примечателен альбом «Право на точку зрения» (1985) [17], который содержит 85 черно-белых снимков фотографа Марии Франсуазы Плисса¹, а также интерпретацию Деррида ее творчества. Находя точки соприкосновения между фотографией и деконструкцией, Деррида говорит о фотоискусстве как новом типе *poesis*'а.

Не менее оригинален альбом «Афины, останьтесь с нами» [12], где представлена коллекция снимков древних и современных Афин фотографа Жан-Франсуа Бонома² с предисловием и

Юлия Олеговна Азарова, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (г. Харьков, Украина).

¹ Мария-Франсуаза Плисса (*Marie-Françoise Plissart*) (р. 1954) – бельгийский фотограф. Автор фотокниг «Фигуры» (1983), «Прага» (1985), «Брюссель» (1998), «Киншаса: воображаемый город» (2004).

² Жан-Франсуа Боном (*Jean-Françoise Bonhomme*) (р. 1943) – французский фотограф. Сначала получил образование в Высшей французской киношколе (*L'Institut des hautes études cinématographiques*) под руководством Ноэля Бёрча, затем изучал философию в Университете Париж VIII (Венсен) у Жюль Делёза и Жан-Франсуа Лиотара, а также принимал участие в семинарах Мишеля Фуко в Коллеж де Франс. С 1982 г. посвятил себя фотографии. Автор фотоальбомов «À eux-mêmes inconnus» (2006), «Demeure, Athènes» (2009).

комментариями Деррида. Изданная сначала на греческом (1996), а затем на французском (2009) языках, книга повествует о том, какое место занимают смерть, скорбь и руины в фотопортрете Афин сегодня.

Довольно увлекателен сборник эссе Деррида о документах и фотографиях Фредерика Бренне³, особенно о его коллекции снимков, посвященных еврейской культуре, религии и традиции, опубликованный во втором томе альбома Бренне «Диаспоры: Отчизна за рубежом» (2003) [13].

Очень глубока и откровенна статья Деррида «Aletheia» [10] о творчестве японского фотографа Кисина Синойама⁴, напечатанная сначала в Японии (1993), а затем во Франции (1996). Размышляя о фотоальбоме Синойама «Свет и тьма» (1993), где изображена модель Синобу Отаке⁵, Деррида пишет о том, что в каждом портрете есть некий эффект *Dasein*.

Аналитический жест Деррида, безусловно, не ограничивается эстетической оценкой творчества известных художников. Деррида высказывает множество тонких и проницательных суждений о природе фотографии, специфике медиально-опосредованного взгляда, логике развития искусства в эпоху телекоммуникаций.

Например, в интервью «Копия, архив, подпись: беседа о фотографии» [14], которое Деррида дал в 1992 г. Хьюберту фон Амен-

³ Фредерик Бренне (Frederic Brenner) – французский фотограф. Изучал социальную антропологию в Сорбонне и Высшей школе социальных исследований в Париже. Широко известен своими документами о жизни еврейских общин, разбросанных по всему миру. Автор фотоальбомов «Jérusalem, Instants d'Eternité» (1984), «Israel» (1988), «Marranes» (1992), «Jews/America/A Representation» (1996), «Diasporas: Homeland in Exile» (2003).

⁴ Кисин Синойама (Kishin Shinoyama) (р. 1940) – японский фотограф. Изучал фотографию в университете Нихон. Автор фотокниг «Пять стихий» (1986), «Санта Фе» (1991), «Свет и тьма» (1993).

⁵ Синобу Отаке (Shinoby Otake) (р. 1957) – японская фотомодель и киноактриса. Снималась в фильмах «Врата юности» (1975), «Демон» (1977), «Первородный грех» (1982), «Дети Нагасаки» (1983), «Пять женщин» (1996), «Почтовая открытка» (2011), и др. Получила множество призов в номинации «Лучшая актриса».

лунксену⁶ и Михаэлю Ветцелю⁷, он говорит о процессе кристаллизации «остановленного мгновения» в художественный образ и обращается к проблеме производства присутствия.

В интервью «След и архив, образ и искусство»⁸, которое Деррида дал в 2002 г. студентам и преподавателям парижского Collège Iconique, он затрагивает тему архивации современного искусства, а также рассматривает сложный вопрос об отношениях между фотографией, технологией и временем.

Деррида отмечает, что в тот момент, когда настоящее уходит в прошлое, а фотография остается и ссылается на него как на *невоспроизводимый референт*, именно такая *отсылка создает специфический режим темпоральности, который определяет сущность фотографии как вида искусства*.

Фотография имеет смысл как раз потому, что она отсылает к референту. Если фотография теряет свою отсылку к референту, то фотография перестает быть самой собой. «Что определяет сущность фотографии? Это абсолютное и нередуцируемое наличие референции» [14, s. 282].

Конечно, референт не всегда соотносится с «реальным», как полагает «наивный» или «реалистический» референциализм, однако сама референция в фотографии *a priori* сохраняется и не может быть аннулирована. *Именно референция дает нам возмож-*

⁶ Хьюберт фон Аменлунксен (Hubertus von Amenlunxen) (р. 1958) – немецкий философ, художественный критик, историк и теоретик фотографии. Изучал историю искусств в Марбурге, посещал лекции Мишеля Фуко в Коллеж де Франс и Жака Деррида в Эколь Нормаль. Защитил диссертацию на тему «Аллегория и фотография» (1992) в университете Мангейма. Директор Международной школы Новых медиа в Любеке (Дания). Автор книг «Фотография *после* фотографии: память и репрезентация в цифровую эпоху» (1995), «Архитектура, время, фотография» (1999), «Фотография и стихийные бедствия» (2010).

⁷ Михаэль Ветцель (Michael Wetzel) (р. 1952) – немецкий теоретик медиа

⁸ Derrida J. Trace et Archive, Image et Art : Interview in Collège Iconique 25 juin, 2002 (транскрипция беседы любезно предоставлена Национальным институтом радио и телевидения (Institut Nationale de l'audiovisuel) на канале www.ina-enterprise.com).

ность мыслить свое отношение к тому, что когда-то присутствовало, даже если завтра референт исчезнет.

В знаменитом пассаже «Афины и фотография: оплакивание ради жизни» из книги «Аллеи и встречи», которую Деррида написал совместно с Катрин Малабу⁹, он иллюстрирует эту мысль предельно ясно и лаконично [11]. Сегодня фотография вместо простой записи реального становится способом осмысления самих вещей.

Деррида стремится понять механизм, с помощью которого фотография раскрывает свою внутреннюю инаковость, обнаруживает собственную не-идентичность, осуществляет само-дифференциацию. Именно эти моменты, полагает философ, служат маркерами, которые определяют бытие фотографии.

Деррида считает, что политика презентации, работающая в художественном языке технически опосредованных образов, всегда содержит в себе перманентную инаковость. Поэтому тот способ, с помощью которого фотографический образ открывает (или скрывает) свою сущность, нельзя отделить от *анализа медийальной природы фотографии*, т. е. от *исследования того, как сама фотография становится медиа или посредником*.

Здесь позиция Деррида перекликается с мнением известного теоретика фотографии Грэма Кларка: «Фотография – это бесконечно иллюзорная форма репрезентации. Фотография далека от зеркального отражения или воспроизведения мира. Будучи предметом или объектом, она анонсирует свое присутствие, но оказывает сопротивление любой дефиниции. Фотография – это сложная игра присутствия и отсутствия» [8, p. 25].

Феноменологический статус фотографии, по сути, амбивалентен. Являя и, одновременно, стирая свою сущность, фотография выходит за рамки традиционной логики *phainesthai*. Поэтому

⁹ Катрин Малабу (Catherine Malabou) (р. 1959) – французский философ, профессор Университета Париж X Нантер). Автор книг «Будущее Гегеля: пластичность, темпоральность, диалектика» (1996), «Аллеи и встречи: путешествие с Жаком Деррида» (1999), «Пластичность в сумерках письма: диалектика, деструкция, деконструкция» (2004), «Накануне грядущего: эпигенезис и рациональность» (2014).

рефлексия о фотографии также сталкивается с рядом серьезных проблем, когда речь идет о четкой и прямой дефиниции.

В фотографии, – подчеркивает Деррида, – всегда есть некая точка, топос или место, где привычная рефлексия не может быть завершена. Фотография часто содержит в себе что-то невысказываемое (страх, боль, смерть, отчаяние). В ней всегда присутствует странный не-концептуализируемый остаток.

Рассматривая вопрос о смысле и значении фотографии, Деррида отмечает, что фотография задает не только режим видения, но также и режим памяти, сохранения, архивации. Это особенно важно в случае свидетельства, когда фотография становится символом того, что исчезло навсегда.

Функция фотографии как документа или свидетельства не ограничивается тем, что она изображает; свидетельство также состоит в самой процедуре видения, фиксации, записи. Фотограф свидетельствует именно тем, что он создает и активизирует культурную память благодаря специфической технологии письма, картографирования, интерпретации.

Данная мысль проникновенно звучит во фрагменте «Афины и фотография: оплакивание ради жизни»: «Что такое смерть? Этот вопрос можно ставить на каждом шагу в нашем фоторепортаже об Афинах. <...> Тот, кто видел снимки Афин, не раз замечал фотографии, где запечатлены руины. В Афинах так много монументальных образов, отмеченных знаками смерти: Акрополь, Агора, Керамеикосское кладбище, Башня ветров, Театр Диониса. <...> Руины, о которых свидетельствует фотоархив, становятся памятью о той культуре, которая уходит в прошлое. <...> Фотограф – это бдительный страж, который, как свидетель, скорбит о мертвом и, в то же время, безусловно, живом городе» [11].

Анализируя фотографии седых Афин, Деррида говорит о трех формах утраты референта и трех типах скорби. Первый тип – скорбь по тем прекрасным Афинам, которые давно канули в Лету. Фотографии такого типа показывают зрителю руины, которые остались от древнего города. Второй тип – скорбь фотографа, который понимает, что мир, который он фиксирует, скоро полностью исчезнет. Третий тип – скорбь о том, что всё существующее сегодня покинет нас завтра.

Действительно, фотограф – это тот, кто напоминает нам о смерти, скорби, трауре, и, одновременно, тот, кто оберегает наше сознание от тяжелой утраты. Фиксируя в затворе фотокамеры образ того, что может уйти в любой момент, фотограф, одновременно, бережно сохраняет его для нас как наследие культуры.

Фотограф фиксирует хрупкую и неуловимую грань между жизнью и смертью, созиданием и разрушением, бытием и ничто. Такая парадоксальная фиксация, – вписывание объекта в архив истории культуры, создание новой, технически опосредованной памяти, – по сути, есть то, что Деррида называет «жизнью после смерти», или, как говорил еще Вальтер Беньямин, «продолженной жизнью» (*Fortleben*) [1, с. 134].

Акт фотографирования, процесс фотосъемки, стремление сохранить то, что рано или поздно исчезнет навсегда, – это особые моменты, которые подготавливают нас, каждого конкретного субъекта, к осознанию собственной смертности, подводят к экзистенциальному и сакральному принятию своей конечности.

Рассматривая фотографии близких людей (родителей, родственников, друзей, коллег), которые, к сожалению, уже ушли из жизни, мы вдруг четко понимаем, что мы также стоим на пороге собственной смерти, которая завтра придет за нами. Именно фотография делает смерть столь ясной и очевидной, как картезианское *cogito*.

В некрологе «Смерть Ролана Барта» Деррида отмечает, что портрет друга, окаймленный черной траурной лентой – это *танатографический знак отсутствия* [16]. В таком портрете разница между живым и мертвым приобретает иной смысл. Портрет становится *формой мнемонической мортификации*, которая либо напоминает о прошлом (жизнь), либо указывает на будущее (смерть).

Здесь мысль Деррида весьма созвучна наблюдению Жана Бодрийяра: «Мы всегда говорим о фотографии в терминах неантизации (уничтожения)» [4]. Фотография – фигура «абсолютной завершенности». Она символизирует «остановленное мгновение»; знаменует конец, точку, предел. Фотография *живет* формами *смерти*.

Фотография стирает границу между бытием и небытием. Фотография – это иной мир, подобный реальному и, одновременно, дистанцированный от него. Фотография имеет таинственный ореол призрачности, ибо сама фотография – чудесное средство проникновения в царство призраков.

Поскольку то, к чему апеллирует фотопортрет, не есть ни мертвое, ни живое, то феноменология такой призрачности поистине уникальна. До изобретения фотографии подобная феноменология была просто невозможной. Опыт изучения и философской тематизации такой призрачности обязан существованию конкретной технологии – *технологии фотографии*.

«Спектральное, – подчеркивает Деррида, – есть сущность фотографии (*le spectral est l'essence de la photographie*)» [17]. Обретая специфический формат спектрального, фотография входит в пространство деконструкции, так как спектральное имеет много общего с концептами *следа*, *письма* и *differance*, а также с логикой *неразрешимого*.

Эффект спектрального крайне сложен, однако фотография дает четкое представление о том, как он возникает, а также глубокое понимание того, как он трансформирует нашу субъективность. Например, когда фотография актуализирует воспоминание, то *осознание смерти (отсутствия) референта может быть чрезвычайно травматичным для нашей психики*.

Созерцание фотографии создает шок и вводит в состояние ступора потому, что прямой обмен между фотографией и действительностью невозможен. Изображение, несмотря на безусловное подобие, не обладает свойством обратного перехода. Именно такая осцилляция между жизнью и смертью порождает эффект призрака.

Исходя из этого, Деррида ставит ключевой вопрос: что делает фотография, по крайней мере в ее классической формулировке, – изображает (копирует) то, что уже существует в объективном мире, или же она создает свою (новую) реальность? Фотография есть *mimesis* или *poiesis*?

Этот вопрос возвращает нас к старой дискуссии, которая развернулась еще в 1930-е гг. между Вальтером Бенямином и Зиг-

фридом Кракауэром по поводу того, *что такое фотография: механическая форма технической репродукции или же эстетическая форма par excellence?*

Данная полемика, – комментирует Деррида, – это, фактически, спор между двумя понятиями «изобретения»: «изобретением как открытием того, что уже существует», и «изобретением как созданием нового артефакта, который конституирует нечто иное, нежели то, что присутствует».

Фотография, – отмечает Деррида, – есть изобретение в том смысле, что она копирует существующий объект так, что копия служит причиной появления «совершенно другого объекта» – фотоснимка, – который существует в мире как след, отпечаток реальности, т. е. как новая форма производства присутствия.

«Фотография располагается на внутренней кромке того расщепления, которое разделяет снимок на два смысла понятия “изобретения”: с одной стороны, “изобретения как открытия или выявления того, что уже существует”, а с другой стороны, “изобретения как создания чего-то совершенно нового”» [14, s. 293].

«Два понятия “изобретения” определяют наше понимание фотографии. Все дебаты, которые мы проводим, в итоге, таковы: или фотография копирует образ объекта, или же она генерирует нечто совсем иное. Оба понятия “изобретения” постоянно сопротивляются и оттеняют друг друга – будь то процесс фотографирования акта, акт фотосъемки, опыт интерпретации» [14, s. 294].

Деррида прав, обсуждение феномена фотографии до сих пор вращается вокруг этой оси и служит предметом анализа специалистов XXI в. (Диармайд Костелло [9], Джефф Уолл [25], Лаура Бланк-Бенон [5], Робин Келси и Блэйк Стимсон [20], Кристофер Филипс [22], Микаэл Петерсон [21], Роберт Хопкинс [19], Палома Атенсия-Линарес [3]).

Поскольку «изобретение либо меняет существующий порядок, либо радикально его разрушает», то «изобретение, – продолжает Деррида, – бросает вызов присутствию, настоящему, данности как таковой» [15, p. 3]. «Изобретение – это то, что разрывает с любым порядком, данностью, состоянием или положением дел» [Ibid.].

Изобретение имеет спектральный характер. Оно неуловимо как призрак или фантом. Изобретение деконструирует бинарную логику. Оно ставит под вопрос оппозицию между «фотографией как *mimesis* 'ом» и «фотографией как *poiesis* 'ом», дезавуируя привычное понимание фотографии в качестве *techné*.

«Не является ли тогда сама фотография именем для невозможной возможности изобретения?» (*Is not a photography itself a name for the impossible possibility of invention?*) [15, p. 15]. Да, является. Подобно тому, как «деконструкция есть мышление, которое апеллирует к опыту невозможного» [Ibid.], так и фотография есть наглядный пример того, что эксплицирует невозможное.

Таким образом, фотография входит в арсенал деконструктивистских концептов, ибо ее амбивалентная логика, – по крайней мере в том, как Деррида понимает фотографию, – неотделима от того, что он называет техническим режимом презентации, который всегда представлял интерес для деконструкции.

Фотография, равно как и деконструкция, затрагивает ряд вопросов, которые связаны с присутствием, презентацией, воспроизведением, субституцией (*substitution*), замещением (*displacement*), откладыванием (*deferral*), повторением (*repetition*), итеративностью (*iterabilite*), отсутствием, стиранием, призрачностью, *etc.*

Принимая во внимание, что идиоматическая природа фотографии *in stricto sensu* оказывается не просто объектом, а мета-языком, в фокусе которого преломляются философские, исторические, политические и эстетические проблемы, то нам, – резюмирует Деррида, – очень важно понять механизм, посредством которого фотография осуществляет постановку данных проблем.

В целом, философия фотографии Деррида находится в мейн-стриме современной теоретической мысли, пересекаясь с идеями Сюзан Сонтаг (отношение фотографии к боли других людей) [23], Вилема Флюссера (роль фотографии в телематическом обществе) [18], Бернара Стиглера (фотография, техника и время) [24], Джеффри Батчена (фотография и культурных контекст) [6], Эдуардо Кадавы (фотография и смерть) [7], Хьюберта фон Амен-

лунксена (трансформация современного субъекта в *homo photographicus*) [2].

Примечания

1. *Деррида Ж.* «Наконец-то научиться жить»: последнее интервью // Вопросы философии. 2005. № 4. С. 133–144.
2. *Amenlunxen H. von.* Fotografie nach der Fotografie // Fotografie nach der Fotografie / H. von Amenlunxen, S. Iglhaut, F. Rötzer (Hrsg.). Dresden : Verlag der Kunst, 1995. S. 116–123.
3. *Atencia-Linares P.* Four Arts in Photography: an Essay in Photography // The British Journal of Aesthetics. 2018. Vol. 58. № 3. P. 327–329.
4. *Baudrillard J.* La Photographie ou l'écriture de la lumière: littéralité de l'image // Baudrillard J. L'Echange Impossible. Paris : Galilée, 1999. P. 181.
5. *Blank-Benon L.* On Photography: A Philosophical Inquiry // The British Journal of Aesthetics. 2018. Vol. 58. № 4. P. 489–492.
6. *Butchen G.* Each Wild Idea: Writing, Photography, History. Cambridge, MA : MIT Press, 2001. 258 p.
7. *Cadava E.* Lapsus Imaginis: The Image in Ruins // October. 2001. № 96. P. 35–60.
8. *Clarke G.* The Photograph. Oxford : Oxford University Press, 1997.
9. *Costello D.* On Photography: A Philosophical Inquiry. London : New York: Routledge, 2017. 182 p.
10. *Derrida J.* Aletheia // Nous avons voue notre vie a des signes. Bordeaux : William Blake, 1996. P. 75–81.
11. *Derrida J.* Athens and Photography: A Mourned for Survival // Derrida J., Malabou C. Counterpath: Traveling with Jacques Derrida / translated by D. Wills. Stanford, CA : Stanford University Press, 2004. P. 118–119.
12. *Derrida J.* Demeure, Athènes. Paris: Galilée, 2009. 112 p.
13. *Derrida J.* Diasporas // Brenner F. Diasporas: Homeland in Exile. New York : Harper Collins, 2003. Vol. 2 : Voices. 508 p.
14. *Derrida J.* Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur (im Gespräch mit Hubertus von Amenlunxen und Michael Wetzels) // Theorie der Fotografie / H. von Amenlunxen (Hrsg.). Munich : Shirmer und Mosel, 2000. Bd. 4. (1980–1995). S. 280–296.
15. *Derrida J.* Psyche: Invention of the Other / translated by C. Porter ; ed. by P. Kamuf, E. Rottenberg. Stanford, CA : Stanford University Press, 2007.

16. *Derrida J.* The Death of Roland Barthes / translated by P. A. Brault, M. Naas // *Derrida J. The Work of Mourning.* Chicago : University of Chicago Press, 2001. P. 34–67.

17. *Derrida J., Plissart M.-F.* Droit de regards. Paris : Minuit, 1985. 160 p.

18. *Flüsser W.* Für eine Philosophie der Fotografie. Berlin : European Fotografie Verlag, 1992. 77 s.

19. *Hopkins R.* Factice and Pictorial Experience: What's Special about Photographs // *Nous.* 2012. Vol. 46, № 4. P. 705–731.

20. Kelsey R., Stimson B. Introduction: Photography's Double Index // *Meaning of Photography* / ed. by R. Kelsey, B. Stimson. New Haven : Yale University Press, 2008. P. VII–XXXI.

21. *Peterson M.* Depictive Trace: On the Phenomenology of Photography // *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 2011. Vol. 69, № 2. P. 185–196.

22. *Phillips C.* The Judgment Seat of Photography // *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* / ed. by R. Bolton. Cambridge, MA : MIT Press, 1992. P. 14–44.

23. *Sontag S.* Regarding the Pain of Others. New York : Farrar, Strauss and Giroux, 2003. 131 p.

24. *Stiegler B.* Theorie Geschichte der Fotografie. Munich : Fink Verlag, 2006. 472 s.

25. *Wall J.* Conceptual, Post-Conceptual, Non-Conceptual: Photography and Depictive Arts // *Critical Inquiry.* 2012. Vol. 38, № 4. P. 694–704.

Проблема интерпретации фортепианных сочинений Г. Свиридова

Проблема интерпретации музыкального произведения представляется наиважнейшей в исполнительском искусстве. Несмотря на всё увеличивающееся тоталитарное давление «музейного» аутентического исполнительства, верного «уртексту», букве, но далеко не всегда духу исполняемой музыки, именно крупные музыканты-интерпретаторы, творцы новых идей, отталкивающиеся от нотного текста как от космодрома, определяют пути развития мировой музыки. Истории известны случаи, когда в зависимости от исполнительской интерпретации рядовое произведение того или иного автора становилось невероятно популярным, или же наоборот: шедевр, не найдя своего уникального «толкователя», долгое время находился под спудом.

Фортепианное творчество Г. В. Свиридова, в отличие от его вокальных, хоровых и оркестровых произведений, не является популярной частью наследия композитора, и, как следствие, не имеет четко выработанных исполнительских традиций. Крупные пианисты обошли вниманием эту музыку. Тем не менее, исключая «Альбом пьес для детей», весьма популярный в школьной среде, фортепианные произведения Свиридова, найди они себе достойных интерпретаторов, могли бы занять место в ряду лучших и популярнейших произведений советской музыки – сонат и миниатюр Прокофьева, Шостаковича и др.

Если циклы «Семь маленьких пьес» (1934–1935), «Шесть пьес» (1936) и ранняя «Соната» (1940) непопулярны, быть может, в силу собственного несовершенства, эскизного воплощения замыслов, некоторой подражательности музыке учителей –

Иван Геннадьевич Александров, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург, Россия).

П. Б. Рязанова и Д. Д. Шостаковича, то две партиты, ми-минорная и особенно фа-минорная, еще ждут своего воскрешения в концертной жизни.

Графическая точность мелодического рисунка, эмоциональная сухость ми-минорной партиты (1946), ее сугубо камерное звучание, вызывают в памяти инструментальные сочинения Хиндемита и Шостаковича. В интерпретации этого сочинения трудно отойти от традиций исполнения музыки 20–30-х гг. XX в.: строгость архитектоники является определяющей и несколько подавляющей свободу исполнителя, а опора на полифонические жанры (пусть и вольно трактованные Свиридовым), влекут за собой целый комплекс исполнительских клише подобной музыки. Тем не менее, в «Ариетте» и «Романсе» уже можно разглядеть черты «вокального» Свиридова, что позволяет говорить о попытках композитора вырваться из эстетики инструментализма.

Гораздо большую свободу для интерпретации дает «Партита фа минор». Колоссальная по диапазону звучания, фактурному богатству, жанровой сосредоточенности (вся партита – огромное траурное действие), может восприниматься и как сугубо инструментальное произведение, и как пронизанное симфоническим звучанием, а может быть рассматриваемо сквозь призму колокольности, как некое «пособие по колокольным звонам для фортепиано». «Колокольные» традиции русской музыки, разработанные Мусоргским и Рахманиновым, нашли в «Партите» новое толкование. Весь спектр колокольных звучаний, от набатного и похоронного до маленьких колоколец, сочетаются с линейным мышлением, инструментальным (в том числе органным), вокальным и хоровым звучанием, наконец, с настоящим театральным действием, декламацией героя. Для потенциального интерпретатора фа-минорная партита – богатое и благодарное сочинение.

Чуть больше повезло в исполнительской судьбе «Сонате» (1944) памяти И. И. Соллертинского, которая блистательно исполнялась и была записана на пластинку Рудольфом Керером. Зная, что пианист тщательнейшим образом советовался в процессе выучивания «Сонаты» с самим композитором, все последующие исполнители этого произведения уже не могут не обратить

внимания на темпы, фразировку, агогику, нюансировку как на авторскую волю, донесенную посредством Р. Керера. Однако так ли однозначно мы должны воспринимать сегодня нотный текст и запись, сделанную под контролем композитора? Этот вопрос требует осмысления и обсуждения. Даже учитывая то, с какой страстью Свиридов требовал от исполнителей безукоснительного выполнения всех текстовых обозначений, думается, что талантливый интерпретатор имеет право на свое образное толкование музыки, обдуманное и взвешенное видение нотного текста, иначе говоря, на собственную трактовку, даже если она будет идти вразрез с авторской волей. Только в таком случае произведение (в частности, «Соната») может получить новую жизнь, свежее дыхание и понимание современной публикой.

Образ «Большой Волги» как туристической дестинации в советской массовой культуре¹

Обращение к образу Волги в аспекте популяризации массового туризма в России активно используется, начиная с середины XIX века. Советская эпоха, продолжая данную традицию, вносит свои коррективы и акценты в формирование образа «Большой Волги» как туристической дестинации. Введение человека в пространство путешествия, упорядоченное путеводителем и туристическим маршрутом, осуществляется в контексте массовой культуры, предполагая актуализацию определенных ценностей, достопримечательных мест, выдающихся персоналий и событий. Советские путеводители, рекламные плакаты, видовые открытки целенаправленно создавались для трансляции образов пространства, отвечая тенденциям массовой культуры и задачам советской пропаганды. При этом анализ данных текстов культуры демонстрирует процесс конструирования канонического набора советских достопримечательностей, закрепление новых вех региональной и национальной истории, акцентирование новых символов идентичности. Образ «Большой Волги» как грандиозной рукотворной системы водохранилищ, каналов и объектов народного хозяйства служит одним из наиболее репрезентативных примеров данного процесса. При этом параллельно с формированием образа, во многом в непосредственной связи с ним, происходила и трансформация реального пространства волжских

Мария Вячеславовна Александрова, ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского» (ЯГПУ им. К. Д. Ушинского) (г. Ярославль, Россия).

¹ Доклад выполнен по гранту Российского научного фонда № 20-68-46013 «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность».

городов. Дореволюционные «места памяти», игнорируемые советскими путеводителями, исчезали или меняли свой облик, уступая место новым пространственным доминантам, получавшим статус достопримечательностей. Путеводитель и открытка как тексты массовой культуры закрепляли и транслировали новый «характер» и визуальный образ волжских городов, фиксировали новую систему координат на карте государства.

В ходе исследования был проанализирован комплекс путеводителей и агитационных материалов, посвященных «Большой Волге» как туристической дестинации, были выявлены тенденции, характерные как для всего советского периода, так и для отдельных этапов развития волжского туризма 1920-х, 1950–60-х и 1970–80-х гг., а также аспекты преемственности и трансформации в формировании образа Волги в дореволюционной, советской и постсоветской России.

Когнитивные аспекты музыкальной эстетики

Основная тема предполагаемого выступления – современное музыкальное искусство в свете изменившейся культурной парадигмы. Выявляются сферы музыкальной жизни, подвергшиеся самым существенным изменениям.

Прежде всего, это повсеместное распространение мультимедийной технологии, которая создает новую коммуникативную реальность: теперь музыкальное произведение может включать в себя видеоряд, анимацию и различные аудиоэффекты. Изменился и музыкальный материал: то, что раньше считалось шумом, теперь воспринимается как музыка. Общую ситуацию многообразия подходов к сочинению музыки можно назвать стилевым плюрализмом. Своеобразие момента заключается также в том, что между приверженцами разных направлений нет антагонизма: сегодня любое «стилевое поветрие» имеет право на жизнь, не дожидаясь своего признания в парадигме уже сложившихся эстетических категорий.

Особенность текущего момента в культуре заключается в том, что, когда композиторам «можно всё», это «всё» дружно (или не совсем) соседствует, поэтому краткосрочное пришествие постмодернизма не смогло потеснить с авансцены модернистские тенденции в искусстве – и сегодня почти романтическая искренность выражения не исключает самоиронии (как известно, это один из признаков искусства метамодернизма). В этой ситуации особую значимость приобретают когнитивные принципы анализа, стоящие как бы над стилевыми и эстетическими привязанностями композиторов. Рассматриваются когнитивные модели, привязанность к которым может определять особенности стиля того или иного автора.

Анна Амраховна Амрахова, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (г. Москва, Россия).

Меланхолия как фактор изменения темпорального мироощущения в первой трети XX века¹

Первая треть XX века считается периодом тотализирующей модернизации в большом числе социальных и культурных сфер. В этот период оформлялись тенденции, которые определили состояние цивилизации на все последующие годы – глобализация, урбанизация, эмансипация и в то же время усиление контроля в широком смысле и укрепление дисциплинарных институтов. Иными словами, это время характеризуется как оформление модерна или современности. Под ее влиянием совокупность конкретных преобразований материального мира и повседневной жизни отразилась на частном мироощущении человека этой эпохи. В частности, З. Фрейд охарактеризовал это новое мироощущение с помощью терминов «меланхолия» и «утрата» [2, р. 142]. Согласно его представлению, меланхолия, аналогично скорби, сфокусирована на переживании утраты, но имеет иную природу переживания. Таким образом, в частном мировосприятии современность трансформировалась в травматичный опыт утраты, кроме того, став особым опытом временного переживания, поскольку новые практики современности существенно изменили и ощущение «своего времени». Временная стандартизация изменила то, как люди воспринимают свое тело и свою повседневную эмоциональную жизнь, поскольку часы позволили измерять рабочий день [1, р. 29]. Слово «современный»

Дмитрий Владимирович Андреевко, ФГАОУ ВО «УрФУ имени первого Президента России Б.Н. Ельцина» (г. Екатеринбург, Россия).

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX-го века», 2019–2021 г.г. (проект № 19-18-00342).

стало использоваться для характеристики субъективного переживания ощущения, что собственное настоящее время является случайным, мимолетным и ускользающим, а само течение времени означает, что окружающий мир вечно ускользает от понимания, производя, как писал Бодлер, бесконечное накопление утрат [1, р. 29]. Утопические обещания новой эпохи поставили человека в психологически угнетенное положение, поскольку провоцировали большее число переживаемых утрат. В наступившей современности человек ощутил превращение мира в среду, полную препятствий и нарушений темпоральности. Прошлое перестало быть значимым, поскольку модерн полностью изменил порядки вещей. Травматичный опыт остался неразрешенным и спровоцировал непроходящее чувство вины. В то же время человек потерял способность проецировать себя в будущее, поскольку планы, основанные на былых порядках, подменились утопическими обещаниями. Все это в равной степени могло инициировать меланхолическую трансформацию жизненного мира. Вероятно, такое ненадежное положение человека между обещаниями и реалиями модернизации и есть одна из самых точных характеристик ощущения самого модерна как эпохи [1, р. 31].

В итоге, главной метафорой ощущения «своего времени» для человека первой трети XX века стала меланхолия. Свидетельства этому можно увидеть в философско-культурной рефлексии этого периода. Кризисное мировосприятие, в котором проявляется имманентность эпохе, нашло отражение в литературе, живописи, кинематографе, философии, социальной теории и т. д. Таким образом, возможно представление меланхолии как феномена, отчасти вызванного проблемой индивидуального переживания времени. Можно согласиться с Мерло-Понти в том, что с феноменологической точки зрения материальный мир, «другие» и «я» вместе составляют переплетающийся континуум [3, р. 47]. Это означает, что любое изменение нашего отношения к миру проявляется на всех этих уровнях. Как это наиболее показательно в случае болезни: не только наше тело, но и весь окружающий нас мир превращается из комфортной среды в обременительную совокупность

травмирующих явлений [4, р. 45]. Соответственно, меланхолия – это кризис самой экзистенциальной структуры.

Меланхолия возникает, если кризисное мировосприятие дополняется переживанием циклической темпоральности, исчезновением будущего, озабоченностью прошлым, пассивностью или изоляцией. Если все большее число этих элементов соединяется, то формируется тотальное мироощущение, в котором события реального мира усиливают меланхолию. В этом смысле, с феноменологической точки зрения, меланхолия – это не столько состояние, сколько динамический процесс.

Глобальные тенденции, определившие облик мира на все столетие вперед, не стали исключительно негативными феноменами. Приход модерна повернул мир в новом направлении, и радикальный переход от старого режима существования к новому не мог пройти бескризисно. Меланхолия стала рефлексией на смену режимов, и с течением времени трансформировалась вместе с самим режимом.

Примечания

1. *Flatley J.* Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism. London : Harvard University Press, 2008.
2. *Lawlor C.* From melancholia to prozac: A history of depression. New York : Oxford University Press, 2012.
3. *Merleau-Ponty M.* The visible and the invisible. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
4. *van den Berg J. H.* A different existence: Principles of phenomenological psychopathology. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1972.

Искусство невозможного (Н. Д. Зотов-Матвеев о преподавании философии)

В погоне за конкурентностью образования, отождествив образование с образовательной политикой, мы «забыли» не только о нравственном потенциале учительства, но и эстетическом заряде, который касается и собственно целостного культурного идеала «истины-красоты-добра» [3] и эстетического воспитания последующего поколения интеллигенции. Целостность такого идеала отстаивал в своих трудах и курсах лекций доктор философских наук Н. Д. Зотов-Матвеев, который много лет преподавал в университете г. Тюмени.

Его концепция преподавания резко контрастирует с современной установкой на стандартность содержания, жесткий регламент оценочных средств и средств контроля, характерных для пореформенного образования в России, что приводит к стандартизации, выхолащиванию содержательных новаций, оригинальных авторских стилей и концептуальных построений и замену их технологиями, иначе говоря, новациями несодержательного порядка. Однако «открытость образования» как открытость мировому образованию стоит трактовать несколько иначе: открытость, присущая творческому труду, свободному поиску выражения мысли. Уже в 1980-х годах существовала традиция, согласно которой преподавание (лекторство) относится к творческой деятельности, к виду словесного творчества. Размышляя о преподавательской деятельности (в гуманитарной сфере и не только), Зотов-Матвеев выделил основные признаки творческого труда: оригинальность,

Марина Николаевна Анисимова, Тюменское высшее военно-инженерное командное училище имени маршала инженерных войск А. И. Прошлякова (г. Тюмень, Россия).

исповедальность (способность лично открыться), социальная и аксиологическая значимость, свобода самовыражения [1].

По мнению философа, сложилась практика использовать понятие творчества в двух различных значениях. «В первом значении творчество выступает как достижение нового результата, новаторство как совершенствование деятельности или ее продукта. Во втором значении творчество есть деятельное созидание духовных ценностей с характерными для соответствующих видов деятельности ярко выраженным личностным смыслом, личностной проявленности деятеля-творца» [1, с. 28]. Поэтому такие виды деятельности, как инженерная, техническая, дидактическая и т. д., относятся к новаторству. «Творчество, в наиболее точном значении понятия, есть деятельность (мыслительная или духовно-практическая) не репродуктивная в ее конечном результате. Она не репродуктивна и в ее операциональном содержании, не может быть представлена через совокупность приемов, транслируемых в виде технологии. Поэтому невозможно научение творческим умениям» [1, с. 29]. Технологичность процесса обучения не выражает оригинальность, но означает новаторство. Сегодня он назвал бы образовательные технологии новаторством, отделив их от творчества. По мнению Зотова-Матвеева, «лектору очень вредит избыточное обращение к методике» [1, с. 30], так как она отвлекает от сосредоточения на содержательной стороне.

Лекторство относится к художественной деятельности, является искусством, где царит свободный поиск мысли в диалоге со слушателями. В работе с аспирантами и студентами старших курсов Зотов-Матвеев подчеркивал важность не только интеллектуального развертывания мысли в лекционном материале, но и эстетическом наполнении его: образность мышления, ассоциативность мышления, художественный вкус, чем сам обладал в полной мере. В пространстве взаимопонимания, восприятия взлета мысли возможно получение удовольствия («любования») как эстетического чувства, что тоже является характерным признаком искусства.

Только творческое соприкосновение или, как говорил М. К. Мамардашвили, «бытийная приобщенность к мышлению»

[2, с. 192], в процессе обучения является «пространством возможностей», так как такая деятельность способствует «воспитанию как содействию личностному становлению и развитию человеческого индивида» [1, с. 30].

Однако такая концепция и практика обучения противоречат стандартизации учебного процесса, желанию поставить под контроль с помощью жесткой системы компетенций, индикаторов и методик. Пожалуй, современное образование можно назвать не «пространством возможностей», а «пространством невозможного»!

Примечания

1. *Зотов-Матвеев Н. Д.* Признаки творчества // Творческое мышление и деятельность инженера : тезисы докладов науч.-практ. конференции, 14–15 ноября 1989 г. Тюмень : Изд-во Тюменского ун-та, 1989. С. 28–39.

2. *Мамардашвили М.* Очерк современной европейской философии. СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2012.

3. *Столович Л. Н.* Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М. : Республика, 1994. 464 с.

Видеокарты и рендер – как основа темных медиа

1. Машины стали видеть и создавать изображения (миссия Osiris-REx к астероиду Бенну, использование дронов в военных конфликтах, камеры слежения, зрение у роботов). Благодаря машинному зрению и алгоритмам появился новый визуальный язык. Машины стали строить новые объекты в реальности или просто новую реальность (проект Lilmiquela).

2. Понимание реальности невозможно без понимания посткино, продакшена, трехмерной графики, визуального программирования, цифрового тела, AR/VR/XR. Теперь реальность – это определенный набор изображений гиперобъектов. Гиперобъекты – это визуализация через софт различных симуляций, графиков, больших данных, изображений, которые нельзя увидеть или получить обычным путем.

3. Темные медиа. Первая машина по слову реальности – книгопечатание. Затем появился кинематограф – вторая машина по слову реальности. Примерно в то же время появилась третья машина – компьютер. Там, где отсутствует человеческий взгляд (смена точки зрения), а машины обмениваются между собой невидимыми изображениями, живут темные медиа.

4. Если визуальные эффекты в кинематографе 90-х – видимость того, что не может быть в реальности, то визуальные эффекты сегодня – невидимость, сверхреализм.

5. Видеокарты и рендер как основа новых медиа. Видеокарты оказались в центре всего технологического процесса, они самый важный элемент компьютеров. Все, что связано с ИИ и производством новой реальности (новые миры), основано на работе ви-

Александр Леонидович Антипин, ст. преподаватель кафедры «Художники кино», Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

деокарт. Новые видеокарты nvidia rtx объединяют в одном устройстве трассировку лучей в реальном режиме времени, искусственный интеллект, программируемый шейдинг, программирование, софт. Если следовать Мановичу, то в эстетику стоит ввести новые понятия, связанные с компьютерами в целом и видеокартами в частности: трассировка лучей, графический процессор, пропускная способность, видеопамять, графический акселератор и т. д.

6. Игровизация кинематографа (Unreal Engine). Бесшовные изображения, замена хромакея OLED-экранами, рендер в реальном режиме времени, реальные и цифровые актеры, визуальные эффекты посткино, искусственный интеллект – все сошлось в UE5. Теперь это главная универсальная среда и главная платформа для создания новой реальности.

7. Технологическое возвышенное. Разрыв с природой. Искусственность. Могут ли машины стать художниками и вытеснить человека? Можем ли мы переживать результат работы рендера по созданию искусственных миров, которых нет в реальности так же, как мы переживаем работу актеров, оператора в фильме или художника-постановщика?

Практики и язык постцифрового видео/NFT-арта

1. Электрическая передача изображения на расстояние оторвала художников от холста и живописи. Рамки холста сменились рамками монитора или экрана, но это все равно были рамки. С появлением полнокупольных проекций исчезли рамки и постцифровой видео-арт «втянул» в себя и живопись, и скульптуру, и технические объекты. Появилось многопоточное видео и фасадные проекции, а искусственный интеллект может сам генерировать изображения. Газамикунстверк, как его понимал Вагнер, конечно же, устарел, но нельзя сказать, что сама идея умерла. Идея синтетического искусства существует сегодня, но фокусируется она на фигуре художника (медиахудожника). Какой художник может называться медиахудожником? Что он должен уметь делать?

2. Появление портативных видеокамер позволило снимать реальность и тут же ее показывать. Полный разрыв с текстовой основой (сценарий, художественный текст) привел к чистой визуальности. Трехмерные LIDAR-сканеры сегодня позволяют сканировать реальность и переводить ее в трехмерную форму. Трехмерная форма может анимироваться, человеческое тело становится цифровым телом и может трансформироваться в любую другую форму.

3. Визуальный язык видео-арта формируется под воздействием большого кинематографа, особенно той части, где много видеоэффектов (фантастика, киберпанк). Использовалось общее программное обеспечение. Но со временем видео-арт приобрел свои специфический софт (TouchDesigner и VVVV прежде всего).

Александр Леонидович Антипин, ст. преподаватель кафедры «Художники кино», Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

Шум, глитч, фотограмметрия, процедурная анимация, генеративная графика, визуальное программирование, большие данные – те технологии, которые сегодня формируют визуальный язык. С другой стороны, технологии коммуникации позволяют зрителю воздействовать на изображение. Искусственный интеллект и нейросети также формируют визуальный язык и все идет к тому, что машины будут это делать без участия человека. Появились технологии переноса спектакля в 3D-пространство в реальном режиме времени, и зритель уже видит не живого актера, а его трехмерную модель. Экспансия тик-токеров в художественные галереи и музеи, захват музейного пространства – как это повлияло на изменение визуального языка?

4. Компьютер, софт, цифровая запись и трехмерная печать позволили манипулировать реальностью (разрушать и пересобирать). Все это в конечном итоге привело к созданию, исследованию и осмыслению в видео-арте нечеловеческих форм жизни. Последние работы медиахудожников ставят под сомнение антропоцентризм. Постантропоцентризм в видео-арте – это будет новое глобальное пространство без кожи и границ, хаотичное сближение всех сфер и форм.

5. Крипто-арт и NFT как новый виртуальный синтез. NFT переформатировали весь арт-рынок, вызвали небывалый интерес к цифровым художникам, киберпанку, играм, фантастическим мирам. Теперь эстетика – это технология.

Искусство социалистического реализма: утраченное наследие

Искусство социалистического реализма на протяжении нескольких десятилетий было фактически единственным официально разрешенным на территории СССР. Художественный язык и метод определялись государством, и это накладывало очевидные ограничения на развитие изобразительного искусства в нашей стране. В то же время влияние любых художественных новаций, которые могли бы прийти с Запада, было если не исключено, то сведено до минимума.

Неудивительно, что после начала перестройки и особенно после развала СССР искусство социалистического реализма, как и многие другие символы советского образа жизни, было предано стремительному забвению. Художники, по инерции продолжавшие работать в привычной стилистике, оказались вне круга зрительского внимания, а их творчество вызывало исключительно отрицание у посетителей выставочных залов и первых частных галерей.

Параллельно с этим на рубеже 1980–90-х гг. наблюдался массовый вывоз произведений советских художников из страны: представители частных галерей и аукционных домов из Европы и Америки с удивлением обнаружили, что на территории бывшего СССР развитие изобразительного искусства было фактически «законсервировано», что позволило ряду исследователей говорить об искусстве социалистического реализма, как об «основной реалистической школе живописи XX века» и сожалеть, что «благодаря политике холодной войны и близорукости западных критиков, сокровища советских художников того периода оставались скрытыми» (см. об этом: [2, р. 24]).

Армен Рубенович Апресян, МГУ им. М. В. Ломоносова (г. Москва, Россия).

Следует отметить, что авторы многочисленных европейских и американских изданий, опубликованных в 2000-е гг., тщательно избегали термина «социалистический реализм», зачастую подменяя его термином «советский импрессионизм». Представляется очевидным, что использование подобной терминологии было направлено на привлечение интереса публики.

В результате сложилась парадоксальная ситуация: творчество многих выдающихся художников советского периода оказалось вне исследовательского контекста на территории нашей страны: за последние десятилетия был осуществлен ряд исследований творчества отдельных крупных живописцев, но фундаментальных исследований этого феномена – ни искусствоведческих, ни философских – просто не существует. Стоит отдельно отметить, что выставки признанных мастеров социалистического реализма вызывают жесткую критику в СМИ, и зачастую являются поводом для политизированных спекуляций. Ярким примером подобной позиции может стать следующее умозаключение: «Если мы принимаем тезис о том, что творчество Герасимова, как и весь социалистический реализм, – народное достояние и высокое искусство, то тогда придется сделать вывод о том, что И. В. Сталин – великий государственный муж» [1].

В случае, если подобная практика продолжится, можно предположить, что целая эпоха отечественного искусства окажется за пределами научного осмысления и изучения.

Примечания

1. *Плунгян Н.* Сталин и Ворошилов во мгле. Выставок официальной советской живописи будет со временем все больше // Colta. 15.03.2016. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/10389-stalin-i-voroshilov-vo-mgle> (дата обращения: 29.04.2020).

2. *Swanson V. G.* Soviet impressionism. London, 2001.

Эстетические критерии «новой искренности» в искусстве XXI века

Словосочетание «новая искренность» приобрело понятийный характер в современной аналитике культуры. «New Security» – так в англоязычной критике обозначили тенденцию, нарастающую в искусстве с 80–90-х годов прошлого века. Критики связывают появление данного понятия с именем американского писателя Дэвида Фостера Уоллеса (David Foster Wallace). Означенная тенденция соотносится с осмыслением постмодернистского опыта в культуре. «Новая искренность» в таком контексте рассматривается как возможность для массовой культуры обратиться к проблемам морали. Современное искусство, взыскующее искренности, однако, должно учитывать опыт постмодернизма, разработанные им повествовательные формы. Данная позиция опирается на признание, что понятия «моральный», «этический» подходили для использования во времена Достоевского, но не могут быть использованы для эпохи массмедиа.

Насколько изменяется содержание и понимание опыта в искусстве XXI века? Каковы эстетические критерии его аналитики? Эти вопросы сопрягают как тенденции развития искусства, так и пути их осмысления. Биографический «бум» современной культуры, институциональное оформление «культуры памяти» (Memory Studies), методологические разработки современной философии (метамодернизм Т. Вермюлена и Р. ван дер Аккера, феноменология события К. Романо, «цифровой модернизм» А. Кирби), как и многие иные имена и направления, – подтверждение актуальности поставленных вопросов.

Людмила Егоровна Артамошкина, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

Новый тип субъектности в работах Д. А. Пригова

Сопоставление эстетического и феноменологического опыта – более чем обширная сфера исследования. Доклад будет сосредоточен лишь на одном ее аспекте: на параллелях между феноменологической проблемой идентичности и «эстетической деперсонализацией» в работах русского поэта, художника, одного из основоположников московского концептуализма в искусстве и литературе Дмитрия Александровича Пригова (1940–2007). Для начала мы обратимся к проблеме субъекта в искусстве 70-х – 80-х годов XX века и причинам, определяющим проблематизацию категории «Я» в эстетической программе московского концептуализма и, в первую очередь, в работах Д. Пригова. Надо сказать, что исследователи в последнее время все чаще обращаются к проблеме приговского «Я». Если «традиционный читатель» рассматривал Автора как автора-творца определенных текстов, то теперь Автор становится творцом «новых субъективностей» и «нового типа субъектности». «Кризис языка описания “Я”» рассматривается как дискредитация доминирующих дискурсивных моделей, блокирующих возможность индивидуального высказывания. В *первой части доклада* мы проблематизируем категорию «я» в эстетической программе московского концептуализма, рассмотрим доминирующие дискурсивные модели, укажем на причины кризиса языка описания «Я». *Вторая часть доклада* будет посвящена проблеме становления «личностного сознания» в эстетической программе московского концептуализма, в дихотомии «коллективное» и «индивидуальное» «Я» начинает

Наталья Андреевна Артеменко, к. ф. н., доцент СПбГУ, с. н. с. РГПУ им. А. И. Герцена, главный редактор международного журнала «Horizon. Феноменологические исследования» (г. Санкт-Петербург, Россия).

рассматривается как «категория категорий». Наконец, *третья часть доклада* будет посвящена анализу субъекта эстетической деятельности («эстетической деперсонализации»). «Мнимая личность» в работах Д. А. Пригова будет рассмотрена как субъект «гносеологической игры», манипулирующий с опытом «Другого Я», то есть «Я, вернувшийся к себе как Другой». В *заключении* мы проведем параллели между а-субъективной феноменологией, маркирующей уход от модели субъекта как полновластного хозяина ситуации (феноменологический метод перестает постепенно отождествляться с «эгологией»), с одной стороны, и «мерцающим субъектом» – понятием, которым пользовалось подавляющее большинство художников московского концептуализма, – идентичность которого формулируется на границе между «Я» и «не-Я», с другой стороны.

Художественно-эстетический проект жизнестроительства в русском авангарде начала XX века

Обращаясь к идеям русского авангарда начала XX века, фундирующих его как самостоятельное образование в истории художественной культуры, мы сталкиваемся с трудной задачей определения его содержательных характеристик как целостного явления. Например, в живописи появляется большое количество «беспредметных» произведений, различных по технике, по своей концептуальной направленности – от экспрессивной абстракции В. Кандинского до супрематизма К. Малевича. Авангард демонстрирует множественность разнообразных концептуальных и художественных выразительных возможностей в реализации особого миропонимания. Однако в самом общем виде можно обозначить два способа решения художественных задач в русском авангарде: это задачи, связанные с демиургическим преобразованием мира через отказ от его предметного закрепления (К. Малевич и др.), и задачи, связанные с ненасильственным преобразованием мира через доверие к материальному миру (В. Татлин и др.). Однако независимо от характера решения задач, общим принципом авангардистских устремлений можно считать установку на необходимость преобразования мира, что выступает в качестве грандиозного художественно-эстетического проекта жизнестроительства.

Истоки идей жизнестроительства мы находим в неклассической философии XIX века, которую можно рассматривать как реакцию на романтическую традицию, в которой начинает формироваться новое понимание искусства как синтетического способа

Олег Юрьевич Астахов, Е. С. Прокудина, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия).

утверждения самоценной реальности. В этом ключе творчество мыслится романтиками в широком контексте культуры как акт ее творения. Художник становится творцом – демиургом. В дальнейшем А. Шопенгауэр заявляет, что именно искусство можно считать высшим видом познания, поскольку оно освобождает интуицию, с помощью которой возможно открытие объективных смыслов вещей. Идеи А. Шопенгауэра развивает Р. Вагнер, доказывая, что именно искусство обладает потенциалом жизнестроительства. Вслед за ними и Ф. Ницше, наиболее яркий представитель «философии жизни», заявляет о том, что творческий процесс необходимо рассматривать в качестве атрибута самой жизни. В его эстетической концепции человек по отношению к искусству эволюционирует от пассивного созерцания к активному жизнестроительству. Эти идеи получают свое развитие в русском символизме конца XIX века. А в начале XX века русский авангард реализует их уже не только в эстетических, но и в социокультурных практиках.

Предметом нового искусства авангарда становится весь мир, ценность которого не завершается выразительными характеристиками классической эстетики. В этом проявляется своеобразный «реализм» авангарда. Однако «реализмом» как таковым он не может считаться, так как не отражает и не передает действительность, а проектирует ее, создает будущее, иную реальность или пытается передать новую картину мира. Рассудочность обыденной жизни приводила авангардистов к поискам новых миров и попыткам их создания без обращения к его предметному содержанию. Своего рода первооткрывателем такой беспредметности стал В. Кандинский в своих произведениях, которые можно рассматривать как импрессию, связанные с впечатлениями, импровизации, обращенные к проявлению бессознательного и композиции, срежиссированные в построении динамики художественных образов. Обоснование беспредметного содержания искусства художник представляет в книге «О духовном в искусстве», написанной в 1910 году и опубликованной в 1911-м на немецком языке в г. Мюнхене. Рассуждая о специфике построения композиции картины, автор ставит проблему соотношения ее предметного и

беспредметного содержания. Определение меры в этом соотношении способствует реализации жизнеспособного потенциала искусства, нарушение которого порождает искусственность и псевдогармонию.

Идея строительства нового мира согласовывалась с теософскими идеями супрематизма. Предлагаемая К. Малевичем стратегия переустройства жизненного пространства основывалась на том, что живопись, как и весь супрематизм, – это проект мироустройства, преобразования мира на основе идей универсальной гармонии. Переустройство мира К. Малевич понимал в планетарном масштабе, он предлагал свою модель миропорядка. Простыми геометрическими фигурами художник не изображает на поверхности холста, а утверждает новое бытие. Белый фон сравним с космосом, в котором фигуры парят по орбитам, а в итоге супрематизм был завершен пустыми холстами, что можно рассматривать как попытку выхода за границы зримого мира, который не соотносится с пространством и временем, так как существует вне этих категорий, как желание наполнить новым онтологическим смыслом человеческую жизнь. Поэтому неслучайно в дальнейшем произошло срастание супрематизма и конструктивизма.

Художники пытаются выразить в своих произведениях высшие правила, которые имели бы продолжение в самой жизни. Таким образом реализовывались авангардистские идеи жизнестроительства, связанные с созданием принципиально нового мира и человека. Поэтому из авангардной программы эстетической революции с неизбежностью вытекает программа социокультурных изменений, которая следует исходя из тотального космического обновления мира, что соответствует ценностным установкам начала XX века, связанным с определением путей преобразования человеческой жизни в соответствии с целеполаганием, в основе которого возможен синтез субъектного и абсолютного начала.

Эволюция и особенности способов цифрового существования музыкального произведения

Отстаиваемый тезис состоит в том, что *цифровизация музыкальной индустрии создает не просто новые формы, но и новые, более комплексные, объекты взаимодействия*: от физических носителей к цифровым копиям, существующим в определенной экосистеме, а потом к опыту прослушивания и праву использования треков в коммерческих или некоммерческих целях. Старые объекты и формы взаимодействия при этом сохраняются, например такой элитный физический носитель, как винил, становится все популярнее. В подтверждение тезиса рассматриваются адаптационные процессы, происходящие в музыкальной индустрии в последние три десятилетия. Условно их можно разделить на 5 этапов.

1. Разработка и внедрение *компакт-дисков (CD)*, повлекшая за собой глобальную цифровизацию музыкальной индустрии. Особенность формата заключалась в том, что он был разработан специально для нужд звукозаписывающих компаний, и даже несмотря на существенные затраты по переоборудованию производств и убытки из-за нелегального копирования, низкая себестоимость компакт-дисков и высокие наценки позволили отрасли существенно развиваться.

2. Распространение формата *mp3*, отвергнутого музыкальной индустрией в пользу *mp2*, в сочетании с *развитием Интернета* и его дистрибутивной мощью привело к колоссальному росту случаев нелегального распространения аудиозаписей. Среди пользователей одноранговых компьютерных сетей становится нормой

Александра Александровна Атанова, аспирантка РХГА (г. Санкт-Петербург, Россия).

свободно делиться различными данными и файлами, в том числе mp3, софт для которого был так же общедоступным. Локальное явление распространялось, и в итоге сформировалась так называемая экономика дарения, т. е. культура, предполагающая регулярную и безвозмездную передачу экономически ценных товаров и услуг, также известная как пиратство.

3. В 2003 году Apple запускает iTunes, первый магазин, предлагающий купить *цифровые копии треков и альбомов, без посредства физических носителей*. Стоит отметить, что коммерческий успех iTunes связан с популярностью iPod и iPhone; таким образом, Apple не просто продавала цифровую копию музыки, но также гарантировала удобство скачивания и прослушивания. Кроме того, онлайн-площадка дает точную и мгновенную обратную связь и исключает лишних посредников. На фоне тяжелого кризиса, переживаемого музыкальной индустрией, и снижения продаж компакт-дисков успех проекта казался колоссальным; параллельно начинает развиваться движение в защиту авторских прав и борьба с пиратскими сайтами.

4. В 2006 году в Швеции появляется первый музыкальный *стриминговый сервис* Spotify, он постепенно распространяется в Европе, а в 2011 году запускается в США, на самом крупном музыкальном рынке. Особенность стриминговых сервисов заключается в том, что они позволяют слушать музыку, хранящуюся не на устройстве пользователя, а на удаленных сервисах. Таким образом модель покупки и потребления отдельных композиций сменяется моделью получения доступа к огромной библиотеке треков, который либо оплачивается ежемесячно, либо компенсируется за счет рекламы. Некоторые экономисты отмечают, что стриминговые сервисы продают не треки, а опыт прослушивания, поскольку важными составляющими, отличающими их друг от друга, являются скорее внутренние алгоритмы рекомендаций, кураторские подборки и общее удобство интерфейса, а не объем библиотеки.

5. Сегодня популярность стриминговых сервисов растет, вместе с ней растут доходы индустрии, сокращается объем пиратства, и растут продажи винила. Однако у правообладателей есть

еще один тип дохода, так называемые доходы от синхронизации, получаемые при коммерческом использовании музыки. Здесь серьезным препятствием становится техническая сложность сбора средств и легализации использования музыки в Интернете. Отдельные сервисы и социальные сети заключают договоры с правообладателями, предоставляя пользователям возможность за плату легально использовать треки, однако это юридически сложный процесс, который приходится заново проделывать для каждой платформы в каждом регионе. Выходом была бы технология, позволяющая отслеживать и монетизировать использование музыки в Сети без привязки к конкретной платформе, и ожидается, что использование блокчейна позволит реализовать этот замысел. Однако, как мы можем наблюдать на примере NFT, блокчейн, меняя статус произведения искусства в Сети, фиксируя факт владения цифровыми активами и право их использования, все же не позволяет добиться кроссплатформенности. Непроработанной остается и правовая сторона вопроса: покупка произведения на неком сервисе не имеет соответствующего юридического статуса.

Более подробный анализ изменений музыкальной индустрии под влиянием цифровизации предполагает применение концепции *музыкальной сети* Э. Лейшона [1] – особой социотехнической сети, в рамках которой автор выделяет сеть творчества, сеть тиражирования, сеть дистрибьюции и сеть потребления.

Примечания

1. *Leyshon A. Reformatted: Code, networks, and the transformation of the music industry.* Oxford University Press, 2014.

Киноспектакли «Гоголь-центра»: к вопросу «кинофикации» театра и драмы

В 1929 году Адр. Пиотровский написал эссе «Кинофикация искусств», в котором отметил принципиальные особенности киноэстетики (фотогению, динамизм, монтаж) и призвал к внимательному анализу воздействия кино на другие виды искусства. Эссе пронизано пафосом социального строительства, кинофикация понимается Пиотровским как часть более глобального процесса индустриализации, итогом которого станет неизбежное обновление и жизни, и культуры. Кинематограф видится автору эссе революционным искусством, ресурсы которого, в силу его постоянной изменчивости, неисчерпаемы. Обращаясь к кинофикации театра, Пиотровский перечисляет внешние приемы воздействия кино (техника интенсивного освещения, использование киноэкрана и т. д.), настаивая при этом, что влияние кино заключается не в них, а в глубоких качественных изменениях в поэтике спектакля, которые ведут к трансформации зрительской функции, а также обуславливают новые каноны драмы [2].

В течение XX века и отечественный, и зарубежный театр пережил несколько волн «кинофикации», а в 1990-е годы «кинофикация действительно захватила подмостки, став больше, чем пристрастием отдельного режиссера» [1, с. 19]. Периодически возникающий в театре запрос на трансформацию театральной условности с помощью кино связывается со стремлением режиссеров переконструировать линейность театрального действия, с попытками приблизить театр к реальности, превратить его в хроники действительности (документальный театр), со «стремлени-

Ольга Юрьевна Багдасарян, Уральский государственный педагогический университет (г. Екатеринбург, Россия).

ем искусства к достоверности не в миметическом, но – онтологическом смысле» [1, с. 35].

В 2013 году «Гоголь-центр» представил театральную трилогию, созданную на основе ставших классическими фильмов: «Братья» («Рокко и его братья» Л. Висконти), «Идиоты» (по мотивам «Идиотов» Ларса фон Триера) и «Без страха» (по «Страх съедает душу» Райнера Вернера Фассбиндера). Все спектакли отвечают важному для театра и для новой драмы запросу «на реальность и современность», понимаемых в том числе как внимание к социальным проблемам России нынешнего дня: «Без страха» – история о любви интеллигентной уборщицы и молодого гастарбайтера-таджика (у Фассбиндера – богатой немецкой вдовы и эмигранта-марокканца), сюжет «Идиотов», перенесенных на русскую почву, основывается на провокациях левых активистов, которые, притворяясь слабоумными, дурачат обывателей; «Братья» – драматическая история приехавших в Москву четырех братьев-провинциалов. Пьесы-инсценировки для спектаклей написаны М. Дурненковым («Братья»), В. Печейкиным («Идиоты») и Л. Стрижак («Без страха»), так что кинематографические прототексты пережили в процессе создания спектаклей многоступенчатую интермедальную трансформацию (кино – литература – театр).

В пьесе «Братья» М. Дурненкова и одноименном спектакле А. Мизгирева влияние кинематографического кода обнаруживается в решении сценического пространства (так, например, сцена-октагон буквально «вырастает» из фильма Висконти, становится пространственной метафорой и моделирует своеобразную позицию зрителя, для которого происходящее имеет свои «планы»); в особенностях ритмической организации действия (основанной на эллиптических композиционных элементах, быстром монтаже сцен, кинематографической дробности эпизодов, переброске действия в пространстве и во времени, симультанном построении отдельных сцен). Кинофикация действия создает здесь особое динамическое пространство, превращается в новую форму театальной условности. В рамках этой обобщающей, охватывающей весь спектакль условности акцентированную натура-

листичность, сопоставимую с крупными кинематографическими планами, приобретают сцены насилия: именно они возвращают зрителя от зрелищной театральности к эффекту подлинности происходящего. Реальность насилия – единственная, ощущаемая зрителем как здесь и сейчас, перед глазами протекающая жизнь, не перекодированная в соответствии с конвенциями игры, представления. Все остальное или превращено в нарратив, воспроизводимый актерами с микрофоном, или спето в караоке, или разыграно как театральный скетч, или сыграно в «воображаемом пространстве». Ощущение реальности насилия концептуально связано с авторской идеей жизни как бойцовского ринга, в котором каждый ищет свой путь выживания (уворачивается, терпит боль, дерется или старается понять правила, которые помогут выжить).

Примечания

1. *Матвиенко К.* Кинофикация театра: очерки из прошлого и настоящего // Киноведческие записки. 2010. № 96. С. 12–42.
2. *Пиотровский Адр.* Кинофикация искусств. Л., 1929.

Эстетика формы как идейно-смысловая целостность

Преобразование нужного и полезного в прекрасное – девиз работы проектировщиков XXI века. Проектирование, ориентированное на массовое производство изделий промышленности, и проектирование графическое, дополняющее его визуальными коммуникациями (от шрифтовых композиций до мультипликации и компьютерной символики), создали вместе огромный мир вещей, товаров, услуг и средовых ситуаций [1, с. 29]. Примкнувшее к ним процессуальное проектирование, внесшее эстетическое и образное начало в функционально обусловленную последовательность действий, переросло в осознание того, что вся продукция отдельных сфер проектирования взаимодействует, создавая в целом уникальное по значимости и широте охвата явление – предметно-пространственную среду.

Ее элементы, включающие в себя процесс деятельности, место и комплекс условий реализации для проведения этого процесса, должны создать у потребителей, находящихся «по разные стороны перегородки» [5, с. 264] различные образы, но, в то же время, в практическом плане они должны «довести пользователей из точки А в точку В за кратчайшее время» [4, с. 15], а в идеальном – представляют собой «отношение к жизни конкретных людей, к жизни культуры, к миру, взятом в том или ином преломлении».

Профессиональная суть архитектурно-дизайнерского проектирования, создающего предметно-пространственную среду, состоит в организации визуальных элементов предметных форм и их последующем преобразовании из рационально-механического объединения в комплекс, содержащий идейно-эстетическую информацию о человеке, мире и образах жизни культуры. Все ха-

Жаннета Эдуардовна Байрачная, АНО ВО «Гуманитарный университет» (г. Екатеринбург, Россия).

рактические характеристики слагаемых процесса формообразования: размер, цвет, пропорции, масса, конфигурация – несут необходимую функционально-содержательную информацию о вещи или процессе. Соответственно, для создания любого эстетического решения, необходимо знать:

– какое содержание может организовать, передать зрителю проектируемая эстетическая форма;

– какими средствами должно быть организовано это содержание, чтобы зритель правильно понял задуманное автором.

Понимая предметно-пространственную среду как искусственное образование, соответствующее динамически изменяющейся действительности и как художественную форму, обогащающую эту реальность [3, с. 79], воспринимаем ее в любой конкретный момент как, во-первых, «картину мира, какой она видится людям в ту или иную эпоху (макрокосм)»; во-вторых, как «формы и методы нашего мышления (микрокосма)» [2, с. 141], отражающие эволюцию сопряженных с каждой из них образов жизни культуры, человека и Мира.

Примечания

1. Архитектурный дизайн : словарь-справочник / под общ. ред. Е. С. Агранович-Пономаревой. Ростов н/Д : Феникс, 2009. 342 с.

2. *Кавтарадзе С.* Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле. 3-е изд. М. : Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», 2017. 472 с.

3. *Молчанов В. М.* Основы архитектурного проектирования: социально-функциональные аспекты : учеб. пособие. Ростов н/Д : Феникс, 2004. 160 с. (Серия «Высшее профессиональное образование»).

4. *Соквелл Ф., Поттс Э.* Символьное мышление и визуальные знаки: разработка и создание визуальных символов. М. : Эксмо, 2018. 137 с.

5. *Эллард К.* Среда обитания: как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие : пер. с англ. М. : Альпина Паблицер, 2016. 288 с.

Современная фотография в массовой культуре: этико-эстетический аспект

«**С**овершенно не важно, производит фотография искусство или нет», – заявил венгерский художник и один из важнейших представителей фотографии Нового видения Ласло Мохой-Надь. Для Мохой-Надя фотография была не просто очередным способом создания визуального творчества, а возможностью изучить и расширить зрительное восприятие мира. И это несмотря на чуть ли не столетнюю борьбу за полноценное и правомерное место фотографии как изобразительного искусства наравне с живописью. Значительные фотографы, действительно, часто не желают рассуждать, является ли фотография искусством, утверждая, что они исследуют, наблюдают, фиксируют – что угодно, но не занимаются искусством (см. об этом: [3, с. 168]). И теперь, когда фотографы отрицают, что создают произведения искусства, они думают, что занимаются чем-то лучшим, и это говорит не только о смуте в определении фотографии как искусства, а также искусства как такового, но и об особых функциях фотографии вне контекста художественной деятельности.

Фотография, бесспорно, является частью массовой культуры, большинство людей занимаются ею не в художественных целях. Фотография главным образом – социальный инструмент, ритуал, защита от тревоги, способ самоутверждения. С помощью фотографии документируется процесс потребления, удовлетворяется потребность в том, чтобы увековечить память, создается иллюзия владения прошлым, которого уже нет. Допустимо утверждать, что фотография меняет восприятие действительности – фотокамера придает реальность пережитому, удостоверяет опыт. В то же время, пытаюсь уместить собственную жизнь и пространство во-

Е. А. Балабанова, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

круг себя в изображение, человек ограничивает мир, превращая его в своеобразный сувенир, сторонний предмет. Даже репортажная и документальная фотография не может считаться отражающей реальность. Живописец работает, нанося вещество на свое полотно, мазок за мазком он строит целое, тогда как фотограф, в свою очередь, работает вычитанием, он дробит континуум видимого, извлекая из него свои изображения [2]. Получается, что фотография и доступность фотооборудования выводят современного человека в новую эру восприятия времени и пространства, меняется картина мира. Иллюзия уже невозможна, потому что отныне невозможно реальное. Мы входим в симуляцию, в абсолютную манипуляцию, но не в пассивность, а в неразличимость активного и пассивного [1].

Таким образом, фотография, значительно перевернув наше восприятие реальности и самого себя в рамках прошлого, настоящего и будущего, становится полотном смыслов и в массовой культуре играет роль чуть ли не более важную, чем кино и музыка, вытесняет многие культурные, художественные феномены. Остановившись более подробно на документальной и уличной фотографии, можно заметить тенденцию к запечатлению суровой повседневной действительности «без прикрас». Например, серии снимков Нан Голдин демонстрируют маргинальные субкультуры, неформальные семьи, нетрадиционные гендерные отношения, нью-йоркскую богему, социальные низы, молодых людей, основную часть жизни которых составляют всевозможные телесные практики, наркотики и алкоголь. Но вернемся к тому, что никакая фотография не способна отразить реальность: всегда существует «человек, который направляет объектив», а также технические условия съемки, вследствие этого семиотик Ролан Барт видел в фотографии специфический предмет для семиотического анализа. Более того, сегодня большинство социальных ученых признаёт невозможность абсолютно объективного познания общества. Тогда любая фотография становится закодированным конструктом реальности или, как выразился Ролан Барт, «фотография – сообщение без кода».

И если такого рода фотографии пользуются популярностью, то зачем-то подобные эпатажные сообщения нужны массовой культуре. Но зачем? Помогают ли они решить социально-экономические проблемы? Или же это способ порицания, возможность рефлексировать собственные пороки? «Некоторые фотографы думают, что, снимая человеческие страдания, они решают серьезные проблемы. Я не думаю, что нищета глубже, чем счастье», – высказался на этот счет фотограф Сол Лейтер. Что касается счастья, есть фотографы, претендующие на красоту и эстетику повседневности «без прикрас». Например, современный якутский фотограф Алексей Васильев, работы которого были международно признаны и опубликованы в *the New York Times*. Его фотографии способствовали познанию разными народами культуры далекой Якутии, чего непросто было бы добиться через кинематограф, музыку или живопись, так как данные формы искусства требуют куда большей заинтересованности в предмете, зрительской вовлеченности и ресурсозатратности. Кроме того, относительно его фотографий можно говорить о принятии изъянов и пороков через их эстетизацию, что бесспорно положительно влияет на внутреннее состояние фотографа и зрителя. Фотография – верный способ познать бесконечность мира в ракурсах, игре света и застывших деталях. При этом, раздвигая границы реальности, фотография еще и высказывает оценку той самой реальности в отборе тем и сюжетов.

Примечания

1. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / пер. с фр. О. А. Печенкиной. Тула : Тульский полиграфист, 2013. 204 с.
2. *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством / пер. М. Михайловой. СПб. : Клаудберри, 2014. 712 с.
3. *Сонтаг С.* О фотографии / пер. с англ. В. Гольшева. М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2020. 268 с.

Основы построения диалога с искусством в системе эстетического развития личности

Мы никогда не можем воспринять
какую-либо идею, не открыв ее в самом себе.

Этьен Жильсон

Вопрос о сущности искусства и его роли в процессе саморазвития личности – это сегодня вопрос о культуре, человеке и мире. Чтобы постичь могущество искусства, требуется изменение сути современного человека. Значит, параллельно с поиском сущности искусства, важно «запустить» процесс, способствующий преображению, магической метаморфозе сущности человека. Чтобы между искусством и человеком в их глубине окрепло качественно новое отношение, человек должен снова ощутить широту своего Бытия в его многослойности и космичности. И помочь ему в этом может именно искусство, совершающее скрытое влияние на тонкие структуры личности в нелинейном поле гуманитарного диалогического общения.

Гуманитарная методика диалогического общения с искусством – явление закономерное: диалог и гуманитарное знание «совпали» по целям и результатам. Возможно, она станет отправной точкой, с которой начнется более полная жизнь «гуманитарного знания» в российской педагогике.

М. Бубер показал узость рационализма в отношении человека с миром: «Познавая, человек остается непричастен миру, потому что знания локализируются в нем, а не между ним и миром. Мир не сопричастен процессу познания. Он позволяет изучать себя, и ему нет до этого дела, ибо он никак этому не способствует, и с

Елена Ивановна Балакина, Алтайский государственный педагогический университет (г. Барнаул, Россия).

ним ничего не происходит. Как опыт, мир принадлежит основному слову Я-ОНО. Основное слово Я-ТЫ утверждает мир отношений» [1, с. 59]. Именно в общении как высшей форме отношений происходит встреча двух исповедей (М. С. Каган), диалог духовно-культурных сущностей, в котором каждый получает раскрытие и обновление.

По сути, не только в системе образования, но и в кругу всей жизненной практики мы тоже можем отличить явления, за которые считаем себя лично ответственными, лично причастными к ним, и явления, на которые мы смотрим как сторонние наблюдатели. В первом случае мы проявляем живую заинтересованность в их судьбе, как если бы это касалось нас самих. Во втором случае естественным будет в лучшем случае состояние «холодной» ответственности – по обязанности или по должности, но не от душевной потребности.

В области познания В. С. Ротенберг и С. М. Бондаренко отмечают сходные свойства: только то, что пережито человеком эмоционально, органично входит в структуру его личности и определяет собой ее модели поведения и систему ценностей. Знания хранятся в области «холодного разума». При этом человек может никогда не пользоваться ими в жизни в силу того, что это чужой жизненный опыт.

Я. Рейковский в работе «Экспериментальная психология эмоций» доказывает, что фактором, усиливающим и закрепляющим восприятие информации, оказывается именно эмоциональное состояние, связанное с воспринимаемым предметом (независимо от того, является оно положительным или отрицательным). Как это касается искусства?

«Искусство, играющее столь существенную роль в культуре, отличается от других культурных явлений – как это прочно установлено эстетической наукой – прежде всего тем, что оно не знает самой дифференциации S и O в предмете и в продукте художественной деятельности, ибо, в отличие от научного познания, искусство одухотворяет всё, к чему прикасается, метафорически очеловечивая природу, одушевляя не имеющее души, опрокидывая на мир переживания личности, сплавляя в одно нерасторжи-

мое целое то, что реально несовместимо – живое и мертвое, немое и говорящее, лишненное сознания и обладающее им, реальное и иллюзорное. Оттого в искусстве деревья могут думать, камни разговаривать, животные превращаться в людей, а люди путешествовать по загробному миру и возвращаться из него на землю» [2, с. 154].

Именно в искусстве заключены *резервы вероятностного нелинейного целостного «схватывания» сущности мира* и его законов посредством взаимодействия с *непроявленными полями* тонкой духовной материи. Такое взаимодействие, преобразующее человека из «частицы» в «волну», лежит в основе теории диалога в концепции гуманитарного знания М. М. Бахтина. Она рождалась в 1920-е годы, в период становления государства с однозначной идеологией. Это тем более неожиданно, если учесть, что основу его учения составляет установка на развитие индивидуальности человека и неповторимость восприятия мира.

М. М. Бахтин определял задачи исследователя-гуманитария как *понимание, осмысление и интерпретацию* воспринимаемого текста. В его же трудах впервые обрели жизнь философских категорий понятия *«текст»* и *«контекст»*. «О-смыслить» – то есть «наделить смыслом», можно только целостное явление. Части не обладают полнотой смысла. Гуманитарный подход с присущей ему интегративной направленностью имеет потенцию к восстановлению утраченной целостности человека и мира.

Примечания

1. Бубер М. Я и Ты : пер. с нем. / послесл. П. С. Гуревича. М. : Высшая школа, 1993. 173 с.

2. Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание: Избранные статьи. Л. : Изд-во ЛГУ, 1991. 383 с.

Модернизация религиозных образов в медиаискусстве

Развитие технологий в XX–XXI вв. привело к появлению целого спектра новых медиа в искусстве. Это понятие включает в себя инсталляции, цифровое искусство, видео-арт, технологии виртуальной реальности и др. В то же время медиаискусство не вытеснило традиционные техники. Более того, в большинстве случаев цифровые технологии являются лишь *средством* (или *инструментом*) выражения (получившаяся картинка распечатывается на вполне традиционном холсте), а не самостоятельным *медиумом*. Но даже как средство выражения оно несет на себе дополнительную смысловую нагрузку. При этом новый язык выражения порождает и *новые сюжеты*, отражающие современные представления о человеке и его будущем. Согласно Кристиане Пол, «отличительные свойства цифрового медиума формируют особый тип эстетики: интерактивность, вовлечение, динамизм, адаптивность. Вместе с тем это искусство имеет множество проявлений и в высшей степени гибридно» [1, с. 67]. В то же время каждый объект, включая и виртуальные, определяется своей материальностью, которая и задает присущие ему способы создания смысла.

Проблемы изображения живописными средствами духовного, трансцендентного начала выходят на новый уровень с появлением реальности цифровой. Пока здесь больше вопросов, чем ответов. В чем качественное отличие «духа» от его цифрового носителя, и существует ли оно? Можно ли провести четкую границу между воспринимаемыми нами как «реальность» процессами мышления и «виртуальной» реальностью, между «симуляцией»

Виктор Владимирович Барашков, Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых (г. Владимир, Россия).

и «стимуляцией» (Б. Гройс)? Можно ли средствами новых медиа добиться переживания опыта трансцендентного?

Эти вопросы будут рассмотрены нами на примере произведений искусства, созданных как западными, так и отечественными художниками. Одним из наиболее резонансных проектов, использующих в передаче религиозных смыслов средства медиаискусства, стал проект «Deisis/Предстояние» Константина Худякова. Посредством компьютерной обработки 60 тысяч снимков 350 человек были смоделированы портреты ключевых фигур христианской истории. Распечатанные с помощью специальной технологии на холсте, они были размещены по структуре иконостаса. Представляя конкретные личности, эти образы в то же самое время типичны, а высокая степень четкости изображения создает эффект присутствия, диалога. Другой заметный проект Худякова – «Апокалипсис». По замечанию теоретика искусств А. К. Якимовича, по своему вниманию к деталям Худяков приближается (на новом уровне) к творениям Питера Брейгеля-Старшего. С цифровыми технологиями работает и Гор Чахал. В его работах («Трисвятое», «Имя Бога», «Солнце Правды, Добра и Красоты», «Любовь»), неоднократно выставлявшихся на выставках современного христианского искусства, привлекает основательное знакомство с символикой христианской традиции, интеллектуальный (концептуальный) подход в сочетании с умением использовать преимущества новых цифровых технологий. С тематикой трансцендентного работают и мастера видео-арта (Билл Виола, Нам Джун Пайк, Гэри Хилл и др.). Передать «духовное» содержание здесь позволяет такое свойство видео, как темпоральность (дополнительные возможности дает замедленное или, наоборот, ускоренное движение кадров). В инсталляциях, устанавливаемых в церквях, художественный эффект строится на сочетании насыщенного религиозными смыслами физического пространства с пространством цифровым.

Примечания

1. Пол К. Цифровое искусство / пер. А. Глебовской. М. : Ad Marginem, 2017. 272 с.

Проблема субъекта в видеопоззии¹

Видеопоззия, будучи развивающимся явлением, не получила пока жанровой типологизации. Однако потребность дифференциации ощущается, в частности – при организации фестивалей и конкурсов. Не претендуя на окончательное решение проблемы, в качестве основания для классификации мы выбрали фигуру субъекта высказывания, принципиально важного для лирики как рода литературы. Данный аспект представляется особенно актуальным в контексте дискуссий о лирическом субъекте в современной поэзии (сошлемся на серию конференций, проводимых в Германии в рамках проекта «Типология субъекта в русской поэзии 1990–2010-х гг.»). Мы опираемся на типологию форм лирической субъектности, разработанную Б. Корманом [4, с. 99–108] и С. Бройтманом [1, с. 293–298].

Авторы видео-арта отмечают принципиальную важность встречи «букв» и «картинки», но способы выстраивания диалогических отношений между вербальным и визуальным компонентами могут весьма различаться [8]. А. Толкачева говорит об этом: «В большинстве работ, где я использую собственные тексты, текст неотделим от его представления. Произведение создается целиком изначально. Работы с текстами других авторов – это попытка выстраивания отдельной линии взаимоотношений видео-произведения с исходным стихотворением через слова...» (цит. по: [6]).

Схематизируя, можно выделить следующие разновидности видеопоззии по характеру проявленности лирического субъекта.

Нина Владимировна Барковская, Уральский государственный педагогический университет (г. Екатеринбург, Россия).

¹ РГНФ-БРФФИ № 13-24-01001 «Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси», 2013–2014 гг.

1. Лирический герой оказывается на первом плане, например, сам автор (А. Вавилов) читает свои стихи в пространстве города. Здесь главное – лирическое высказывание, поэтический голос и «персона», самопрезентация поэта. Смежные варианты: а) поэт наблюдает своего лирического героя со стороны, дистанцируясь от него (В. Горохов «Бывает все так классно...», Я. Грантс «Тень» [2]), б) по контрасту, как минус-прием – голос заменен коротким текстом, а длительный статичный видеоряд и звучащая музыка замещают «отсутствующего» лирического героя («Когда-нибудь» В. Сигарева на текст Р. Тягунова).

2. Близко к первой разновидности стоят клипы [5], но в них, как правило, доминирует пение или «параллельные» сюжеты (клип «Георгиевская лента» и стихотворение Нат. Романовой), а также архивация перформансов, где действует ролевой герой (клипы Р. Осминкина).

3. Автор-повествователь (сам поэт читает текст за кадром), например, мультипликация по стихам Веры Павловой Н. Бабинцевой («Из интимного дневника отличницы») и И. Терры («Похороны куклы»).

4. Автор-скриптор (пример – Е. Джаббарова, «Колыбельная»: автор просто читает текст, затем сопровождает его сурдопереводом, наконец пишет на своем теле).

5. Вариант, когда на первом плане – не автор, не текст, а режиссерская интерпретация. В этом случае текст может заменяться изображением, не иллюстрирующим текст, а выстраивающим свой мир (П. Соловьев – игра геометрическими фигурами, в духе «Черного квадрата», как прочтение стихотворения Л. Рубинштейна). В этом случае носителем лирического переживания становится изображение («поэтический мир», как в стихотворениях, где нет грамматически выраженного субъекта 1-го лица). Отсюда – повышенная семиотичность предметных деталей и мотивов (примеры работ из шорт-листа фестиваля «Невидадь» – 2019 г., а также видео Н. Бабинцевой на стихотворение Т. Мосеевой «Nature show»).

6. Самый интересный случай, когда ни текст, ни видеоряд не существовали ранее, а родились в процессе создания целостного

мультимедийного произведения, при этом гармонично сочетаются все компоненты, представляющие некоего «неосинкретического субъекта». Пример: А. Толкачева «Фрагменты исчезновения» (весь ансамбль, включая ландшафт, цвет, звук и исполнителей, реализует художественную задачу режиссера, он же – автор текста) [3]. Такого рода произведения – редкая удача художника-профессионала, рассчитанная на искушенного реципиента [7], в отличие от множества клипов самодельных авторов.

Примечания

1. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика : учеб. пособие. М. : РГГУ, 2001. 320 с.

2. *Даниленко Ю. Ю., Федоров В.В.* Перформативные маски и проблема идентичности в видеопозии Яниса Грантса // Культура и текст. 2019. № 2 (37). С. 9–106.

3. Когда появляется новое. Медиапозия Анны Толкачевой // Arterritory.com. 10.12.2014. URL: https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/sut_dnja_qa/12464-kogda_pojavljaetsja_novoe_mediapoezija_anny_tolkacevoi/ (дата обращения: 10.12.2014).

4. *Корман Б. О.* Избранные труды. Теория литературы / ред.-сост. Е. А. Подшивалова и др. Ижевск : Ин-т компьютерных исследований, 2006. 552 с.

5. *Костюков Л.* Поэтический клип как явление литературы // Аррон. 2006. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2006/3/poeticheskij-klip-kak-yavlenie-literatury.html> (дата обращения: 15.02.2020).

6. *Позднякова О.* Медиапозия: медиа или поэзия? // Сибирский форум. 2015. Декабрь. URL: <https://sibforum.sfu-kras.ru/node/778> (дата обращения: 08.01.2016).

7. *Семьян Т. Ф., Смышляев Е. А.* Видеопоэзия в формировании нового читателя // Вестник ЮУрГПУ. 2017. № 10. С. 184–188.

8. *Фанайлова Е.* Видеопоэзия: Свобода в клубах // Радио Свобода. 2013. 1 дек. URL: <https://www.svoboda.org/a/25193211.html> (дата обращения: 01.12.2013).

Самоизоляция в аудиовизуальных образах ТВ: эстетика самопрезентации

Любительское видео представляет собой функционально обусловленный сегмент телевизионного видеоконтента, который ассоциируется как с профессиональными практиками гражданской журналистики, так и с забавными роликами самодеятельных операторов [1; 3]. Обладая специфическими качественными и вследствие этого эстетическими характеристиками [2], такое видео оправдывает свое бытование в телеэфире, будучи незаменимым при освещении чрезвычайных ситуаций, катастроф, стихийных бедствий, происшествий – ситуаций, которые не успевают зафиксировать профессиональные репортеры. Коммерческие и имиджевые дивиденды такого видео обуславливают *развлечение и разоблачение* как основные направления его функционирования. Ситуация самоизоляции, которая вывела любительское видео во внесобытийный контекст, определила новый ракурс его интерпретации, позволяя рассматривать в аспекте социально-культурных практик, представленных многочисленными артефактами разного технического и творческого уровня.

Анализ акции федеральных телеканалов «Сидим дома» и соответствующих рубрик в региональном вещании показывает вариативность самопрезентации в эстетике повседневности и продвижения в публичное пространство индивидуальных вкусов и ценностей. Ограниченное пространство, скудный репертуар тем и выразительных средств повышают роль персонификации в сюжете, делают необходимым поиск креативных решений, усиливают значение визуальных деталей. Отбор и тиражирование определенных моделей жизни и самоподачи обусловлены редакционной политикой, форматом телеканалов, имеют очевидную функцио-

Марина Александровна Бережная, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

нальную обусловленность: представляемые практики вписаны в контекст заявленной акции и обладают позитивной коннотацией.

Примечания

1. *Гринстафф Л.* Реальное телевидение и политика социального контроля // *Массовая культура: современные западные исследования.* М., 2005. С. 78.

2. *Эстетика журналистики / А. И. Беленький и др. ; под ред. М. А. Бережной.* СПб. : Алетейя, 2018. 252 с. : ил. (Петербургская школа журналистики и МК).

3. *Ятчук О. М.* Интерактивный контент современного ТВ // *Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов.* 2013. URL: <http://www.jurnal.org/articles/2013/fill111.html> (дата обращения: 12.03.2021)

Постструктуралистская эстетика как альтернатива постмодерну: универсализм и традиция

В ситуации действительной усталости от принудительной эстетики рынка желаний в цифровом постмодерне избранная нами тема, методологически оставаясь в рамках постструктурализма, ориентирует на реставрацию классической эстетической традиции путем ее субъектного переживания в этическом универсализме. Вопрос касается сразу трех концептуальных векторов, а именно: соотношения ранней, классической философии постмодернизма и поздней, коммерческой культуры постмодерна; соотношения постмодернизма с классической эстетикой; соотношения классической и постмодернистской эстетики с новой школой теоретического психоанализа. Данные векторы выводят на проблематику культурологии и сохранения культурной памяти, а также противостояния глобализма и антиглобализма в этико-эстетическом и социокультурном измерениях. Поскольку объем тезисов не позволяет нам в полной мере раскрыть всю глубину вопроса, ограничимся последовательным изложением вышеупомянутых методологических жестов. Философия постмодернизма, теоретической базой которой явился постструктурализм, на заре своего возникновения, до апроприации глобальным рынком идей, выдвигаемых бунтовщиками в Сорбонне в мае 1968 года, представляла собой академическую неклассическую форму структурализма, в котором вполне традиционные и даже средневековые по духу экзегетические идеи (например, концепт «Археписьма» Ж. Деррида [3]) сочетались с навеянными радикальным марксизмом Французской коммунистической партии,

Евгения Витальевна Бильченко, Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова, Институт культурологии Национальной академии искусств Украины (г. Киев, Украина).

Франкфуртской школы и маоистских кружков концептами истины-события (А. Бадью) [1] и искусства как эстетического бунта.

Ярко выраженный антиглобалистский характер ранней постмодернистской эстетики имеет мало общего с «креативными индустриями» и «креативными элитами» позднего постмодерна разгара «третьей волны», когда «левые», кооптируясь в «новых левых», утратили революционный потенциал и стали популистской версией цифрового глобального мультикультурного капитализма. Исключения составляют только самые «скандальные» продолжатели традиций Сорбонны Ален Бадью и Славой Жижек, которые успешно применяют синтез гегельянства и лаканизма в семиотическом анализе кинописьма, наполняя регистр «Реальное» Ж. Лакана не постмодерной пустотой, а апофатическим богословием субъекта творчества. Нам представляется, что их онтологический постлакановский поворот интересен в аспекте взаимодействия русской традиционной эстетики с антиглобалистской версией постструктурализма на грани кино и политических практик. Если постмодернизм как своего рода революционная традиция был искажен, то не пора ли обратиться к возвращению имен? Ранняя версия постмодернизма оказывается вполне совместима с классикой и модерном и в эстетике, и в политике, и в этике, и в культурологии.

Ядром диалога классической эстетической мысли (включая православную эстетику) и постлакановского теоретического психоанализа (постструктуралистской эстетики в ее антиглобалистской версии) нам представляется категория, которая в гуманитаристике, логике и математике имеет почти религиозный характер, возвращая нас в модерную синтагму реально-символического языка из постмодерной парадигмы воображаемых значений. Речь идет о регистре «Реального» – ядре бессознательного, пограничном интересе, а для эстетики – предельного переживания прекрасного. Ж. Лакан, «по-буддийски» отказываясь определять содержание Реального как до-символического и до-языкового феномена, невольно дал повод для многочисленных попыток наполнения Реального различными смыслами его последователями. В современном постструктурализме, построенном на синтезе ло-

гики и математики (в частности, на концептах «невывысказанного» и «языковых игр» Л. Витгенштейна, коему созвучен этический универсализм А. Бадью), Реальное – это бессмертный субъект, нравственно открытый миру человек, который присягает на верность истинному событию (например, новому стилю в искусстве). Событие истины А. Бадью, в отличие от «чистого события» Ж. Делёза [2], где смысл произведения искусства определяется его плавающим обозначающим в медиарепрезентации (именем, знаком, имиджем, брендом, баннером), лежит вне цепочки Символического (экрана) и противопоставляет себя имманентным правилам игры рынка и социального капитала.

С точки зрения культурной памяти истинное событие – это воспоминание, противящееся искажающему потоку истории, рекламы и рынка. С точки зрения художественной семиосферы – это выход произведения искусства за пределы циркуляции транснационального капитала и верность установке на сохранение творческой идентичности в художнике как в автономном субъекте. В современной постструктуралистской эстетике не новые информационные технологии используют национальные традиции в качестве своих символических «пристёжек» (как это имеет место в глоболокализации, мультикультурализме, реформаторском альтерглобализме, транскультуре, трансэстетике и других проявлениях «мягкой силы»), а наоборот. Сохраняется приоритет традиционализма, включенного в дискурс универсализма по принципу диалога. Именно поэтому мы и предлагаем возвращать вещам имена, изымать постструктурализм из рыночного постмодерна и развивать новые модели художественного творчества на основании взаимодействия классического постмодернизма (включая его последнюю, этическую, неомодерную, версию) с модерном и традицией.

Примечания

1. *Бадью А.* Этика: Очерк о сознании Зла / пер. с фр. В. Е. Лапицкого. СПб. : Machina, 2006. 126 с.

2. *Делёз Ж.* Логика смысла / пер. с фр. Я. И. Свирского. М. : Академический проект, 2011. 472 с.

3. *Деррида Ж.* Насилие и метафизика / пер. с фр. А. В. Ямпольской // Левинас Э. Избранное: Трудная свобода : пер. с фр. М. : РОССПЭН, 2004. С. 663–722.

Наивное искусство: избывание травмы и спасительная ностальгия

Творчество наивных художников в наибольшей степени основано на личных переживаниях и историях, а не на художественных стилях, пожелании заказчика или академических канонов. Музей дает голос этим историям. Наивное искусство – реализация потребности высказаться, выразить отношение к хранимому – опыту, знаниям, впечатлениям, как к ценному багажу, достойному раскрытия в передаче и имеющему непосредственное отношение к индивидуальному опыту. В том числе – индивидуальному опыту переживания базовых ценностей и эпохальных событий. Рассказывание – способ понимания и оправдания пережитого опыта.

Особенность отечественной истории в том, что на творчество самодеятельных художников, чье детство пришлось на 30–40-е годы, важное влияние оказало то, что были прерваны «семейные предания», «рассказы о предках» – по разным причинам: репрессии, голод, страх связи с прошлым. В этих условиях наивное искусство выполняет функции эгоистории в различных художественных формах, становясь своего рода протезом идентичности и спасительной финализацией жизненного сюжета. С помощью своих произведений наивные художники латают прорехи своей памяти, выстраивают спасительно-целостную, связную и осмысленную историю своей жизни. Мы полагаем, что источником произведения самодеятельного художника в качестве вербально-визуального нарратива является фокусирование переживания личного опыта автора в коллективной истории. Мы рассматриваем произведения художников – любителей этнографической или исторической тематики, их разного рода бытописания в качестве

Андрей Анатольевич Бобрихин, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (г. Екатеринбург, Россия).

особого рода исторических источников, которые возникают на пересечении автобиографической и исторической памяти.

Наивное искусство многих непрофессиональных авторов – визуализация автобиографической памяти. Зачастую произведение наивного автора (а то и сам автор) рождается как реакция на забвение – ощущение потери пласта значимых событий. Эти потери могут быть вызваны различными причинами – сменой места жительства, разрушением традиционного уклада, в котором прошло детство, ассимиляцией малого народа и забвением языка, разрушением мирка местечек. Заявление авторов о принятии на себя миссии «запечатлеть воспоминания» – осознанное создание эго-документов.

Формальные характеристики произведений – композицию, ракурс, перспективу, пространство картины мы рассматриваем с точки зрения создания картины как меморатива.

Специфика маргинальной позиции в манифесте товарищества «ОсумБез»

Товарищество «ОсумБез» («Осумасшедшие безумцы») оказало значительное влияние на художественный ландшафт России начала XXI века. Тем не менее, на сегодняшний день приходится констатировать отсутствие в современном научном дискуссионном поле обсуждения деятельности этого арт-объединения, включающего в себя поэтов, прозаиков, художников, фотографов и музыкантов.

Товарищество было организовано поэтом М. Немировым в 1999 году, формально оно просуществовало до 2005 года. В состав участников «ОсумБеза» входили Д. Данилов, Вс. Емелин, Г. Лукомников, А. Родионов и др. Исторические, культурологические и философские коннотации арт-объединения вычитываются из его названия. Это и «ведающее неведение», и «Послание к коринфянам апостола Павла», и вся многовековая культура юродства и кинизма (вплоть до неокинизма П. Слотердайка). Программный Манифест Товарищества, также созданный М. Немировым, выявляет ряд присущих этому объединению специфических особенностей, обыгрывающих маргинальные сферы культуры.

В Манифесте отрицаются все постфордистские иерархии и лестницы успеха. Он начинается с утверждения, что, подобно митькам, осумбезовцы никого не хотят победить (Мирослав Немиров перефразирует здесь известную цитату: «Митьки уже потому победят, что они никого не хотят победить... Они всегда будут... в проигрыше... И этим они завоюют мир» [1, с. 11]). Они находятся – подобно Венедикту Ерофееву – внизу лестницы успеха и плюют на нее: «на каждую ступень по плевку». Но возникает вопрос: Что же предлагается взамен? Конечно, не пролетарская

Владимир Геннадьевич Богомяков, Тюменский государственный университет (г. Тюмень, Россия).

утопия о людях-товарищах, животных-товарищах и вещах-товарищах. И вряд ли нечто вроде «демократии объектов». Взамен тоже предлагается иерархия, но перевернутая. Немиров писал в одном из своих стихотворений: «Я – поэт, творец искусства. А вы – ничтожное дерьмо».

Главный объект критики в Манифесте – это массовая культура и культурный истеблишмент, устанавливающий правила продаваемости и продажности; это зона, в которой насаждаемое мнение (доха) обеспечивает механизмы банализации, тривиализации и рутинизации, то есть всего того, что задает условия для несвободы творческого человека. В качестве важнейшей цели в Манифесте говорится про восстановление образа поэта (мастера искусств) как изгоя, который гордится своим «изгойством», внесистемностью и маргинальностью.

Но какие же смыслы представители ОсумБеза вкладывают в содержание такого, на первый взгляд, очевидного понятия, как маргинальность? С ним связано множество сложностей и неясностей. В научной литературе к маргинальным относят чрезвычайно широкий круг явлений: аномальное, экстремальное, радикальное, переходное и проч. Анализ творчества представителей ОсумБеза показывает, что они меньше всего хотят шокировать читателя описанием преступлений или сексуальных девиаций. В Манифесте ОсумБеза утверждается, что деятели искусств должны стремиться, прежде всего, к созданию качественных и первоклассных произведений. Такая позиция может считаться маргинальной либо в условиях тотальной идеологизации искусства, либо в ситуации культурных индустрий, всецело подчиняющих искусство законам рынка. Первый этический принцип ОсумБеза говорит о возвращении к подлинному искусству (самоценному и самодостаточному), к занятиям искусством не как к веселому хобби, а как к важнейшему в жизни делу, что может быть интерпретировано как подвиг возвращения к полноте и целостности существования. Здесь уместно вспомнить поэтические практики самого Мирослава Немирова, который был сверхтребователен к своим текстам, совершенствуя некоторые из них годами. Что же касается маргинальности, то в данном случае речь идет о марги-

нальности специфической, которая при иной системе координат, напротив, оказывается мейнстримом поля культуры.

Примечания

1. Митьки: выбранное / сост. П. В. Крусанов. СПб. : Канон, 1999. 286 с.

Золотое сечение – ключ к построению композиции и формированию зрительного образа

Золотое сечение – это одно из самых загадочных понятий, которое, несмотря на многотысячелетнее употребление в практике, до сих пор не осмыслено в полной мере ни на теоретическом, ни на практическом уровне. Считается, что понятие о золотом сечении ввел Пифагор, но, вероятнее всего, он почерпнул эти знания у древних египтян, где мистический язык золотого сечения стал основой древнеегипетского канона, содержащего ключи к пониманию строения Вселенной. Здания, построенные по законам золотого сечения, становились «местом силы», источником особых энергий, замедляющих процессы старения и другие негативные явления, раскрывающих в человеке духовные и физические способности и оказывающих на него магическое воздействие.

Взаимообогащение египетской и древнегреческой культур сделало многие египетские достижения достоянием всего Античного мира. Но если в Египте при строительстве объектов архитектуры обращали внимание как на конструктивные элементы, так и на таинственные знания по гармонизации биохимических процессов, то в Античности, помимо архитектуры, в центре внимания стала идеализация скульптурных произведений и особенность их эстетического воздействия. Титаны итальянского Возрождения на новом уровне подошли к разгадке тайны золотого сечения, а от них эта тема увлекла Альбрехта Дюрера, который подробно разработал теорию пропорций чело-

Владимир Ильич Большаков, профессор кафедры философии и социально-политических технологий РГУ нефти и газа им. И. М. Губкина (г. Москва, Россия).

веческого тела, отводя золотому сечению важное место в своей системе соотношений.

Однако в последующие века правило золотой пропорции, как и многие другие достижения Ренессанса, превратилось в академический канон, и, когда в искусстве началась борьба с академической рутинной, в пылу борьбы «вместе с водой выплеснули и ребенка». Вновь «открыл» золотое сечение в 1855 г. немецкий профессор Цейзинг, опубликовав свой труд «Эстетические исследования».

Русское изобразительное искусство к концу XIX века также оказалось в состоянии борьбы с уже не отвечавшим запросам общества академизмом и переживало период реформации и поиска новых организационных форм и изобразительных средств. Только в XX столетии известный советский ученый-математик Раушенбах сделал решительный шаг в соединении искусства и академической науки: построил математическую модель зрительного восприятия, где убедительно показал, что глаз нам сообщает искаженное изображение, но, правда, в произведениях живописи этих искажений можно было избежать специальными приемами композиции, что и делали интуитивно все великие живописцы.

Чаще всего художники, применяя золотое сечение при построении композиции живописных полотен, пользовались упрощенным методом: полотно делилось на 10 частей, линия золотого сечения находилась в отношении 6 и 4 частей. Это не совпадает с точным значением золотой пропорции – 62:38, но было близко к нему. Такой точности было вполне достаточно, чтобы расставить фигуры на плоскости картины так, что они оказывались сразу в центре внимания.

Мы еще не знаем тайну формирования зрительного образа и тем более, как он вызывает те или иные чувственные ощущения, но хорошо известно, что глаз – это «мозг на периферии». Он не только образец совершеннейшего творения природы, где удивительным образом формируется на сетчатке все окружающее человека пространство, но еще там, в сетчатке, происходит обработка и кодификация этой зрительной информации, которая потом по-

ступает по главному нерву в мозг, где, собственно, и возникает зрительное ощущение.

Сегодня мы стоим на пороге разгадки тайны эстетического воздействия самого зрительного образа. И вполне логично предположить, что наиболее плодотворные результаты могут быть достигнуты в осознании законов композиции при создании живописного произведения, где также нужно применять правило золотого сечения. Впервые упоминание композиции по отношению к произведениям живописного искусства можно встретить у известного итальянского ученого, теоретика искусства эпохи Раннего Возрождения, живописца и архитектора Леона Баттиста Альберти (1404–1472), считавшего, что композиция — это такое разумное основание живописания, благодаря которому части видимых вещей складываются в картину. Но за шестьсот лет, истекшие с тех пор, научный мир так и не выработал даже общепризнанного определения композиции. Любой желающий с легкостью найдет не один десяток различных вариантов. Единственное, что можно утверждать определенно, это то, что в основе построения композиции лежит точный и непреложный закон. Как говорил Василий Суриков, которого считали непревзойденным «композитором», «композиция — это высшая математика».

Будем же уповать, что эта «высшая математика», где, конечно, золотое сечение займет заметное место, будет усвоена нами и это даст ключ к научно обоснованному построению композиции произведений искусства.

Феномен маски: «пересборка» эстетического и социального

Феномен маски в призме эстетического и социального, в современной действительности требует научно-исследовательского пересмотра и «пересборки» определения. Это попытка обозначения многофункциональной природы маски в современной культуре, ее нарастающих значений и новых форм встроенности в социально-исторические и повседневно-коммуникативные структуры. Опривыченные связи маски в истории культуры (явлениях ритуала и обряда, карнавала и маскарада), в истории театра, в истории религиозных практик, связанных с обрядовыми, оказались достаточными для переноса их на современную культуру, медиареальность и поразившую мир в 2020 году пандемию. Маска в очередной раз пластично трансформировалась, расширив границы собственного влияния и существования с эстетического в поле повседневных практик, став частью предъявленного другому лица.

Необходимо выявить систему динамических взаимообратимых внутренних и внешних связей маски как феномена культуры: эстетических, сакральных, и феномена социально-исторического: исторических, обыденных универсалий в виде функций и структурных связей в истории культуры (явлениях ритуала и обряда, карнавала и маскарада); соотнести с современными тенденциями культуры и социальной ситуацией пандемии; исследовать социально-эстетическую природу моделирования образа в маске с обращением к Бруно Латуру. В книге «Пересборка социального» он поставил вопрос: как идеи, люди, технические объекты оказываются связанными и объединяются в разнородные союзы или группы [1]? Как же маска оказывается встроеной в социальную

Оксана Александровна Братина, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

коммуникацию и каким образом она формирует представление о прекрасном, перенося свои функции из области эстетического в область социального?

Маска – универсальный феномен, глубоко укорененный в истории культуры. Маска – это не только то, что мы видим на лицах участников древних обрядов, она, как особый образ, присутствует в разных формах коммуникативных отношений: «своих – чужих», «веры и неверия», «захвата и защиты», «близости и дали». Маска располагается на границе тайны и яви, скрытого и открытого. На современного человека, вовлеченного в процесс массовой коммуникации, обрушивается поток сменяющих друг друга образов, каждый из которых не только предъявляет, но и скрывает (маскирует) реальность, а в современном мире способствует формированию медиареальности.

Медиареальность обнулила стремление Другого к уличению, отрицая наследие, национальную культуру, авторское право. Эпоха fake news и post-truth произвела перверсию, превратив изгоя в протагониста, драму в «комедию воплощения» [2], не требующую развоплощения. По словам Хито Штейерль, мы не только встроены в эпоху post-truth, «мы встроены в посткино, мутировавшее в целые среды» [3, р. 109], внедрившиеся в повседневную жизнь. Медиареальность порождает медиамаску – опосредованный технологиями образ с недифференцированной сферой публичного и частного, экстримного и интимного, лицевого и изнаночного.

Современные социальные установки снимают дифференциацию «правды» лица и «лицемерия» маски. Когда-то при их наличии можно было говорить о существовании социального порядка. До 2020 года маска была фиксированным образом постоянно изменяющегося лица, предъявляемого Другому в процессе социальной коммуникации. В основе ее проявления лежали установки и ожидания Другого. Другой конструировал образ и выстраивал соответствующие образу ожидания от индивида в жизненном мире. Если по ряду причин эти ожидания не сбывались, то именно Другой квалифицировал лицо индивида как маску, т. е. не как правду, а как ложь, со всеми моральными следствиями. В постпандемический период маска стала единственно возмож-

ным способом предъявления обезличенного лица как социальной единицы без дихотомии правда/ложь, явное/тайное, сакральное/повседневное.

Примечания

1. *Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с.
2. *Жижек Сл.* Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом. Европа, 2009. 336 с.
3. *Steyerl H.* The Wretched of the Screen. London : Sternberg Press, 2012.

Кинематограф «оттепели»: эстетика повседневности (на примере творчества М. Хуциева)

Эпоха «оттепели», с ее постепенным, но неуклонным изменением приоритетов и нивелированием ценностей, в полной мере охватывает и советский кинематограф.

Марлен Хуциев – один самых ярких отечественных кинорежиссеров, имя которого связано в первую очередь с эпохой «оттепели». Именно в это время Хуциев снял фильмы, в которых представил новый киноязык – принципиально отличающийся от языка недавней сталинской эпохи.

Рассматривая в качестве героев своих картин обычных, ничем не примечательных советских людей, он не пытается показать их жизнь как часть масштабного государственного проекта, а исследует их камерное существование в рамках частной истории.

В фильме «Застава Ильича» (1962) молодые люди, три товарища – Славка, Колька и Сергей, пытаются искать смысл жизни в бесконечных разговорах: друг с другом, с родителями, с любимыми женщинами, со случайными знакомыми. Но это не просто бессмысленные споры – в этих многочисленных диалогах осуществляется поиск собственной личности, своего места в жизни, попытки осмыслить себя как части своего поколения.

«Стихия и прелесть, аура как раз в непосредственной реальности, которая входит на экран с новой мерой полноты и с тончайшим ощущением бытия, наверное, еще неизвестным ранее нашему кинематографу. Именно в этой непосредственной реальности, в бесчисленных наблюдениях, в воскрешенной каждоднев-

Лилия Борисовна Брусиловская, кандидат культурологии, ГБОУ ВО МО «Российский государственный гуманитарный университет», ст. научный сотрудник учебно-научной лаборатории мандельштамоведения Института истории и филологии (РГГУ) (г. Москва, Россия).

ности глубинным течением, подспудно движутся главные мысли картины. Эмпирия фильма богаче его концепций» – так писала Н. Зоркая об этом фильме, называя его «эмблемой, художественным итогом “веселых шестидесятых”» [1, с. 212].

Огромную роль в картине играют эпизоды съемок большого скопления людей: первомайской демонстрации, поэтического вечера в Политехническом музее, веселой молодежной вечеринки, просто спешащей куда-то московской толпы на улицах. Сознательное и искусное смешивание Хуциевым художественных и документальных кадров создает тот необходимый звуковой фон, который характерен для живой, импульсивной и единой человеческой ткани, частью которой себя чувствует и зритель фильма.

Подобным настроением всеобщего интереса друг к другу, желанием общаться даже с малознакомыми людьми, слушать других и говорить самому охвачен весь фильм, который смело можно назвать киноманифестом поколения шестидесятников и эпохи «оттепели», в момент ее наивысшего расцвета, когда казалось, что все беды позади, «культ личности разоблачили», как напоминает Аня, девушка главного героя, своему отцу, и дальше всех ждет только хорошее.

Фильм «Июльский дождь» (1966), снятый уже на закате «оттепели», является более камерным и сосредоточен на судьбе одной героини по имени Лена, у которой в жизни все вроде бы предопределено: она собирается замуж за перспективного и любящего мужчину, у нее прекрасные отношения с родителями и друзьями, любимая работа в типографии, где она участвует в выпуске репродукций шедевров мировой живописи. Но случайная встреча с незнакомцем, отдавшим ей свою куртку во время сильного дождя, и последовавшие за этим долгие разговоры с ним по телефону меняют ее планы на дальнейшую жизнь. У незнакомца есть только имя – Женя и голос, который она слышит по телефону, лицо его осталось «размытым» в том самом июльском дожде, но их телефонные диалоги являются стержнем сюжета, на который как бы «нанизаны» все последующие эпизоды фильма.

Лена вдруг обретает желанную близость, но не там, где ее ожидала. Она находит ее на другом конце телефонного провода.

Загадочный Женя, словно внутренний голос, поддерживает ее в трудные моменты жизни, а иногда просто интересуется, как прошел день, что, зачастую, не менее важно.

Постепенно Лена, под воздействием бесед с Женей, которые становятся все длиннее и душевнее, начинает по-другому смотреть на окружающих ее людей и события.

В этой картине Хуциева тоже много уличной толпы, но, в отличие от «Заставы Ильича», она не составляет единого целого, охваченного общим приподнятым настроением, а разбита на отдельные составляющие.

Единственный эпизод, не вписывающийся в общий тон и настроение фильма, это финальная сцена картины – встреча фронтовиков у Большого театра. Люди, счастливые тем, что выжили в страшной войне, что могут общаться друг с другом, представляют собой единый организм и ничего не замечают вокруг – ни камеры оператора, ни равнодушных взглядов подростков, стоящих неподалеку, – они существуют словно вне времени и пространства. Кинокритик М. Черненко писал об этом эпизоде: «Я думаю, что никогда еще Хуциев не был близок к идеалу своего кинематографа, как в финале “Июльского дождя”, в котором мир и впрямь существует одновременно во множестве уровней, множестве временных плоскостей, пересекающихся в сложнейшей звукозрительской партитуре, сталкивающихся и расходящихся снова в самых неожиданных конфигурациях и многоугольниках...» [2, с. 332].

Еще один неизменный персонаж этих фильмов – это Москва. Можно сказать, что это и есть любимая героиня Хуциева. Он любит город, надолго задерживая камеру оператора на какой-нибудь незначительной, как может показаться, мелочи, которая приобретает у него поэтический шарм.

Эти картины мастера – настоящий памятник эпохе «оттепели». Режиссер тщательно фиксирует быт коммунальных квартир, образ жизни людей того времени, их увлечения, тревоги, чувства, мысли. Хуциев сдержанно и почти бесстрастно воссоздал кинополотно, которое смело можно назвать киноманифестом «оттепели».

Примечания

1. *Зоркая Н. М.* Хуциев. Портреты. М. : Искусство, 1966.
2. *Черненко М. М.* Марлен Хуциев. Творческий портрет. М. : Союзинформкино, 1988.

Диагностика «советского рая» и хронотопы культуры

Феномен советской культуры относится к числу тех фантомов, которые вызывают значительный интерес исследователей. Примечательно, что в XXI веке фундаментальные работы о «Советской Атлантиде» появились в Германии, США. Чаще всего их авторы широко применяют эстетическую или культурологическую методологию. Сошлемся на «икону» немецкой гуманитаристики Карла Шлёгеля и его монументальный том «Советский век» [4]; на американского профессора Юрия Слезкина, чей «Дом правительства. Сага о русской революции» стал мировым бестселлером [2]¹. Они созданы на базе новой оптики с доминированием эстетического. Подобное междисциплинарное направление захватило немалый круг отечественных авторов. Они стремятся выстроить концепцию прошлого и будущего России, используя эстетические образы. Сошлемся на «Историю Российского государства» Бориса Акунина [1], «Горнозаводскую цивилизацию» Александра Иванова в ряде его романов, а также на четырехсерийный телевизионный фильм с участием Леонида Парфенова [3]. Приведенные и многие другие примеры свидетельствуют о том, что эстетика вышла за пределы университетской дисциплины. Заметили ли мы это?

Примечания

1. *Акунин Б.* История Российского государства : в 64 т. М. : АСТ, 2013–2021.

Елена Яковлевна Бурлина, кафедра философии и культурологии СамГМУ (г. Самара, Россия).

¹ Книга вошла в число лучших книг года The New York Times, The Guardian, The Economist, The Spectator, Le Monde, литературного приложения Times и London Review of Book.

2. *Слёзкин Ю.* Дом Правительства. Сага о русской революции. М., 2018.
3. Хребет России : телефильм : в 4-х сериях / авторы сценария: Л. Парфенов, А. Иванов. М. : Центральное ТВ, 2010.
4. *Schlögel K.* Das sowjetische Jahrhundert. Archäologie einer untergegangenen Welt. München : C. H. Beck, 2017.

Антропология визуальности: потенциал полевого изучения¹

Формирование мировоззренческих установок через визуальные образы, в которых живет человек, позволяет конструировать модель сознания определенной эпохи, этноса, конфессии и социальной группы. Подобные модели создают свой универсальный язык: коммуникативный и экспрессивный, позволяющий сделать выбор в мире неограниченных возможностей. Визуальные образы формируются в определенной исторической ситуации и неотделимы от повседневной человеческой жизни. Хорошо известно, как активно в последние десятилетия развивается «визуальная антропология», понимаемая, прежде всего, как фиксация этнографических/конфессиональных/повседневных реалий с помощью кино/видеокамеры и/или обычного смартфона. Именно в этом контексте обусловлены эпистемологические вопросы, образующиеся сменой слов: «антропология визуальности». Подобное механическое перемещение смыслов заставляет нас рассуждать о специфических образах бытования изобразительного ряда, сопровождающего человека; определять роль и значение этих кодов в различных версиях культур. Визуальность понимается как необходимое свойство человеческой среды, требующее отдельного академического внимания.

«Визуальный поворот» в гуманитарных науках в XX веке обратил внимание «на внешне наблюдаемое лицо повседневной

Екатерина Васильевна Быкова, Вятский государственный университет (г. Киров, Россия).

Александр Анатольевич Пригарин, Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова (г. Одесса, Украина).

¹ Выполнено при поддержке гранта РФФИ № 19-012-00238 «Локальные традиции и историческая память в искусстве старообрядцев XX – начала XXI вв.».

жизни», раскрыв исследовательский ресурс анализа и объяснения повседневности. Визуальность – это не просто дополнение к вербальным формам репрезентации мира, а базовый модус существования современной культуры, общий принцип структурирования ее форм. Визуальность (фотография, кино, графический дизайн, изобразительное искусство) становится существенным фактором конструирования социальных практик, сменяя вербальные формы репрезентации мира новым визуальным полем.

Образ – это элемент информационного взаимодействия, в центре которого находится обмен смыслами. Акцент на визуальном является одной из отличительных особенностей современного мира. Причем «характерной чертой визуальной культуры является усиливающаяся тенденция к визуализации тех вещей, которые не являются визуальными по своей природе» [1, p. 5].

В контексте антропологии визуальности целесообразно изучать живопись и прикладную графику, дизайн, архитектуру и декоративно-прикладное искусство, политические, религиозные и прочие события, повлиявшие на ход истории и культуры. Совместные экспедиции (антропологов, историков, искусствоведов, культурологов, фольклористов и диалектологов) убедили, что общие поля (предмет исследования – визуальное сопровождение жизнедеятельности) могут принципиально обогатить оригинальными эмпирическими данными (источники – визуальные документы).

Повседневную культуру отличает использование традиций и материала визуального искусства для организации бытовой среды, обстановки общения, деятельности; отражение бытовых традиций, обрядов, их художественно-эстетического содержания. На сегодняшний день в социокультурной антропологии сложился взаимосвязанный комплекс методов исследований, который направлен на фиксацию/описание и атрибутивные характеристики вариативности культурных традиций народов мира. Искусствоведов волнует визуальный ряд сам по себе, как порождение эстетических предпочтений и технологических возможностей. Описание различных моделей визуального восприятия соотносимо с ежедневным опытом любого человека. На этом опыте базируются

ся произведения художника, какой бы эпохе он ни принадлежал. Контексты создания и бытования этого ряда стали выходить на передний план лишь в последнее столетие во многих гуманитарных науках (что получило название «визуального поворота»). Немалую роль в этом сыграли полевые экспедиционные исследования, которые не столько обогатили академическую среду артефактами (иконы, фотографии, картины, гравюры и т. д.), сколько сместили акценты в понимании сложности и важности их функционирования в различных человеческих средах. «Найти» и «открыть» периода позитивизма заменилось на «понять» и «объяснить». Вряд ли на Земле осталась избушка/вигвам/юрта, где бы не было подобных артефактов. Однако не обнаружение их выступает на первый план, а отношение к ним хозяев и гостей жилища, взаимодействие в процессе повседневных и праздничных практик, – все это актуально для современных исследований. Полевой опыт совместной работы позволяет нам предложить методы изучения визуальной культуры, которые опираются на специфическую систему средств-инструментария, – модульные системы. Они носят междисциплинарный характер и позволяют проводить комплексные экспедиции, где фиксируются и описываются различные проявления визуализации в повседневном мире человека. Визуальные и вербальные образы взаимно дополняют друг друга и требуют внимательного отношения и объяснения через адекватно построенную программу полевых исследований.

Примечания

1. *Mizroeff N.* An introduction to Visual Culture. London : Routledge, 1999. 292 p.

«Голос пустого листа»: вопрос о сущности художественного творчества в поэзии Дана Пагиса

В некоторых поздних стихотворениях израильского поэта Дана Пагиса (1930–1986) описывается одна и та же странная ситуация: достигаемая художником полнота выражения внезапно оборачивается пустотой, поэтическая речь становится молчанием. Концепция, которая, по нашему предположению, скрыта в подтексте этого настойчиво повторяющегося сюжета, может быть рассмотрена в двух взаимосвязанных ракурсах:

– в ракурсе противодействия принципу репрезентативности, точнее, тех его трактовок, которые обнаруживаются в эстетике модернизма. В данном случае искусство выступает как практика непрерывно возобновляющейся, но заведомо невозможной репрезентации;

– в аспекте характерного для Пагиса тяготения к такому высказыванию, которое в идеале могло бы стать формой не речи, а молчания (так, в прозаической миниатюре «К литературному опросу» поэт говорит, что стихи пишутся «симпатическими чернилами», а в стихотворении «Малая поэтика» представляет процесс создания поэтического текста как пассивное вслушивание в «голос пустого листа»). Здесь, кроме прочего, существенны обстоятельства биографического плана, прежде всего события, пережитые Пагисом во время еврейской Катастрофы.

Никита Львович Быстров, Уральский федеральный университет имени первого президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

Эстетизация индустриального наследия средствами дизайна: опыт студенческих проектов

Работа с индустриальным наследием имеет междисциплинарный характер. И хотя в ней участвуют архитекторы и дизайнеры, эстетическая составляющая действий по реабилитации, регенерации, актуализации историко-архитектурных объектов недооценивается, в особенности если речь идет о зданиях производственного назначения. Она не попадает в поле зрения специалистов, чаще решающих охранные, девелоперские, инженерные задачи (напр., [2]). В условиях распространения практик партисипации и вовлечения горожан в работу с наследием характер его подачи может положительно сказаться на заинтересованности, активности, постоянстве участия в проектах.

Основные аспекты эстетической деятельности дизайнера в этой сфере выделены нами сообразно векторам эстетического переживания историко-архитектурного объекта воспринимающим. В случае первого контакта специалиста, туриста или инвестора с историческим индустриальным зданием большую роль играет степень информированности о людях, событиях, стилевых и иных достоинствах. Это говорит о необходимости усиливать и даже достраивать данные характеристики при графической, фотографической, макетной подаче объекта. Действия по эстетизации образа начинаются раньше, чем люди столкнутся с реальным объектом, который может показаться им неприглядным, депрессивным, неорганизованным и т. д. Романтизация образа возможна даже в случае руинированного состояния объекта (см. об этом: [1]).

Татьяна Юрьевна Быстрова, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

В случае непосредственного контакта с объектом индустриального наследия большую роль может сыграть его «обрамление» в виде ландшафта, малых архитектурных форм, визуальных элементов среды. Трансформация объекта требуется далеко не всегда, в особенности если целью проекта является не его рефункционализация, а максимальное сохранение «духа места».

При осмотре, нахождении внутри субъекта играют роль подлинность или фрагменты «новодела», имеющие абсолютно разную эстетику. Наконец, на завершающем этапе происходит возвращение к образу, который «уносят с собой» в виде сувенирной продукции или фотографии.

Эти моменты учитывались в ряде проектов, выполненных в магистратуре УрФУ «Графический дизайн», и работах зарубежных студентов, анализ которых дан в докладе.

Примечания

1. *Edensor T.* Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality. Oxford : Berg Publishers, 2005. 197 p. URL: <https://epdf.pub/industrial-ruins-space-aesthetics-and-materiality.html> (дата обращения: 02.01.2020).

2. Industrial Estate Research: A Final Report by Regeneris Consulting. August 2016. Regeneris Consulting Ltd, 2016. 100 p.

Новая темпоральность в философии А. Бергсона и резонанс с писателями модерна

Конец XIX – начало XX века характеризуется новым этапом человеческого развития, одной из ключевых особенностей которого является новая темпоральность. Смена парадигмы происходила под влиянием множества процессов, коренной пересмотр которых наложил свой отпечаток на индивидуальный опыт каждого человека. Вместе с научно-техническим прогрессом в человеческую повседневность был введен новый общественный тип темпоральности, который входил в противоречие с частным временем.

Время, определенное Исааком Ньютоном в 1687 году, имело статус абсолютного, истинного и математического, что заключало в себе следствие его однородности и одинаковой текучести вне зависимости от чего-либо внешнего. В «Критике чистого разума» (1781) Иммануил Кант отверг ньютоновскую теорию абсолютно-объективного времени в пользу субъективного, однако всё же оно оставалось универсальным, одинаковым для всех. До конца XIX века никто систематически не опровергал однородности времени, пока с помощью теории относительности в 1905 году Эйнштейн не утвердил множество времен. Этому и другим открытиям, безусловно, также поспособствовали и работы по неевклидовой геометрии Лобачевского, Бойяи, Римана и др. Решение возникшей в связи с этим проблемы (какое отношение имеет евклидова или любая другая геометрия к восприятию данных, насколько математика условна) взяли на себя многие философы и психологи, опирающиеся на данные точных наук. Многовековая

Хасан Рафаильевич Валеев, Литературный институт им. А. М. Горького (г. Москва, Россия).

надежда на то, что реальность может быть обусловлена геометрическими и алгебраическими формулами, ослабла.

Традиции французской философии, заложенные Декартом, всегда сочетали естественные науки и метафизику, что стало одной из их «визитных карточек». Неудивительно в связи с этим, что одним из первых философов, кто ответил на вопросы «нового времени» и описал новую, открывшуюся реальность, был Анри Бергсон. Уже первая его работа, «Опыт о непосредственных данных сознания», закладывает фундамент философского и культурного направления, определив развитие мысли на грядущее столетие, а концепция *Durée* вошла в обиход того времени. Темы, которые с самого начала карьеры поднимал Бергсон, касались не отвлеченных метафизических категорий, а самой сути парадигматического слома, который произошел на рубеже кризисного XIX и нового, XX века.

«Современность» в широком понимании этого слова затрагивала каждого человека, оставляя его один на один с феноменами нового мира. Искусство конца XIX и начала XX века вело поиск новых путей выражения через открытие «истинной, внутренней сущности» и исследовало природу времени в период, когда современность ощущалась как быстро движущийся поток, который обезличивал человека, посягал на его личность. То, что литература писателей-модернистов упорно выполняла традиционную задачу выражения мыслей и чувств людей о себе, своем мире и своем искусстве, свидетельствует о том влиянии, которое предыдущие традиции оказали на писателей начала XX века. Но принятие идей Бергсона и та роль, которую они играют в развитии их движения, помогли сделать их отличными от этих предыдущих традиций.

Различные бергсонизмы составляли ту самую атмосферу, в которую с 1900 года были погружены почти все французские реалии, к 1909 – английские, а после примкнули американские (1913) и даже русские. В России ажиотаж, связанный с идеями Бергсона, пришелся на период, охватывающий 1909–1912 гг., что неудивительно, учитывая тот факт, что именно в России впервые

на иностранном языке появилась первая публикация «Творческой эволюции».

Бергсон поднял проблему восприятия на новый уровень и реформировал старое представление о языке. Отныне слово было конкатенацией символов и должно было нести личностный отпечаток, а перцептивные особенности выдвигались на первый план. Философия Бергсона овладела художественным и философским воображением, предлагая новые способы познания.

Новые эстетические принципы не были выражены Бергсоном в отдельном эстетическом исследовании, однако писатели, художники, музыканты раннего модерна сразу восприняли новую, открывающуюся реальность. Философия Бергсона не подарила новый эстетический канон, но открыла новое восприятие реальности, в котором у каждого своя темпоральность ощущалась как поток индивидуальных переживаний. Таким образом, сама философия Бергсона дала новые гносеологические инструменты для видения новой аксиологической реальности.

Перспективы подхода 4E cognition в эстетике. Новая интерпретация визуального восприятия¹

Ежегодно в январе Oxford University Press размещает самые популярные статьи предыдущего года в свободном доступе. Одной из самых читаемых работ за 2019 год стала статья Теда Нанничелли «Эстетика и пределы расширенного сознания» (Nannicelli T. Aesthetics and the Limits of the Extended Mind) [1; 2]. К сожалению, широко обсуждаемая в англоязычном дискурсе теория 4E cognition и ее отдельная ветвь – теория расширенного сознания Д. Чалмерса и Э. Кларка – еще не очень хорошо известна и принята в отечественной философии. Причины этого, пожалуй, достойны отдельного обсуждения и осмысления. В данном случае речь пойдет о возможном влиянии концепции 4E cognition на эстетику в целом и на visual studies в частности.

Согласно теории 4E cognition (embodied, embedded, enacted, extended), сознание обнаруживается нами только в определенных проявлениях или «расширениях», без которых оно в принципе немислимо. Это ставит вопрос о границах сознания: возможно ли провести их в принципе, или довольны ли мы уже проведенными? Наиболее яркими, даже радикальными представителями этой философской концепции являются Э. Кларк и Д. Чалмерс. Они говорят о проблеме расширенного сознания, предлагая по-новому посмотреть на то, что мы привыкли воспринимать как внешние инструменты: записные книжки, калькуляторы, телефоны и

Марина Александровна Васильева, Санкт-Петербургский горный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ. Проект № 20-011-00385 «Иконография античных и средневековых философов в православных храмах: специфика визуальной репрезентации человека в русской культуре».

проч., – все то, чему мы делегируем отдельные (и часто многие) функции своего мышления. По мнению авторов, расширение сознания происходит не за счет появления новой техники, просто любая техника и есть это расширение, поскольку это характерное свойство нашего сознания – существовать в таком виде [3].

Такой подход может изменить все возможные представления о мире в рамках философии, чему и посвящены многие работы западных исследователей. В частности, представления о восприятии человеком любых внешних объектов, в том числе и произведений искусства [4; 5] Наиболее сильные утверждения теории *extended mind* сложно сочетать с классическими представлениями эстетики и теории и философии искусства. Возможно, другая ветвь *4E cognition – embodied mind* – встраивается в них лучше (что, само собой, не говорит о ее истинности). В любом случае, необходимы освещение и обсуждение этой теории в отечественном дискурсе для лучшего понимания возможных перспектив эстетики, что и предлагает автор. В докладе будут использованы наиболее заметные статьи англоязычных авторов, как принимающих *4E cognition*, так и скептически настроенных на ее счет, а также авторские наработки по теме.

Примечания

1. *Philosophy from Oxford University Press*. URL: https://academic.oup.com/journals/pages/best_of_philosophy (дата обращения: 17.05.2020).

2. *Nannicelli T.* Aesthetics and the Limits of the Extended Mind // *The British Journal of Aesthetics*. 2019. Vol. 59, Issue 1 (January). P. 81–94.

3. *Clark A., Chalmers D. J.* The Extended Mind // *Analysis*. 1998. Vol. 58.1. P. 7–19.

4. *Hutto D. D.* Enactive Aesthetics: Philosophical Reflections on Artful Minds // *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy* / ed. by A. Scarinzi. Dordrecht : Springer, 2015. P. 211–227.

5. *Myin E., Veldeman J.* Externalism, Mind, and Art // *Situated Aesthetics: Art Beyond the Skin* / ed. by R. Manzotti. Luton : Andrews UK, 2011. P. 61–95.

КиберКант. От эстетики природы к эстетике кибернетической машины III поколения

Теория Канта – это теория Великой французской революции.

Маркс

Понять естественный предмет природы
как потенциальную машину.

Кант

Кант (которого, по словам Мамардашвили, «никто не ждал» ввиду нетипичности поставленных им вопросов) входит в философию, когда Горизонт Абсолютного Бога и Абсолютной Веры затмевается горизонтом Абсолютного Разума и Абсолютного Знания. Он закрывает разрез Бытие/становление Бытия, Сущность/существование с «точкой доступа» Бог, вокруг которого велись схоластические споры, наделяя явление самым низким статусом в восхождении к идее. Кант реабилитирует явление видимостей. Явление связывает внешний опыт (пространство) и внутреннее переживание (время). Карнавал видимости и созерцания. Априорная связь – не причинная и не причина. Вместо детерминации Кант вводит корреляцию. В не следует из А однозначно, А не следует из В однозначно, но существует их взаимозависимость. Априори как позиция разума, отличная от *cogito* Декарта и критики идеологического сознания Маркса. Спекулятивное сознание – это не ложное сознание Маркса. Революционный сдвиг мысли Канта. Трансцендентальный реализм и Новое время, что всегда новое и существует, только возобновляя способ своего порождения новым, существование становится сущностью на

Светлана Борисовна Веселова, Центр визуальных медиа и визуальной антропологии РХГА (г. Санкт-Петербург, Россия).

уровне теории и практики: «становись тем, кем никогда не был, будь тем, кем никогда прежде бы не стал», закрывает прежние и намечает новые разрывы эпохи капитала и капиталистического производства.

Сущность Нового времени – капитал, которому, в отличие от Бога, ничего не противостоит извне. Он производит и воспроизводит сам себя. Сущее (становление) и Бытие становятся неразличимы. Зато появляются новые разрезы, разверзающиеся из нового разделения труда между а) тем, кто в определенных производственных отношениях производит; б) посредником-машиной или аппаратом, которые производят, закрывают одни и открывают другие формы восприятия и чувственности; в) тем, что наблюдается. Местом внимания становится опосредующее звено: машина, аппарат, которые позволяют и запрещают. Машина как способ соединения гетерогенных элементов в функциональное целое: часы, паровой двигатель, кибернетика как господствующие модели технологий. «Если нет кода, то все позволено». Перепрошивка кодами.

Универсалистский подход предполагал одну машину – машину языка как технологию непосредственного производства человека, который также является рабочей силой, как показал Маркс. Рабочая сила производит реальность в трудовых отношениях (базис), который неотделим от идеологии (надстройки): мифов, что оправдывают и перекрывают реальность страдания, делая ее сносной. Капитал открыл «новую почву» социальной матрицы наемного труда, которая может быть исполнена на абсолютной системе машин и уже без человека. Синтезирование Кантом трансценденции познания через корреляцию предвосхитило обращение «ни через что» к бытию сущего в целом на чем-то или ком-то, не имеющем основания. Абсолютная система машин (знаковых, социальных, технических, дискурсивных, подражательных etc.) устанавливается на множественно, многообразно развернутой по всему большому потоку энергии (переброс энергий в системе машин: физической в механическую и т. д. [5]. Машина как «ансамбль отношений, составляющих ее компонентов, независимых

от них самих»). Машины и организмы не расходятся, а населяют и вакулируют друг друга.

Эстетические «опустошения души» Канта: стремление к предмету в преодолении предмета, подведение вещи мира под готовое рассудочное понятие, преодолевая понятие. Формализация общения – код. Фундаментальный сдвиг Канта: разрешение антиномии познания и желания, в общих чертах, предвосхищая машины желания в Анти-Эдипе. Понимание становится желанием быть в истине, которая свершается в творении. Творчеству посвящена последняя критика Канта. Эстетическая способность суждения (творчество) понимает мир не как он есть, а каким он становится... через процесс производства и разделение труда, как добавит вскоре Маркс. И потому следует понять естественный предмет природы как потенциальную машину, как возможный механизм. Эстетическая способность суждения – это способность судить о естественных предметах природы как о предметах технэ, искусства, как если бы они были созданы. Это позволяет рассматривать природу так, как если бы она была сделана посредством технэ по законам свободы. И обратно, произведение искусства должно выглядеть, как произведенное одной только природой. Создание артефакта как бы естественного происхождения открывает возможность не только любоваться им как неприкосновенным произведением искусства, но и вновь вбрасывать его в процесс творения и производства, неограниченно преобразовывать, позволяя встречаться творцам будущего из прошлого и прошлого из будущего. Не внимать и охранять, а неограниченно перевоссоздавать. Элиот и Мандельштам: «Вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему».

Кант опустошает душу, но готовит ее к возможности постоянных культурных (= технических) переформулировок и трансформаций, предпосылая ей свободу, предвосхищая Ницше, освобождает жизнь в человеке для новой формы. Творческое желание разворачивает воображение на сцене, в ткань которой вплетаются процессы переброски ментальной, аффективной, волевой, электрической, электро-магнитной энергий, создавая новые формы восприятия в расширенном производстве форм и орудий труда

(новых аппаратов и машин). Производящие и воспроизводящие машины. Открытие новыми машинами нового, того, кто еще не родился в кибернетических машинах третьего поколения. Закрытие возвышения до бесконечности и конечного человеческого опыта. Открытие конечно-неограниченного, когда ограниченное количество частей дает неограниченное количество сочетаний и качеств переживаний. Разворачивание бергсоновского «жизненного порыва» в «творческой эволюции» техники [6; 10]. Когда обществом начинают управлять системы «эфира» и «среды», жить «можно только в объективации» [3]. Это значит уничтожать друг друга (превращать в мертвый объект) или производить (изобретать) друг друга (жить в живом объекте)? От тотальной коллективной эстетизации мертвых объектов к рождению нового эстетизиса технологической сингулярности. Скачок, гипотеза Пригожина: процессы, в которых группа ранее не связанных элементов внезапно достигает критической точки, где они начинают «кооперировать», образуя единую сущность более высокого уровня, порождают притягательные цели более высокого уровня упорядоченности. «Машинный филум» (phylum) Делёза – вся совокупность самоорганизующихся процессов во Вселенной. Отношения выражаются в терминах «желания», а актуализуются в «рабочих частях» машины, создавая новый порядок ощущений и переживаний. От зеркал фото-, теле- и цифровых технологий к интерференции новой формы чувственности в новом разделении труда. Кибернетический механизм обратной связи Норберта Винера и скульптура «Сенсер» Эдварда Игнатовича. «Когда человеческие атомы скреплены в организацию, в которой они используются не в соответствии со своим назначением, как разумные существа, а как зубцы, рычаги и стержни, то большого значения не будет иметь то обстоятельство, что их сырьем являются кровь и плоть» [5]. Новые технологии выглаживания преодолевают катастрофу гетерогенных частей машины. Опасность разравнивания в небытие – «Голый завтрак» Берроуза или восхождение к созданию нового новым? Кибернетический модернизм в искусстве. Корреляция и эстетика интерференционных взаимодействий агентов и акторов

на примерах Чури «Рандомная война», робото-скульптур Никла-са Шоффера.

Примечания

1. *Библер В. С.* Век просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант. М. : Русское феноменологическое общество, 1997.

2. *Делез Ж.* К формации будущего // Делез Ж. Фуко. М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998.

3. *Караваев В. Г.* Философия материализма. М. : Куш, социология и натурализм (*не опубликовано*).

4. *Караваев В. Г.* Бытие, власть и свобода (Философия события или историческая эпистемология). URL: https://vk.com/doc24931677_551120938 (дата обращения: 13.10.2020).

5. *Матурана У. Р., Варела Фр. Х.* Древо познания. Биологические корни человеческого понимания. М. : Прогресс-Традиция, 2001.

6. *Симондон Ж.* О способе существования технических объектов / сокращ. пер. и коммент. М. Куртова // Транслит. 2011. № 9. URL: <http://www.trans-lit.info/materialy/9-vypuski/zhilber-simondon-o-sposobe-sushhestvovaniya-tehnicheskikh-obektov> (дата обращения: 13.10.2020).

7. *Grau O.* Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge : London : MIT Press (Leonardo), 2003.

8. *Pask P.* A comment, a case history and a plan // Cybernetics. Art and Ideas / ed. by J. Riechard. London : Studio Vista, 1971. P. 76–110.

9. *Popper F.* From Technological to Virtual Art. Cambridge : London : MIT Press (Leonardo), 2007.

10. *Simondon G.* On the Mode of Existence of Technical Objects. University of Western Ontario, 1980.

11. *Wilson S.* Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology. Cambridge; London : MIT Press (Leonardo), 2002.

Эстетическая антропология в контексте эстетического знания

1. В условиях тотальной эстетизации всех сфер человеческой жизнедеятельности все очевидней становится теоретическая несостоятельность философско-эстетического дискурса, его неспособность не только определить специфическую предметность и своеобразие теоретико-эстетического знания, но и защитить собственное существование как таковое. В современном обществе и современной художественной практике существует тотальное недоверие к наличному эстетическому знанию, что проявляется не только в отсутствии такого профессионального вида деятельности и, соответственно, такой социально востребованной профессии, как эстетик, но также в элиминации эстетического знания из образовательных программ учебных заведений.

2. Эстетическая теория исторически складывалась двумя путями: 1) в процессе дифференции функций художественного канона как общей теории искусства и 2) внутри философского знания, направленного на познание всеобщего мирового строя вещей и представляющего собой предельно обобщенную родо-видовую схему устройства мира, отстраненно-универсальное и внеконтекстуально-сущностное знание. Теоретическая бесплодность и беспомощность философской эстетики в интерпретации реальной роли эстетических процессов в повседневной социальной практике, ее спекулятивность, оторванность от жизни, неспособность к выработке действенных практических рекомендаций побуждают к преодолению теоретической самоизоляции эстетики на путях выхода в сферу философской и психологической антропологии, то есть более широкого контекста рассмотрения эсте-

Алексей Петрович Воеводин, Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского (г. Луганск, Украина).

тических проблем и понимания эстетического как важнейшей сущностной сферы бытия человека. В последние годы все чаще проявляется настойчивое стремление преодолеть сциентистскую заскорузлость доминирующего с XVIII века в монографической и учебной литературе внутренне противоречивого гносеологического концепта эстетического и рассматривать эстетические процессы в более широком контексте культурологического, социологического, психологического и иного знания. Расширение предметной базы эстетической науки, обоснование ее действительной социальной роли в понимании специфических универсальных механизмов эстетического регулирования движения людей представляют насущную задачу современной философской антропологии и эстетики.

3. Эстетические процессы – суть эмоциональные процессы. Это бесспорный факт, игнорирование которого ведет к утрате подлинного предмета исследования. Историческая инерция категориальных и методологических оснований традиционной эстетики обнаруживает ее теоретическую несостоятельность в понимании и культурологическом изучении человеческих чувств и эмоций как главного предмета своих исследований. Поэтому теоретически оправданным выглядит обращение к антропологическим основаниям чувственно-эмоциональной культуры и создание нового направления в философско-антропологических исследованиях – эстетической антропологии. Эстетическая антропология – это антропология человеческих эмоций с точки зрения ценностных смыслов культуры. Антропологические рамки понятия «эмоция» как социального внутрикультурного события неизмеримо шире его психофизиологического понимания как индивидуально-телесной и психологической реакции организма. Естественнo-биологизаторский подход ориентирован на поиск биологических составляющих универсальной физиологической «таблицы элементов» эмоции, в то время как ценностно-смысловое наполнение и культурные трансформации человеческих эмоций, их неустранимо важная роль в объединении и регулировании совместной деятельности людей остаются за горизонтом не только традиционной эстетики, но и доминирующих концептов со-

временной философской антропологии, а также господствующих в социальной философии логоцентристских и панрационалистических теорий антропо-, социо- и культурогенеза. Существует острая потребность в антропологическом изучении не только культивируемых обществом чувственно-эмоциональных состояний, но и доминирующих в той или иной картине мира «ценностных доминант», культурных прототипов, чувственно-эмоциональных основ «обобщенных культурных сценариев», реально управляющих историческим движением человеческих масс. Сферу исследований эстетической антропологии должны составлять не только эстетические закономерности чувственного обобщения и типологии эмоций, но также закономерности их воспитания, социализации, культурного конструирования и трансформаций, закономерности чувственно-эмоциональных механизмов аккультурации и межкультурных взаимодействий в практике выражения и управления эмоцией, а также семиотические, лингвистические, теоретико-эстетические и прочие особенности их изучения. Только в таком случае становится социально востребованной профессия эстетика, как незаменимого специалиста в области человеческих эмоций и чувств.

Больше или меньше искусства: эффект маркетинга в ментальной жизни человека

Нетрудно представить себе ситуацию, в которой человек прожил десятилетия, ни разу не столкнувшись с таким явлением культуры, как искусство. Это не говорит об отсутствии всякого эстетического опыта в жизни данного человека, однако свидетельствует о том, что искусство есть сугубо культурный феномен: если в окружении субъекта нет предметов искусства, как объектов интенциональности, то для него искусства не существует вовсе. Таким образом, есть основание говорить об измеримости искусства в рамках ментального опыта человека.

В связи с этим можно поднять вопрос: сделал ли маркетинг при помощи современных глобальных сетевых коммуникаций более доступным широкому кругу лиц то же, что дает искусство, – новый опыт и впечатления? Возможно ли подобное сравнение? Действительно, имеется определенное сходство в средствах эстетизации в искусстве и рекламе. Кроме того, онтологически, в качестве *qualia*, эффект, производимый искусством и маркетингом, равен, однако, как мы обнаружим, эпистемически различен.

Итак, что же нового привнес маркетинг в ментальную жизнь неопределенного круга субъектов? Его преимущественная задача состоит в том, чтобы занять как можно больше пространства в сознании реципиента, так, чтобы он не смог забыть о восприятии никогда. И в том случае, если у субъекта возникнет желание, каким-либо образом соприкасающееся с контекстом рекламы, то, в первую очередь, в сознании субъекта должна возникнуть эта самая реклама, после чего он должен перейти к процессу оплаты товара или услуги. В этом измерении маркетинговое сознание

Владислав Андреевич Волков, Институт философии СПбГУ (г. Санкт-Петербург, Россия).

сближается с идеологическим, в связи с чем открывается перспектива исследования маркетинга как тоталитарного дискурса.

Искусство избирает иную истину: сказать как можно больше или как можно глубже о чем-то. Не следует забывать, что за экспрессионизмом, абстракционизмом и т. д. стоит своя логика и история. Это дискурсивное поле идет в нагрузку к сообщению конкретного произведения искусства, даже если оно не всегда оказывается отмеченным реципиентом. Выходит, что искусство так или иначе преследует цель дополнить картину мира реципиента. Искусство может инициировать поиск, вступить в диалог со зрителем, поразить визуально и акустически, но также существенно, что любое произведение может перестать продаваться, что, в конечном счете, говорит об отличной от маркетинга работы искусства с ментальной жизнью субъекта. Оно дополняет и развивает его феноменальный опыт, а не спекулирует на том, что в нем уже имеется.

Киноискусство и спасение души. Экзистенциальные запросы зрителя и христианская эстетика кино

Искусство, в отличие от христианской религии, бессильно преобразить и спасти человеческую душу. Тем более киноискусство, возникшее и развивавшееся вне Церкви. Но Дух дышит, где хочет, в том числе и в фильмах самых непредсказуемых кинотворцов. Можно ли определить эстетически сотериологические границы киноискусства? На современном этапе представляется важным наметить точки пересечения теоэстетики и теории кино. Такое пересечение явит свою функциональность в пространстве антропологической рефлексии зрителя, вынужденного осмыслять свой кинематографический опыт, сопрягая его с жизнью земной для вечности.

Философская мысль современной эпохи весьма чувствительна к антропологическим проблемам. А. де Любак, размышляя об истоках богословской эстетики Г. У. фон Бальгазара, писал: «Максимальной объективности можно достичь лишь при условии полной вовлеченности человека» (цит. по: [2, с. 192]). В нашем случае рецептивная эстетика должна исследовать влияние киноискусства, его духовный потенциал с экзистенциальных позиций зрителя, предстающего, по А. Филоненко, как существо «безмерно растерянное» [4, с. 9], находящееся в преддверии встречи с Христом, затем сознательно взыскующее «Вечного Града» [Там же].

Что для христианина значит кинематограф? Этот вопрос схож с заголовком работы А. Базена «Что такое кино?» [1]. В этом плане православной эстетике кино и кинокритике следует перенять

Надежда Юрьевна Воробьева, Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет) (г. Долгопрудный, Россия).

опыт интерпретации кино католическим киноведом. Особенности функционирования кинематографа как социального института, создание и трансляция символов, ценностей посредством кинокоммуникации и т. п. – все это традиционная исследовательская тематика. Актуальны вопросы христианской эстетики кино, например о том, как кино может помочь описать и понять «драму спасения, разыгравшуюся между Творцом и творением» [2, с. 192]. Как киноискусство может помочь современному человеку понять и реальность, и себя, содействовать встрече с Христом и направить на путь «богословия общения», которое «утверждает веру как опыт личной встречи с Богом и отношений с Ним?» [4]. Духовный рост личности происходит в сфере культуры и не может быть оторван от восприятия произведений кино. Как увидеть запечатленную божественную красоту в произведениях экрана [3, с. 191–192]? Возможно ли создание «Троицы» А. Рублева на материале кино? Эстетическая теория кино немыслима вне категории божественного и попытки максимально целостно ответить на экзистенциальные запросы верующего современника.

Примечания

1. *Базен А.* Что такое кино? URL: <https://predanie.ru/book/217380-cto-takoe-kino/> (дата обращения: 31.03.2021).
2. *Будзик С.* Драма искупления: Драматические категории в богословии Р. Жирара, Х. У. фон Бальтазара и Р. Швагера. М., 2017.
3. *Лосский Н. О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998.
4. *Чистяков Георгий, священник.* В поисках Вечного Града. О встрече с Христом. М., 2019.

Интертекстуальность в музыкальной эстетике XX в.

Типичная черта искусства XX в. – это смешение стилей, художественных языков, автоцитирование и, как результат, порождение интертекстуальности. Внутри одного произведения могут соединяться стили, образные системы и приемы, порожденные различными эпохами, отстоящими порой друг от друга на огромном историческом расстоянии, а также использование составляющих различных культур и субкультур. Существуют различные взгляды на значение интертекстуальности, ее функции и сущность. Наиболее полно теория интертекстуальности представлена в работах Р. Барта, М. Бахтина, О. Воробьевой, И. Гальперина, Ж. Дерриды, Ж. Женетта, Л. Женни, В. Карасика, Ю. Кристевой, Ю. М. Лотмана, Т. Николаевой, М. Риффатера, З. Тураевой и др.

В XX в. интертекстуальность, как осознанная проблема, становится источником музыкальных творческих решений, в которых происходят стилевой, жанровый, структурный диалоги в бесконечном смысловом поле, охватывающем весь историко-культурный пласт, созданный человечеством. Следует отметить, что существует узкое и широкое понимание интертекстуальности. В широком смысле она трактуется как универсальное свойство текста вообще, то есть всякий текст рассматривается как интертекст, а интертекстуальность предстает как теория бесконечного текста. Такова позиция Р. Барта и представителей французской школы (Ю. Кристевой, М. Раффатера, Ж. Дерриды), а также Ю. Лотмана. В узком смысле интертекстуальность определяется не как универсальное свойство любого текста, а как особое каче-

Лилия Анатольевна Воротынцева, ЛГАКИ им. М. Матусовского (г. Луганск, Украина).

ство лишь определенных текстов, при этом один текст содержит конкретные и явные отсылки к предшествующим текстам.

Главной причиной актуальности интертекстуальных исследований является то, что анализ текстов позволяет находить в них смыслы, которые могут возникать в процессе существования текста в «большом времени», так как, согласно мысли М. Бахтина, каждое произведение искусства ведет диалог с голосами из прошлого и обогащается новыми смыслами в будущем своем существовании. М. Бахтин писал: «Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конечными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде» [2, с. 209].

Согласно теории Барта, художественный текст является интертекстом. Свойством интертекстуальности как таковой он владеет не только потому, что в нем есть элементы заимствования, деформации или подражания, а потому, что любое письмо, производящее художественный текст, действует с помощью принципов: 1) редистрибуции (собирания) 2) деконструкции (переконструирования) и 3) диссеминации (распространения) предшествующих художественных текстов. Следовательно, предлагая обобщенную теорию художественного текста, Р. Барт заключает: «Абсолютно каждый художественный текст – это интертекст. Он является таковым на нескольких различных уровнях. Степень опознаваемости в нем может быть различной» [1, с. 113].

Итак, под интертекстуальностью в контексте эстетического изучения музыкального искусства следует понимать бесконечный процесс транспозиций одной знаковой структуры в другую, в результате чего в рамках одного музыкального произведения происходит осознание многомерных смысловых художественно-эстетических и социокультурных связей.

Новизна интертекстуальных исследований в начале XXI в. определяется особенностями современного музыкального языка. Для музыки XX–XXI вв. характерны не только новые темы, об-

разность, видение мира, осознание особенностей своей эпохи, но также иной, по сравнению с XIX в., музыкальный язык, который реализуется как сложная, часто экзистенциальная форма отражения действительности и самовыражения творящего сознания. Понятие интертекстуальности в музыкальной эстетике разрабатывается на междисциплинарном уровне. Проблематикой интертекста занимаются М. Арановский, О. Веришко, Ю. Грибиненко, Е. Харченко, Г. Григорьева, Л. Дьячкова. Характерной приметой нашего времени является развернутость музыкальной практики ко всей культурной традиции, стремление объединить стили, что обусловило возрастание удельного веса заимствованного материала.

Примечания

1. *Барт Р.* От произведения к тексту // *Вопр. литературы.* 1988. № 11. С. 125–132.
2. *Бахтин М. М.* К методологии литературоведения // *Контекст–1974:* лит.-теор. исследования. М. : Художественная литература, 1975. С. 203–212.

Механизмы формирования культурной памяти в современном художественном пространстве

Искусство во все времена было востребовано в пространстве памяти. Эстетически значимый художественный образ, благодаря своей чувственно-воспринимаемой выразительности, силе эмоционального воздействия, мог стать важным и надежным носителем культурных смыслов. Это хорошо поняли еще в глубокой древности. Тема памяти в художественном пространстве имеет несколько ракурсов рассмотрения, в данном контексте наибольшее значение имеют два. Во-первых, *сохранение искусством памяти самого искусства* (память стиля, стилизация, память жанра, «возрождения» всякого рода как обращение к традиции, история интерпретаций художественного текста и т. д.). Во-вторых, *сохранение искусством культурной памяти, то есть смыслов, ценностей, которые представляются значимыми для социума*. В этом более широком культурном контексте роль искусства не менее существенна (сохранение памяти о фактах, именах, событиях, смыслах, репрезентации и конструирования идентичностей). Между этими двумя ракурсами, конечно, нет непреодолимой преграды, можно видеть их соприкосновение и даже взаимопроникновение.

Механизмы культурной памяти (КП) в последние несколько десятилетий стали объектом исследования во всем спектре современного социально-гуманитарных дисциплин, сформировалась междисциплинарная мемориальная парадигма («memory studies»), в рамках которой утвердились представления о *процессуальном нелинейном* характере памяти, о ее *избирательности*,

Лариса Михайловна Гаврилина, Московский государственный институт культуры (г. Москва, Россия).

обусловленной как социально-психологическими, так и социокультурными механизмами.

Предметом нашего рассмотрения в данном случае являются так называемые современные художественные практики (СХП) – новые экспериментальные формы искусства, сложившиеся в художественном пространстве XX века, которые иногда оказываются настолько новыми, что перестают укладываться в устоявшиеся границы искусства как такового, они стирают грань между искусством и не-искусством, между искусством и жизнью: политикой, наукой, философией, спортом, аттракционом. Можно сказать, что современные художественные практики – это искусство, погруженное в жизнь почти до растворения в ней.

На первый взгляд может показаться, что не существует более далеких друг от друга явлений, чем культурная память и современные художественные практики. Первое – нечто обращенное в прошлое, а СХП, напротив, устремлены в будущее, ломают традицию, отрицают ее, создают некие абсолютно новые стратегии, языки, формы художественных произведений. На самом деле это не так. Напротив, совершенно закономерно, что при всей присущей им инновативности, СХП активно работают с проблематикой культурной памяти, обращаясь к прошлому, пересматривая, переоценивая его. Культурная память – это не склад фактов и седых древностей, это именно процесс актуализации прошлого в настоящем, его адаптация к настоящему и, тем самым, обоснование и предвидение будущего.

СХП опираются на весь арсенал форм и приемов современного искусства и добиваются большей силы воздействия на аудиторию, используя:

- открытую интерактивную форму произведения, процессуальность;
- возрастающее эмоциональное воздействие через трансгрессию, эпатажность, эстетизацию безобразного, шокирующий эффект;
- масштабность – выплеск в открытое городское пространство, обращение к массовой аудитории стрит-арт, паблик-арт;

- концептуальный подход – исследование архивных документов, писем, фотографий, бытовых вещей.

Современное искусство в целом, по мнению исследователей, нуждается в обсуждении, в квалифицированном комментировании, что должно, по Б. Гройсу, «компенсировать дефицит легитимности», оно не может существовать иначе, чем в контексте длящегося художественного дискурса, который становится составной частью арт-практик. В ходе дискурса уточняются и закрепляются смысловые доминанты и нюансы, рождается коммуникативный образ. В данной работе проблема рассматривается на основе анализа произведений отечественных и зарубежных авторов.

Послеоттепельные песенные политики в перспективе сильной программы культурсоциологии

Массовые музыкальные жанры эпохи культуриндустрий принято рассматривать в историцистской оптике эмансипации и диверсификации, где институциональные контексты выступают лишь фоном, на котором разворачивается эволюция постфольклора. Недостаток такого подхода – в некритическом смешивании инструментов классицистской критики с ее «жанрами», «видами», «автором», «слушателем», «внутренним и внешним смыслом» с современными инструментами социальной теории. Советская эстрада, говоря языком теории Джеффри Александера (см. об этом: [1]), формировала свой тип песенных высказываний путем одновременного отстраивания институтов социального перформанса, музыкальной политэкономии и обслуживающего эти институты эстетизиса. В русле привычного искусствоведческого анализа за бортом остаются интереснейшие кейсы, демонстрирующие геометрическую прогрессию топик советской песенной эстрады от 20-х к 70-м гг., причудливое симбиотическое срастание культуриндустрий с академическими практиками, апроприации джазовых форм и комбинирование их с самыми консервативными запросами на песенное высказывание, связь крунерства с запросом на обновленную и санкционированную духовность послесталинской эпохи, очередное переизобретение фольклорности, формирование образов народной дивы и проч.

Исследовательский интерес к постфольклорной теме осложняется и тем, что идеологические импликации многочисленных воспоминаний, интервью и очерков – всего того, что в данном

Анна Геннадьевна Ганжа, Научно-исследовательский университет Высшая школа экономики (НИУ ВШЭ) (г. Москва, Россия).

случае служит материалом для исследования, – очень легко проникает в само исследовательское поле и заражает исследовательский язык. Значение песенной области утверждалось не только музыкальными способами и средствами прямой культурной политики, но и путем «обсуждения» многочисленными сериями полемики, замаскированных под воспоминания, очерки, мемуары, «прямую речь», наставления юношеству, политические высказывания.

В отечественной традиции исследования советской песни попадают в ловушку ложной рубрикации как «исследования эстрады». Сложность изучения таких, казалось бы, простых областей, как «эстрада», «джаз», «детское творчество», «киномузыка» и некоторых других, требует специального инструментария. Здесь наблюдается симбиоз самоназвания, коммерческого именованя и предметной области, которые, в зависимости от эпистемологических намерений, поворачиваются разными сторонами, демонстрируя нам совершенно разные феномены. Эти феномены формируются одновременно с их институциональным прорастанием, а само их существование поддерживается, с одной стороны, самой этой дооформляющейся институализацией, а с другой – реализацией задач, которые отчасти ставятся в «темных» для отслеживания зонах. Понятие «эстрады» таит в себе опасности эссенциализма, в отличие от глобальных философских понятий эти опасности имеют свою специфику. Прежде всего, это опасность «фетишизации»: феномен массового искусства, в отличие от феномена социально-политической жизни, не является ни чистым объектом, ни предметом одного только исторического исследования. Можно сказать, что понятие эстрады отчасти выдает желаемое за действительное, и эта его утопичность превращает исследователя в толкователя действий и решений акторов институциональных процессов. Таким образом, ложный объективизм, который под предлогом фиксации и интерпретации псевдоисторических событий пытается избежать критических модусов рассмотрения феноменов подобных культурных процессов, на самом деле ничего не добавляет к их подлинному пониманию и определению их настоящего места.

Мы попытаемся очертить и решить круг вопросов, связанных с советской песенной топикой послевоенного периода и складывавшимися песенно-тематическими канонами советской культурной политики: как и под влиянием каких факторов складывалось тематическое разнообразие в количественном и качественном аспектах, каким образом можно отследить опосредованные и прямые формы воздействия на формирование песенного репертуара концертных залов, филармоний, радио и телевидения, нотного книгоиздания, отчетной продукции членов музыкальных союзов и представителей самодеятельности, как должно измениться наше представление о массовом искусстве, если мы обнаруживаем в его генезисе вторжение академических практик, элементов государственного управления, высокого уровня рефлексии создателей и исполнителей и значительную составляющую, затрагивающую вопросы интерпретации.

Примечания

1. *Alexander J. C., Giesen B., Mast J. L. Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.*

Эстетизация отходов/мусора

Экологический кризис, вызванный перенаселением, перепотреблением, вредными производствами и отсутствием переработки отходов и очистки вредного воздействия на окружающую среду – глобальный вызов. Человечество, с одной стороны, понимает, что невозможно восстановить исходное природное равновесие, а с другой стороны – что жизнь в таком мире опасна, порождает новые психологические синдромы, такие как «экотревожность». Но, чтобы продолжать существование в этих реалиях, необходимо интериоризовать бытие не только психологически, но и эстетически. Эстетизация сублимирует проблему, помогает осуществить принятие.

Эстетизация окружающего мира является онтологической потребностью. Отсюда вытекает несколько стратегий существования в условиях экологического загрязнения. *Первая стратегия: убрать мусор, чтобы было, «как было», и чисто.* Эта стратегия носит явно просвещенческий характер и связана с идеей возвращения в идеальное природно-естественное существование. Эстетическое воздействие на природу предполагает отсутствие артефактов культуры, возврат к минимализму в оформлении окружающего мира, эстетическим идеалом выступает «природа как таковая», но это невозможно в силу уже осуществленного антропологического воздействия. Отсюда обращение к экологическому дизайну, искусству инвайронмента, стремящемуся усилить воздействие от природы ее собственными средствами.

Вторая стратегия: переработать, когда отходы/мусор превращается в исходное состояние, сырье для новых предметов. Но это не уменьшает вредного воздействия на среду, поскольку процесс ресайклинга также требует энергии, воды, рабочей силы

Елена Михайловна Гашкова, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ) (г. Санкт-Петербург, Россия).

и прочее и создаёт новое загрязнение. Эстетически этот вариант связан с первым, но здесь экономическая целесообразность повторного использования транслируется в эстетические эмоции потребителя (ИКЕА, «Ив Роше» и др.).

Третья стратегия: создать из отходов и мусора эстетически привлекательные объекты, раскрыть эстетический потенциал мусора. В условиях, когда переработка отходов отсутствует, а экотревожность нарастает, этот путь является своеобразной компенсацией эстетической онтологической потребности. Возникают целые эстетические течения типа «коммунальной эстетики», когда из автомобильных покрышек, пластиковых канистр и бутылок создаются арт-объекты (лебеди, драконы, крокодилы; кашпо-цветочницы, фонари и гирлянды и пр.), детские площадки, оформляются газоны и городская среда. О вкусе создателей и эстетической ценности объектов не рефлекслируем.

Четвертая стратегия: использовать то, что нашли на помойке «как есть». Приспособление выброшенного утилитарно и эстетически (металлолома, запчастей, мебели, техники, посуды, книг и пр.) позволяет создавать новые эстетические критерии. Примеры: «Русское бедное» (Пермь, 2008), стим-панк, трэш.

Пятая стратегия – «новый декаданс»: показать, что мусор, разрушенные объекты, брошенная антропосреда имеют эстетическое содержание. Эстетика гибели, кризиса, увядания, упадка, деградации и деструктивности порождает пессимизм, «вялые» эмоции, мрачные и тревожные фантазии. В социальных сетях есть несколько групп, специализирующихся на этой теме. Одна из самых известных, «Эстетика e**ней» (социальная сеть «ВКонтакте»), уже удостоилась отдельного научного исследования.

Большой фестиваль мультфильмов

Документальный театр и документальная анимация – параллельное движение

Документальный театр и документальная анимация сегодня развиваются очень активно, и тот и другая ищут новые темы и новые выразительные средства, и чем дальше, тем яснее, что многое в их поисках и открытиях сходно. Речь пойдет об этом пути, начавшемся очень давно с пропагандистских и образовательных сюжетов. И анимадок, и доктеатр много работали с разного рода документами, и на рубеже XX–XXI веков испытали настоящий взлет на спектаклях и анимационных фильмах, использующих интервью. Сегодня документальный театр и документальная анимация определенно движутся от вербатима к глубокому исследованию, которое продолжает оставаться документальным, даже когда вообще отказывается от любого рода иллюстрирования интервью и вообще от текста как документа. Документом в анимадокке и документальном театре может оказаться место (на этом построены променад-спектакли по городу или любой локации и городские мультфильмы), может быть предмет, может быть звук и даже тело, в документальных проектах обнаруживающее себя с совсем новой стороны.

В докладе речь пойдет о темах, которые сегодня наиболее активно исследует документальное искусство. Среди них есть масштабный корпус тем, связанных с проблемами общества: анимадок и театр работают с заполнением лакун и белых пятен в истории, говорят о социальных и политических проблемах, о войнах и дискриминации, о тоталитаризме и насилии, о тюрьмах и беженцах. А вместе с тем искусство особенно сильно там, где оно говорит о частном человеке, представляя через него и обще-

Дина Натановна Годер (г. Москва, Россия).

ственные проблемы, и индивидуальные. И тут примерами могут быть спектакли и фильмы, исследующие столь же болезненные темы, связанные со старостью и смертью, с болезнью – ментальной и физической (анимация дает уникальную возможность увидеть болезнь изнутри, глазами страдающего человека), с травмой, страхами, с поисками идентичности – национальной, религиозной, сексуальной. Документальный театр и анимадок работают с прямыми свидетельствами и с материалами кропотливого расследования, и здесь аргументами, подтверждающими мысль автора, становится само искусство.

К вопросу о музыкальном восприятии

Исследователи рецептивной эстетики утверждают, что воздействие произведения искусства зависит не столько от свойств самого художественного текста, сколько от характера его восприятия. Восприятие – сложный психический процесс. Он выполняет объединяющую функцию, в которой соединяет все свойства предметов, все познавательные процессы, связанные с получением информации, весь обретенный опыт об окружающем мире в форме образных представлений и формирует целостную картину в соответствии с уровнем развития индивидуума.

Восприятие произведения искусства существует как диалог сознаний: художника – транслятора идей, ценностей – и индивидуума, воспринимающего продукт его творчества. Музыка является концентрированной формой постижения мира, материалом которой является звук. В музыкальной психологии и педагогике трудно переоценить значение музыкального восприятия, которое происходит по законам художественного общения – непосредственно при взаимодействии с музыкальным контекстом и при наличии определенных способностей, обладании специальными музыкальными данными, которые помогут разобраться в тонкостях изящного искусства. Музыкальное восприятие многопланово и совмещает в себе: непосредственное эмоциональное переживание; постижение логики развития авторской мысли; богатство и разветвленность художественных ассоциаций, втягивающих все поле культуры в акт восприятия. Моментом музыкального восприятия является способность погружаться в разные миры и свободно перемещаться из объективной реальности в художественную картину мира.

Ольга Владимировна Голощапова, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, Россия).

Можно условно разделить музыкальное восприятие на несколько уровней. Первый уровень понимается как сенсорно-перцептивный процесс, предполагающий проявление эмоциональной отзывчивости на музыку, с определенной установкой на слушание. Следующий уровень – малодифференцированное восприятие без глубокого проникновения во внутреннюю структуру произведения, характеризующееся богатством ассоциативного ряда, умением устанавливать причинно-следственные связи, вычленять из контекста художественного образа музыкально-выразительные средства и связывать их с другими языками искусства. Этот уровень восприятия содействует развитию континуального (непрерывного) восприятия – эмоционально-смыслового понимания художественного текста, характеризующегося созданием неповторимого субъективного образа, который для каждого воспринимающего обусловлен множественностью факторов, как то: индивидуальные особенности психики, темперамент, специальные способности, общий культурный уровень, жизненный опыт, ментальные, этико-эстетические возможности. В процессе овладения аналитико-музыкальным анализом происходит формирование дискретного восприятия.

В результате формирования континуально-дискретной структуры восприятия – сложного процесса переплетения эмоциональных переживаний и мыслительных операций – у воспринимающего вырабатывается способность достигать творческого состояния в искусстве. Характерной особенностью музыкального языка является то, что он предназначен для создания многозначных текстов, открытых для различных их осмыслений. Поэтому следующим уровнем восприятия является этап осуществления соотнесения нового осмысления мира, в процессе которого определяется ценностное, неутилитарное отношение воспринимающего к миру культуры, конструирование образа мира, потребность поиска новой формы его воплощения.

Таким образом, музыкальное восприятие является одним из сложных процессов отражения в сознании человека окружающего мира посредством слухового канала восприятия; это эмоционально-смысловое постижение музыкальных звуков, вычленение

в произведениях музыкального искусства свойств и качеств, пробуждающих гамму эстетических чувств. В основе музыкального восприятия лежит способность слышать, чувствовать, переживать, оценивать музыкальное содержание, а также проникать в художественный образ, в его смысловое содержание. Музыкальное восприятие – многоуровневое явление, сложноорганизованный процесс переплетения эмоционального переживания и мыслительных операций (1). Погружаясь в многообразие музыкальных содержаний и конструкций, воспринимающий совершенствует свое мироощущение в материале художественной культуры (2), вырабатывая по отношению к культурным моделям-образцам собственную позицию (3), способность воспринимать мир сквозь призму языка искусства и трансформировать (4) новый образ, проецируя на реальную жизненную ситуацию, создавая модель мира.

Примечания

1. *Голощапова О. В.* Формирование музыкальных интересов учащихся младших классов в образовательном процессе современной детской школы искусств : монография / О. В. Голощапова ; Алт. гос. ин-т культуры. Барнаул : Изд-во АГИК, 2019. 191 с.

2. *Царлино Д.* Гармонические установления // Идеи эстетического воспитания : антология : в 2 т. Т. 1 : Античность. Средние века. Возрождение / ред.-сост. В. П. Шестаков. М. : Искусство, 1973. 407 с.

Исследование границ человеческой субъективности на материале анализа двух работ киноавангарда («Уолден» (1964–1969), реж. Йонас Мекас, и «Звук насекомых. Дневники мумии» (2009), реж. Петер Лихти)

16. Уход в Лес как свободное поведение в рамках катастрофы

17. не зависит от политико-технологических предпочтений и связанных с ними группировок [2, с. 120].

В докладе я хочу провести сравнительный анализ двух работ киноавангарда, принадлежащих разным эпохам, но следующих одному жанру – дневниковому.

Мотив дневника – не единственное, что позволяет эти работы сравнивать. В обоих фильмах совершенно особенно прорабатывается тема ухода (ухода в лес) и связанного с ним освобождения.

Дневник как феномен исторически связан с несколькими ключевыми моментами. Во-первых, дневниковые записи – это специфическая медитация по отслеживанию времени. Во-вторых – это процесс структурирования событий, вытекающий из необходимости справляться с тревожными состояниями пребывания в стремительном мире (мире модерна). И самое главное, что эта практика тесно связана с «человеческой исключительностью» (тезис, автором которого в философии считается Декарт). В культурном измерении практика ведения дневника связана с историческим превращением человека в субъекта, т. е. с появлением у него способности проводить границу между субъектом и объектом. Это ситуация, в которой появляется Self (себя): я пред-

Елена Андреевна Голуб, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ) (г. Санкт-Петербург, Россия).

ставляю ценность и могу себя изучать. Проявляющийся в ведении дневника контроль – за временем и за собой – парадоксален. Ведение дневника – ситуация одновременных эмансипации и закрепощения. Технология кино отличается от технологии письменной, что перестраивает границы дневника.

Йонас Мекас создает свой «Уолден» с очевидной отсылкой к произведению Генри Дэвида Торо. Герой Торо уходит в лес, к озеру, где поселяется в хижине. Его дневник – это описание комплекса бытовых вопросов и откровений жизни в лесу. Мекас снимает дневники в полном индустриальных ландшафтов Нью-Йорке, но ни он, ни мы их не видим. Автор избегает их, отдавая предпочтение паркам, деревьям, садам. Его реальность заряжена субъективностью, но в то же время – это опыт и взгляд, который может быть передан другим. Его камера – антенна, принимающая реальность, являющая только значимые моменты. Мекас пишет, что война разбила его на тысячи кровоточащих кусочков, и теперь ему и его поколению остается только путешествовать, собирая «отдельные крупички и осколки знания, любви, надежды старых веков». В первую очередь, конечно, это были осколки романтизма, и не только щепки Уолденского леса. Фрагмент вообще, как писали Лаку-Лабарт и Жан-Люк Нанси, романтический жанр *par excellence* [1].

«Звук насекомых: Дневники Мумии» Петера Лихти – квазидокументальная история человека, уморившего себя голодом в лесу. Безымянный (в рамках фильма) герой до последнего писал дневник своего угасания. Герой Лихти не собирает жизнь по осколкам, но последовательно уничтожает память. Эта история – тревожное растворение, аннигиляция в пространстве звуков леса.

Обе киноработы связаны с уникальными переживаниями конкретных людей, но их формы и выразительность сообщают нам нечто большее и отсылают к смыслообразующим координатам времени.

Примечания

1. Артамонов А. Йонас Мекас. Сцены из жизни счастливого человека // Сеанс. 24.12.2015. URL: <https://seance.ru/articles/jonas-mekas/> (дата обращения: 31.03.2021).
2. Юнгер Э. Уход в лес. М., 2020.

Изумление и любопытство как эстетические категории в практике коллекционирования на рубеже XVI–XVII вв.

Доклад посвящен тому, как понятие чудесного (производное от любопытства и изумления) влияло на конструирование художественной (эстетической) ценности гравюр и рисунков в рамках европейской практики коллекционирования рубежа XVI–XVII вв.

Если в XVI веке ценность графического изображения заключалась преимущественно в том, *что* оно изображало, «документировало», то к концу XVII столетия акцент внимания и оценки сместился в сторону его художественных, эстетических качеств. Такое качественное изменение в восприятии изображений было связано с началом формирования художественной экспертизы, выраженной в таких понятиях, как знаточество и вкус. Эти формы профессионального знания, в свою очередь, формировались через опыт удивления и изумления, как будет показано в докладе.

Множество исследований отмечает важность категорий чудесного, изумительного для культуры раннего Нового времени (см. [3; 5; 4]). В практике коллекционирования этой эпохи отбор предметов зачастую осуществлялся именно по принципу их соответствия критерию чудесности, способности возбудить в зрителе чувство любопытства, вызвать удивление, изумить. С точки зрения настоящего времени эти категории кажутся крайне условными и субъективными. Историк искусства Брюс Робертсон отмечает, что начиная с XIX века и вплоть до настоящего времени «удивление считается эмоцией, подходящей для женщин и детей;

Виктория Кирилловна Григоренко, Европейский университет в Санкт-Петербурге (АНО ВО «ЕУСПБ») (г. Санкт-Петербург, Россия).

оно больше не осознается как инструмент анализа, критического мышления, исследований и производства новых идей» [6]. Однако в эпоху раннего Нового времени эти эмоции воспринимались иначе: не как случайный аффект, а как набор переживаний, свойственный скорее людям рассудительным и внимательным. Рене Декарт называл удивление первой из всех страстей, которая «вызывается прежде всего имеющимся в мозгу впечатлением, которое представляет предмет как редкий и, следовательно, достойный особого внимания» [1]. Историки науки Лорейн Да-стон и Кэтрин Парк показали, что удивление, в свою очередь, было неотделимо от любопытства. Вместе эти характеристики считались движущей силой познания; именно чувство любопытства формировало запрос ученых на исследование окружающего мира. Любопытство и удивление, таким образом, были вписаны в категорию «философских эмоций», свидетельствовавших не о невежестве человека, а о его чуткости и внимательности по отношению к явлениям окружающего мира, умении разбираться в них и реагировать на их изменения (см. [2]).

Таким образом, критерии чудесного и изумительного представляют собой подвижные конструкторы, приобретающие те или иные коннотации в рамках отдельно взятой культуры. Можно предположить, что закрепление определенных значений за этими категориями осуществлялось посредством социальных практик, в т. ч. практики коллекционирования.

Примечания

1. *Декарт Р.* Рассуждения о методе ; Начала философии ; Страсти души / ред. М. Ананян. М. : Эксмо, 2019.

2. *Daston L., Park K.* Wonders and the order of nature, 1150–1750. New York : Zone Books, 1998.

3. *Evans R. J. W., Marr A.* Curiosity and Wonder from the Renaissance and the Enlightenment. Farnham : Ashgate Publishing, 2006.

4. *Kenseth J.* The Age of the Marvelous. Hanover, N.H. : Hood Museum of Art, 1991.

5. *Pomian K.* Collectionneurs, Amateurs et Curieux. Paris – Venise: XVIe–XVIIIe siècle. Paris : Gallimard, 1987.

6. *Robertson B.* Introduction // Quiccheberg S., Meadow M. A., Robertson B. The first treatise on museums. Samuel Quiccheberg's *Inscriptiones*, 1565. Los Angeles : Getty Research Institute, 2013. P. vi.

О медиатехнологической парадигме в философии искусства

В развитии философии искусства в конце XX века были выделены четыре парадигмы: «внеэстетическая, понимающая искусство как мимезис, <...> эстетическая – «трактующая искусство как созидание прекрасного» [2], художественная – утвердившаяся в европейской философии от эпохи Просвещения до второй половины XX века, где сущность искусства определялась способностью создавать художественный образ мира, оформленный в определенном произведении искусства, и *постхудожественная*, связавшая сущность искусства со способностью к изменчивости и выходом за пределы институциональных форм бытия [2, с. 12]. Предпосылками формирования последней были и выход искусства в публичные социальные пространства, и приобретение арт-проектами и акциями процессуально-перформативного характера социального действия, и возникновение коллаборативных и партисипационных форм осуществления художественных практик.

Сегодня в эстетике накоплено достаточно теоретических оснований и искусствоведческих описаний художественных практик, чтобы гипотеза о том, что существует и развивается *постхудожественная* парадигма философии искусства, была плодотворно развита, уточнена и оформлена. Поводом для возвращения к полипарадигмальному подходу и реализации его систематизирующего потенциала является возникновение огромного пласта философско-эстетических и искусствоведческих исследований, занятых описанием новых форм синтетических, гибридных практик, называемых Science Art или Media Art. Теоретические описания медиаарта сегодня опираются на медиальный подход

Маргарита Юрьевна Гудова, Елена Валерьевна Рубцова, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

(М. Маклюэн, Л. Манович, Д. Булатов), связывающий сущность медиаарта с техническими носителями информации; гибридный (М. Раш) – занимающийся описанием синтеза классических искусств с достижениями в области наук и программирования; каталогизирующий (О. Грау, К. Пол) – отказывающийся от поиска сущности и предлагающий набирать Big Data; перцептуалистский (К. Федорова) – связывающий особенности медиаарта с открывающимися для участника медиапроектов новыми возможностями восприятия реальности при помощи различных техник и технологий, используемых художниками совместно с учеными и программистами.

Постхудожественная эстетическая парадигма, на наш взгляд, сегодня развивается тремя магистральными путями: 1) анализируя авторство в современном искусстве, все больше внимания уделяя коллаборативному творчеству и социальному повороту, когда голос и видимость получает ранее вытесненное и незамечаемое в социуме; 2) в аспекте анализа реципиента развиваются практики и рефлексирующие их теории вовлечения в художественный процесс, идеи искусства участия, концепции искусства взаимодействия; 3) с точки зрения нового произведения искусства – теории становления новых медиумов в искусстве, где для каждого художественного проекта формируется особый медиум, созданный путем сочетания единственным образом использованных современных научных приборов, программных инструментов и технологий.

Развитие *постхудожественной* парадигмы в аспекте анализа новых медиумов продолжает и развивает аналитические традиции, уже сформированные в отечественной эстетической науке. Это анализ социально-коммуникативной природы искусства, где решаются вопросы о том, каковы сегодня автор и адресат, какие сообщения порождаются и воспринимаются в процессе новой, опосредованной компьютерно-информационными технологиями, художественной коммуникации. В рамках таких исследований выясняется, каким образом происходит сегодня становление коллаборативного авторства, какими перцептивными и интерпретационными, интерактивными способностями должны обладать

воспринимающие, что обеспечивает процесс взаимодействия с арт-объектом или медиатором, дает возможность понять смысл художественного высказывания?

Другой поворот в изучении нового искусства, такого как Science Art, связан с продолжением традиции морфологического анализа искусства, в нашем случае – новых медиумов, что реализует мультимодальный подход (Г. Кресс) к исследованию арт-проектов, который отвечает на вопрос о том, какие коммуникативные задачи решаются использованием различных каналов передачи-приема информации в сложных проектах нового искусства. «Различные каналы не просто аддитивно участвуют в передаче информации, они являются взаимозависимыми, взаимодействуют между собой, и информация распределяется между ними сложным образом» [1, с. 148].

Наконец, исследование постхудожественной парадигмы искусства в ее информационно-технологической составляющей включает в себя и историко-эстетический подход, который связывает представления о новой гибридной человеко-машинной чувственности с представлениями об эстетическом, конкретно-чувственном переживании классической эпохи. Очевидно, что конструирование новой чувственности на основе современных биосенсорных технологий и технологий интермедиального преобразования сигнала одной природы в другую в современном искусстве, является одной из самых интересных и привлекательных интеракций как для создателей проектов Science Art (Д. Первалов и другие), так и для кураторов и исследователей (К. Федорова, А. Ярмош, И. Вольнов и другие).

Таким образом, многоаспектное описание гибридной и мультимодальной природы нового искусства, созданного на основе достижений науки и технологий, его социально-коммуникативной системы и специфики представления новых медиумов публике, может сформировать комплекс научных представлений о том, что такое новое искусство, арт-объекты и проекты, новое творчество и восприятие, в чем его теоретическое описание продолжает и развивает предыдущие идеи философии искусства, в чем состоит существенная, принципиальная новизна такого рода

творчества и его научной рефлексии, то есть *медиатехнологической* парадигмы искусства.

Примечания

1. *Киблик А. А.* Мультиmodalная лингвистика // Когнитивные исследования : сб. науч. трудов / отв. ред. Ю. И. Александров, В. Д. Соловьев. М. : Институт психологии РАН, 2010. Вып. 4. С. 135–152.

2. *Рубцова Е. В.* Историчность парадигм искусства и проблема современной художественности : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Уральский гос. университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2004. 23 с.

Музыкальная классика в версии массовой культуры

Бытие классической музыки в культуре современности парадоксально. Пройдя через длительный процесс популяризации в массовой культуре, через многочисленные опыты продвижения в медиaprостранстве, классическая музыка остается в представлении современного потребителя сложным, консервативным, элитарно ориентированным явлением. Создатели культурных благ в музыкальной сфере, в свою очередь, следуют стереотипу «классическая музыка – это культурный анахронизм». Поэтому в попытке привлечь максимально возможное количество слушателей на концерт и зрителей на музыкальный спектакль стремятся к «демократизации» классической музыки, используя популярную классику, привлекая «раскрученных» исполнителей, осуществляя «перелицовки» классических произведений, играя с пространством репрезентации классики.

Попадая в поле массовой культуры, классическое произведение начинает функционировать по ее законам: художественно-образная структура трансформируется, и классика становится «коммерческим продуктом». В процессе своей коммерциализации классическая музыка, приобретая нового слушателя, одновременно многое теряет. Обедняется ее репертуар: исполняется «популярная классика», осуществляются постановки «золотого фонда оперы». Во всем мире признаны и востребованы прежде всего те классические произведения, которые легко, «удобно» и обязательно с удовольствием воспринимаются массовой аудиторией. Именно поэтому массовая культура «выбирает» самые качественные страницы музыкальной классики, руководствуясь тем, что музыка должна ласкать слух, содержать узнаваемые ме-

Дарья Юрьевна Густякова, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского (г. Ярославль).

лодии, которые хочется напевать (или даже подпевать, как в караоке).

Один из подходов массовой культуры к репрезентации музыкальной классики актуализирован в явлении *classical crossover* («классический кроссовер», «operatic pop», «opera»), синтезирующем классическую музыку с направлениями и технологиями коммерческой музыки. *Classical crossover* предполагает джазовые и рок-обработки классических музыкальных произведений, использование наряду с рок-саундом и электроникой акустического, в том числе симфонического, звучания, применение классических приемов композиции. *Classical crossover* – это своего рода постклассическая культурная стратегия, предполагающая интеграцию классической музыки в сферу массовой культуры и создающая коммерческий продукт на основе классики. Создатели этого продукта, решая проблему слушательского восприятия, объединяют классическую музыку с джазом, роком, поп-музыкой и другими коммерческими направлениями, заимствуют приемы, техники, инструментарий, способы визуальной репрезентации. Сейчас в медиапространстве появляются новые имена вокалистов и инструменталистов, «стирающих границы» между классикой и поп-музыкой, «выводящих» музыкальную классику в массы и делающих ее «музыкой для всех», «смахивающих пыль» с образцов и образов высокого искусства, создающих на основе классической музыки массовый культурный продукт, имеющий широкую целевую аудиторию, способный удерживать интерес людей, привлекать новых слушателей.

В сфере культурной индустрии значительное место занимает зрелищная составляющая, в целом визуальные образы преобладают, поэтому *classical crossover* представлен в современном «царстве картинки» не только в аудиоформате, но и визуально в шоу и клипах, в трансляциях и записях концертных выступлений. Еще одна сфера применения классики в современной культуре – это реклама. Парадокс *classical crossover* в рекламе может проявляться в двух аспектах: во-первых, как смешение классических и современных звучаний, аранжировок, инструментов, принципов ритмической организации; во-вторых, как смысловые

смещения и смешения. Классический материал не очень удобен для производителей рекламного контента: это и проблема несоответствия хронометража музыки и рекламы, и собственная содержательная насыщенность музыки. Рекламная индустрия отвечает на эти вызовы, используя известные мелодии, отбирая фрагменты произведений, прибегая к радикальной аранжировке, приписывая музыке слова. Классическая музыка должна встать за рекламируемым товаром, чтобы часть великого наследия стала уже его неотъемлемым качеством, она используется в рекламе как универсальный носитель кода красоты и гармонии в отрыве от собственного музыкального содержания

Классика вовлекается в пространство массовой культуры, чтобы с ее помощью очаровать потребителя, массовая культура присваивает себе часть высокого искусства – классического, эталонного, образцового. Текст классического произведения, его музыкальная ткань изначально табуизирована, своего рода компенсацией за эту архаичность-табуизированность становится возможность постклассической модернизации классического музыкального текста по стратегии *classical crossover*. Текстуальная архаичность и вызывающая новизна аудиальной интерпретации и визуальной репрезентации – это та альтернатива, которая порождает масскультовый эффект.

Д. Ю. Густякова, В. Ф. Морозова

Фестиваль «Джаз над Волгой» как локальный культурный феномен

Международный фестиваль «Джаз над Волгой» – старейший джазовый фестиваль в нашей стране. Он ведет свою историю с 1979 года, когда ярославский клуб любителей джаза, в рамках своего пятилетия, провел первый фестиваль под названием «Дни джаза».

За более чем сорокалетнюю историю «Джаз над Волгой» стал одним из самых известных и ожидаемых культурных событий региона, привлекая внимание профессиональных музыкантов со всего мира, ведущих деятелей джаза и поклонников этого вида искусства и объединяя их на ярославской земле.

Организацией и проведением фестиваля, при поддержке Департамента культуры Ярославской области, управления культуры мэрии города Ярославля, занимаются Ярославская государственная филармония и Ярославский городской джазовый центр. В 2005 году авторитетное американское издательство «*Musical America*» добавило Джазовый центр в перечень организаций, которые на профессиональном уровне занимаются организацией и проведением крупных культурных проектов. Фестиваль «Джаз над Волгой» отмечен в «*Musical America*» как одно из значительных музыкальных событий планеты.

Фестиваль определил важные тенденции в развитии отечественного джаза, заключающиеся в синтезе национальных джазовых стилей, богатой народной музыки регионов. Обязательным является участие в программе ярославских коллективов.

Насыщенная программа фестиваля включает проведение мероприятий в разных форматах: пресс-конференции, концерты,

Дарья Юрьевна Густякова, Валентина Федоровна Морозова,
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского» (г. Ярославль, Россия).

презентации книг и музыкальных альбомов о джазе, мастер-классы, фотовыставки.

Одна из важных задач – выявление и поддержка талантливой молодежи и приобщение ее к джазовой музыке. Совместно с эстрадно-джазовой студией «А&Б» проводится *детско-юношеский Международный джазовый конкурс «Музыкальный родник – детям»*, председателем жюри которого несколько лет подряд был трубач мирового уровня, бывший выпускник студии Александр Сипягин.

Фестиваль обладает своим собственным уникальным графическим стилем, который стал составным элементом формирования уникального образа Джазового центра как локального культурного феномена. Авторами дизайн-программы фестиваля, в которую входят макеты плакатов, афиш, баннеров, приглашений, брошюр, буклетов, бэджей, являются талантливые ярославские дизайнеры-графики *Елена и Михаил Макаровы*. Яркий тематический материал и узнаваемые образы, с одной стороны, и смысловые подтексты, глубокие образы и высокое художественное качество – с другой пробуждают творческий интерес, влияют на формирование и трансформацию традиционных эстетических, этических ценностей, являются частью современной культуры. Использование в дизайн-программе элементов, отражающих историю Ярославля, способствует формированию чувства патриотизма и любви к малой родине через джазовое искусство, а также повсеместное распространение информации не только о фестивале и Джазовом центре, но и о городе в целом.

В конце 2020 года фестиваль «Джаз над Волгой» вошел в число культурных брендов России на сайте «*Живое наследие*».

Неотъемлемым элементом в организации такого крупного события в культурной жизни нашего города является привлечение *добровольческой помощи*. Основную часть волонтерской работы выполняет молодежь – студенты и школьники старших классов. Многие из них стали постоянными помощниками при проведении фестиваля. Их основная задача заключается в сопровождении музыкантов – участников фестиваля на протяжении всего периода их нахождения в городе. Волонтеры становятся частью

большого творческого коллектива, в котором они выполняют одну из важнейших организационных задач. За время фестиваля они повышают уровень владения иностранными языками, благодаря общению с зарубежными исполнителями у них расширяется кругозор, формируются такие качества, как доброжелательность, терпение, ответственность, навыки межкультурной коммуникации и способность быстро ориентироваться в непредвиденной ситуации. Все эти навыки необходимы для современного человека, который должен уметь мыслить как человек культуры, то есть свободно ориентироваться во всех сферах культуры, видеть проблему в контексте всей мировой культуры.

Фестиваль способствует развитию событийного туризма в Ярославле, привлекает внимание к нашему городу в международном масштабе и является знаковым событием в культурном пространстве региона.

Время и ценности в этической философии М. Шлика¹

На рубеже XIX–XX вв. мыслители стали говорить о необходимости изучения ценностей, так как «старый» набор ценностей больше не мог определять жизнь людей, в том числе место человека во времени. Ф. Ницше писал по этому поводу, что «мораль перестала быть выражением условий, в которых произрастает и живет народ, мораль перестала быть глубочайшим жизненным инстинктом и сделалась абстрактной – противоположностью жизни...» [1]. В итоге к изучению ценностей в это время обращались такие философы, как В. Виндельбанд, Г. Риккерт, В. Дильтей, Ф. Ницше, К. Ясперс и т. д. Одним из результатов «поворота» к ценностям стало изменение их понимания: они перестали трактоваться как вечные и не поддающиеся изменению, наоборот, ценности формируются человеком, они изменчивы.

Следует отметить, что обращение к аксиологии было характерно не только для экзистенциально ориентированных мыслителей, но и для тех, кто традиционно не занимался этими вопросами. Можно упомянуть «Венский кружок», известный нам более всего своими исследованиями в области теории познания, логики и философии науки. Однако было бы неправильно говорить, что они вообще не занимались этической проблематикой. Достаточно обратиться к О. Нейрату, которого интересовали как вопросы политики, так и вопросы морали.

Анна Маратовна Давлетшина, УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX-го века», 2019 – 2021 г.г. (проект № 19-18-00342).

Но особый интерес, как видится, представляет М. Шлик. Его научная деятельность преимущественно рассматривается исходя из целей «Венского кружка», руководителем которого он являлся. Неудивительно, что наиболее известными его работами являются те, в которых он занимается вопросами научного познания, очищения языка и т. д. Например, «Общее учение о познании» (1918), «Пространство и время в современной физике» и т. д. Несомненно, что, как и другие члены кружка, он стоял на позиции строгой научности, но было бы неправильно ограничивать его философию только этими вопросами. Им было опубликовано также несколько работ по проблемам этики («Жизненная мудрость. Опыт учения о счастье» (1908), «О смысле жизни» (1927), «Вопросы этики» (1930)), где он представил свое понимание того, что сегодня может быть ценностью для человека, и предложил новую этику, соответствующую времени.

Шлик пишет, что нужно отказаться от учения об абсолютных ценностях, так как ценности носят персональный характер и, следовательно, изменчивы и относительны. Более того, ценности являются результатом нашего чувственного отношения к миру. Определяющей жизнь человека ценностью для него является счастье. Человек абсолютно естественно стремится к счастью, так как оно физиологически определено способностью к удовольствию. Следует отметить, что удовольствие и счастье у Шлика носят темпоральный характер – удовольствие относится к настоящему, а счастье в его высшем проявлении принадлежит будущему [2]. Счастье является вечно ускользающим понятием [3, s. 185], так как оно носит личностный характер и человек самостоятельно наполняет его содержанием в течение жизни. Отсюда счастье можно найти, занимаясь самыми разными делами – наукой, творчеством, посвящая себя любви и дружбе, и т. д.

Счастье у Шлика носит амбивалентный характер, являясь одновременно чувственным и духовным. В полной мере достигнуть высшего счастья можно только в обществе, что показывает нам собственный опыт. Например, в любви человек испытывает наивысшее счастье: «Факт улыбки и факт любовного счастья являются для меня двумя значительными фактами, на которые этика

может положиться как на самые непоколебимые данные опыта» [3, с. 191]. Способность человека к счастью становится у него основанием для существования добродетельного общества. Конечно, добродетель не является гарантией счастливой жизни, но она способна приблизить нас к высшему счастью – счастливому человеку легче быть добродетельным. Счастье есть то, к чему человек должен стремиться на протяжении всей своей жизни, это то, что соединяет нас с настоящим и будущим. По Шлику, способность к счастью должна быть поставлена в центр новой этики – этики добра, – и любой моральный принцип может опираться только на эту ценность.

В итоге понимание ценности как чувственного и поэтому естественного отношения к миру, попытка разработки новой этики симптоматичны для первой трети XX в., когда не говорить о ценностях было невозможно. Также можно интерпретировать ее как определенную попытку понять время и сделать его «своим» временем.

Примечания

1. *Ницше Ф.* Антихристианин // Сумерки богов. М., 1990. С. 41.
2. *Schlick M.* Lebensweisheit. Versuch einer Glückseligkeitslehre // Moritz Schlick Gesamtausgabe. Wien : New York, 2006. Bd. 1/3. S. 95.
3. *Schlick M.* Fragen der Ethik. Frankfurt am Main, 1984.

М. Ю. Давыдова, Е. М. Коровина

Феномен «дворового» комьюнити в контексте современной культуры на примере проекта «Республика Лодыгина»

В современном меняющемся мире важную роль обретают средства человеческих коммуникаций, инструменты взаимодействия людей, такие как коллаборации, комьюнити, воркингс, ворк-шопы и т. д. Люди ищут в творческих кластерах единомышленников, союзников, объединяются и создают проекты: экспозиционные, интерактивные, иммерсивные. Такой процесс является вполне оправданным и закономерным, когда сама творческая деятельность обретает статус имиджа, становится «визитной карточкой» различных сообществ, коммерческих организаций или институций. Подобная закономерность возникает как компенсация за рутинное, однообразное, периодичное течение постиндустриального производства в контексте современного города.

Изменение облика современного города повлекло за собой трансформацию образа общения горожан и их быта. Мода, уклад, повседневный облик формируется под устойчивым воздействием модели взаимовыгодных отношений, меняются ценности, эстетика, философия современной личности. Рождается новая парадигма человеческих коммуникаций, среди которых важную роль занимают «соседские» отношения. Катализатором, проявляющим данную парадигму, стала мировая эпидемиологическая обстановка, сложившаяся в 2020 году, которая спровоцировала выход творческих энергий в открытые локации.

Марина Юрьевна Давыдова, Е. М. Коровина, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

Дефицит ивент-событий пробудил творческие активности среди населения. В частности, в Екатеринбурге появился дворовый проект «Республика Лодыгина». Участниками движения стали обычные соседи, которых объединила история сохранения уникального образа жизни, культурного наследия, архитектурного ландшафта города. Осознание простых человеческих радостей быта – дворовые чаепития, праздники, детские игры – привело участников проекта к рождению нового творческого кластера. Помимо основных задач, немаловажную роль имеет просветительская деятельность создателей движения об открытиях и изобретениях русского ученого Александра Николаевича Лодыгина, чье имя носит «республика». В рамках данного кластера появились коллаборации из жителей и их союзников: урбанистов, экскурсоводов, писателей, художников, музыкантов и др.

В настоящее время на счету у дворового комьюнити целый ряд активностей: проведение акции «посчитай дерево», с самым дальним нанесением деревьев на карту города (проект «Парки и скверы»); авторские экскурсии; дворовый фестиваль «Наш двор» с читкой рассказов; участие в проекте «СВОИ» Фонда городских инициатив; встречи с медийными личностями города. Первым значимым событием станет участие «Республики Лодыгина» в международной акции «Ночь музеев-2021» как городской площадки «Республика Лодыгина – двор-музей под открытым небом». Заявленная программа включает в себя художественные инсталляции научных открытий ученого А. Н. Лодыгина, экскурсии, иммерсивную читку из окон дома, театральный перформанс, музыкальный интерактив, уличное искусство, различные арт-объекты, а также премьерный показ короткометражного сериала, снятого в локациях «республики».

В ходе работы над проектом «дворовой» институции выявился ряд проблем: отсутствие единого понятийно-терминологического аппарата; проблема интеграции в медийное пространство; сложность привлечения внимания творческих личностей без протеже; проблема привлечения инвестиций.

Вместе с тем проект «дворового» комьюнити может быть востребован, иметь надлежащий культурный резонанс как в формате научного ликбеза, так и в контексте рождения новых творческих «соседских» коллабораций.

Кино, которое не показывает: техногенная чувственность в фильмах Криса Маркера

«Только электронная фактура может иметь дело с настроениями, памятью и воображением» – это слова Хаяо Яманеко, явленного только в голосе персонажа знаменитого фильма «Без солнца» (1982) Криса Маркера. Яманеко создает образы с помощью «машин», пытаясь не столько репрезентировать, сколько сделать видимым то, что – с точки зрения Маркера – едва ли подвластно прямой репрезентации и постоянно ею дискредитируется. Так, на экране возникают едва различимые в искажениях и компьютеризированных шумах образы людей и событий – не рассказ и не иллюстрация, а, скорее, – воспоминание, ощущение, лишенное понятийной дискурсивности через слом кинематографической конвенции.

Мысль о технике как будто не самая очевидная, когда заходит речь о кинематографе Маркера. Однако внимание к электронным или компьютеризированным образам, а шире – к тому, что именно происходит в репрезентации, когда ее «участником» становится техногенный образ (будь то компьютерный код или звук из репродуктора), можно проследить еще с самых ранних его фильмов, от «Письма из Сибири» (1958) до «Уровня пять» (1997). Зачем Маркер последовательно и настойчиво разрушает кинематографическую конвенцию (помимо очевидного ответа о реакции на шестидесятнический кризис документа) и что получается, когда в процесс этого разрушения оказывается введен электронный или компьютеризированный образ?

Ольга Сергеевна Давыдова, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ) (г. Санкт-Петербург, Россия).

Мы предлагаем приблизиться к ответу на этот вопрос, обратившись к понятиям симулякра (Ж. Батай, П. Клоссовски) и внутреннего опыта (Ж. Батай). Презрение Батая к понятию как завершенности мысли, стремление обнаружить в сфере языка пограничную территорию, «место сообщения» [1, с. 28], в котором стало бы возможным не выговаривание опыта (ведь его фиксация в языке невозможна), а потенция разделения этого опыта с Другим. Симулируя кинообраз через электронную или компьютеризованную трансформацию, Маркер указывает на одномерность миметического пространства репрезентации. Это кино ничего не показывает – и ничего не иллюстрирует. Подобно тому как Батаю были чужды жесткие, ограничивающие рамки понятий [2], Маркеру оказываются чужды рамки кино, понимаемого как мимесис. Тогда цель подрыва конвенции в том, чтобы через утрированную манифестацию техногенности изображения предъявить нам «другой кинематограф». Этот «другой кинематограф», в отличие от привычного документального кино, не вторичен ни по отношению к действительности, ни по отношению к понятийной рамке. Он опирается на собственную техногенность, отстаивая собственную самостоятельность, собственную чувственность, тем самым оказываясь аналогом «места сообщения» Батая – того самого «места сообщения», в котором становится возможным разделение опыта. Именно поэтому Яманеко отписывает настроения, память и воображение «электронной фактуре».

Примечания

1. *Батай Ж.* Внутренний опыт. СПб. : Мифрил, 1997.
2. *Клоссовски П.* Симулякры Жоржа Батая // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века : сборник / сост., авт. пер. и коммент. С. Л. Фокин. СПб. : Мифрил, 1994. С. 82.

Креолизованный текст как коммуникативная практика поэта XXI века

Последним достижением коммуникации становится непрерывно совершенствующаяся технология Web 2.0. Лист бумаги не вытесняется экраном компьютера, однако актуализируется понятие «гипертекст», согласно которому содержимое экрана «имитирует бумагу» [5, р. 134]. Социальные сети становятся ведущей коммуникативной площадкой для поэта XXI века, где автор взаимодействует со своим читателем напрямую посредством не только самого текста, но и подачи, адаптированной под медиаформаты. Исходя из знаменитой фразы М. Маклюэна «the medium is the message», при анализе коммуникативной практики необходимо рассматривать как послание само средство коммуникации и его особенности.

Одной из самых используемых поэтами коммуникативных площадок в эпоху Web 2.0 является блог – неформальный личный поток, раскрывающий онлайн-идентичность автора [2, с. 41]. Превалирующей платформой для создания блога современного поэта является паблик «ВКонтакте». По замечанию М. Б. Ворошиловой, в цифровую эпоху не приходится говорить о «чистых текстах» [1, с. 77]. В качестве дополнительной коммуникативной практики поэты используют креолизованный текст: визуальное и аудиальное сопровождение своих стихотворений. Паблики придерживаются определенной эстетики, публикуя картинки под стихами в одной стилистике. Так, паблик любовной лирики «чай со вкусом коммунальной квартиры» дополняет стихи изображениями девушек, моря, космоса, чая и романтических встреч. Научная полемика о приоритетности в гибридном поэтическом

Стефания Антоновна Данилова, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

тексте изображения над словом или слова над изображением в XXI веке должна учитывать мультиплатформенность современной медиасферы. Имеет смысл учитывать и негативное влияние изображений, включенных в тексты-гибриды, на воображение реципиента: «реципиент, воспринимающий текст без изображения, приписывает этому тексту такие характеристики, которые он извлекает не только из самого текста, но также из своей картины мира. Добавление изображения накладывает ограничения на восприятие текста <...>, при этом возможности интерпретации текста уменьшаются» [1, с. 78]. Это ведет к повышению у реципиента вольности интерпретаций: читатели поэзии в пабликах нередко признаются, что ставят «лайки» исключительно из-за эмоций, вызванных прикрепленным изображением или саундтреком.

Медиатизация породила рост визуальной культуры и ряд соответствующих приложений, из которых поэты чаще всего выбирают Instagram – гибрид фотохостинга, микроблога и социальной сети. По мнению эксперта по стратегическим коммуникациям А. Цыпкина, «доказать свою креативность можно, например, набрав миллион подписчиков в Instagram» [4]. Залогом выживания на платформе является умение сконцентрировать произведение до короткой надписи на самом изображении, что более точно соответствует понятию «инстапоэзия», а не «вообще стихи, которые вывесили на Instagram» [3]. Самый популярный инстапоэт Рупи Каур с 4 миллионами подписчиков чередует минималистичные стихи, проиллюстрированные ею же самой, со своими фотографиями. Такой стиль ведения Instagram стал трендом среди современных поэтов. В силу минималистичности произведений Каур может сложиться впечатление, что залогом успеха является именно краткость. К успеху Рупи Каур приближается русская поэтесса Сола Монова с 1,2 миллиона подписчиков. Она размещает свои стихи под картинками с короткими анекдотами про мужчин и женщин, заключающими в себе главную мысль текста. Поэтесса Ах Астахова вмещает чтение стихотворений размером больше пяти катренов в минутный формат Instagram, нередко жертвуя паузами, необходимыми для передачи нужных эмоций. Люди ставят

лайки симпатичной девушке-автору и фоновой музыке: у них не остается времени вдумчиво вслушаться в смысл произведения.

Таким образом, поэты XXI века адаптируют традиционные коммуникативные практики под цифровые форматы, используя спектр возможностей, предлагаемых инструментами Web 2.0 – личными блогами в соцсетях «ВКонтакте» и Instagram. В условиях глобальной медиаконвергенции стихи транслируются аудитории посредством гибридных текстов и сжатых форматов, что повышает просмотры и охваты, но негативно влияет на подачу аксиологического ядра текста.

Примечания

1. *Ворошилова М. Б.* Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. 2007. № 21. С. 75–80.

2. *Золотухин С. А.* Применение технологий Веб 2.0 как инструментов развития информального медийного обучения // Вестник БГУ им. Канта. 2013. № 11. С. 39–45.

3. *Крофтс Л., Крофтс Н.* «Инстапоэзия»: два взгляда из разных культур // Интерпоэзия. 2018. № 3-4. URL: <http://www.intelros.ru/read-room/interpoeziya/i3-4-2018/37553-instapoeziya-dva-vzglyada-iz-raznyh-kultur.html> (дата обращения: 15.03.2020).

4. *Цыпкин А., Дорский А. Ю.* Мы перешли в эпоху тотального шоу-бизнеса // Высшая школа журналистики СПбГУ. 14.03.2020. URL: <https://vk.com/@jf.spbu-my-pereshli-v-epohu-totalnogo-shou-biznesa> (дата обращения: 15.03.2020).

5. *Hesse-Biber S. N.* The Handbook of Emergent Technologies in Social Research. Oxford : Oxford University Press, 2011.

От традиционного кино к современному: структурные трансформации рассказа

Кино для нас – это неотъемлемая часть жизни. В современном мире уже невозможно себе представить что-либо без визуальной информации: от предметов первой необходимости до недвижимости и многомиллиардной собственности представителей компаний и руководителей государств. Сейчас онтологическая картина мира трактуется двумя оппозициями: есть реклама – есть вещь, нет рекламы – этой вещи не существует. А вот реклама, в свою очередь, не возникла бы без кино, которое во многом создает образ поведения и очертания для человечества. Такой медиагигант, как Голливуд (и ему подобные аналоги на местном уровне), прекрасно отображает ситуацию, сложившуюся с современным кинематографом (т. е. с тем, что мы называем «записывающим движением», «пишущим движением»). Запечатление как записывание, как писание – это уже не просто желание отразить эпоху, которая существует здесь и сейчас. Для современных деятелей киноиндустрии (что уже отражает подход к кино как к промышленному товару) важно сделать «отражение» «удобоваримым» для публики, которая будет обнюхивать и облизывать этот товар со всех сторон. Возникновение таких методов киноконструирования, как стриминговые сервисы («Кинопоиск HD», «Амедиатека», Moretv, Okko, Start, Netflix, Hulu, Youtube Premium, Disney+, Apple TV+ и многие другие), выдвигает новую парадигму просмотра произведений кино: кино повсюду и кино в любое время. Захваченность наших априорных форм чувственности, о которых писал Кант, происходит уже в новом, совершенно

Руслан Ильгарович Джабраилов, НИУ-ВШЭ (ГУ-ВШЭ) (г. Москва, Россия).

Александр Владимирович Апыхтин, СПбГУ (г. Санкт-Петербург, Россия).

не изведенном до этого масштабе. Здесь напрашивается аналогия с продуктами, которые мы съедаем каждый день для поддержания нормального процесса жизнедеятельности. В связи с этим в данном докладе будет сделана попытка отразить ключевые моменты, повлиявшие на становление кино от «важнейшего из искусств» (по меткому выражению Владимира Ильича Ульянова-Ленина) до современной фабрики по производству различного жанра кино (от документального вплоть до боевиков и порнографии). Всё это непосредственно будет отражаться и на таком явлении, как «структура рассказа», которое для кинематографа обладает одним из решающих воздействий на зрителя. В целом можно охарактеризовать эти трансформации через цвет, текст и нарратив.

Модернизм масс: феноменология Ленина в контексте культуры Серебряного века

Если рассматривать фигуру Ленина не на багровом фоне революции, военного коммунизма либо НЭПа (здесь он уже кажется ведомым историей), а на фоне века Серебряного, художественного авангарда, культурно-эстетического взрыва, отрицающего традицию, вызывающего к модернистскому прорыву, то в сложном экспериментальном контексте фигура Ильича приобретает куда как более нетривиальный смысл, неоднозначное наполнение: Ленин созвучен, близок футуризму с его утопическим сознанием и презрением к буржуазности, дадаизму с его аморализмом, прагматичному конструктивизму, кубизму с его принципом ясности первичных форм. И это при том, что Ленин-слушатель, зритель, читатель был бесконечно далек от художественного авангарда, придерживался классических взглядов на искусство, называл себя в этом смысле «стариком», ортодоксом.

Модернизм Ленина – не только в проекте радикального переустройства жизни и той фанатичной веры, свирепой энергии, с которой он, как художник-модернист, пренебрегая эстетическими чувствами обывателя, пытался этот проект утверждать. Модернизм в той яростной аскезе, на которую Ленин шел ради убеждений: презрение к быту, семейным ценностям, общественной морали, презрение к инертности среды, которая не хочет реформироваться.

Элитарный авангард все больше открывался массам, массовой культуре, конечно, теряя в глубине, но убедительно становясь социальным творчеством. Ленинский социальный проект, безусловно, соответствовал авангардно-эстетическому и прямо корре-

Наталья Александровна Дидковская, доцент кафедры культурологии ЯГПУ им. К. Д. Ушинского (г. Ярославль, Россия).

лировал с ним в этической плоскости: бескультурный, «отчужденный», не имеющий исторической традиции пролетариат вдохновлен идеей нового мира, «мира заново» и формирует логику истории, логику культуры; логично и обрушение этого проекта.

«Лиотар выделяет две “великие наррации”»: нарратив о жизни Свободного Духа (что обуславливает высочайший статус Знания, Науки и Разума) и нарратив об Освобождении (инструментом которого должно стать Знание, детерминистское понимание законов развития. Высшей ценностью становится Свобода, а также гуманизм, стремление к всеобщему процветанию и счастью)» [2]. Установка универсальной прагматики вызывает к жизни социальный конструктивизм, стремление к формулированию и реализации утопий, институциональным трансформациям на основе универсалистских представлений о законах истории – в этой логике узнаваема ленинская модель культурных преобразований, модернистский почерк вождя, вдохновленного идеей творчества масс.

Философские и публицистические работы Ленина отражают тенденцию востребованности философской антропологии: каждый человек становится участником воплощения некоего конструктивистского проекта, «актером грандиозного “космоспреобразующего действия”». Исследователь модернистской философии В. В. Ветров так комментирует умонастроение масс в эту эпоху: «Инструментом всех трансформаций для человека становится индивидуальное самосознание, развитое, рефлексированное и рациональное. Идея контроля разума над всеми остальными сферами жизни приводит к тому, что человек дискредитирует традиционные способы снятия социальной напряженности (религия и культура), а техника, несмотря на свое динамичное развитие, не может составить адекватную им замену» [1, с. 9].

Человеку приходится брать на себя персональную ответственность за сохранность ценностей. Хабермас отмечает: «Субъективность взяла на себя задачу в религиозном аспекте оберегать религиозное знание о Боге, в эстетическом – прекрасное; как моральность она взялась оберегать нравственное, но в социальном конкретизированного мира все это становится просто субъектив-

ным» [3, с. 38]. Ленин-наблюдатель и исследователь, Ленин-философ и социолог делал убедительную ставку на то, что человек массы испытывает потребность эмоционально окрасить жесткие смысловые конструкции разума, что, с одной стороны, ведет к намеренному распространению иллюзий, которые рефлексированы как таковые, а с другой стороны, фиксирует разрыв между иллюзией и реальностью в произведениях культуры и искусства.

Духовный кризис и выраженный антропологизм стали результатом эпохи модерна к началу XX в. В сознании современников парадоксально сошлись идея конца века, времени, истории и пламенная вера в будущее, перспективу развития, прогресс. Когда же модернистская культура исчерпала себя, ее ореол, шлейф продолжал еще будировать сознание, продолжал давать пищу, силу и энергию творчеству, и полагаю, что не ностальгия по тяжелым временам, а ностальгия по этому великому порыву человечества к высоким идеям, продолжает нас мучить в эпоху вялого и безвольного постмодернизма. Неизбывна тоска по «ленинскому» метанарративу, который нас объединит: его символизируют не столько идеи, сколько образ Ленина, поскольку идеям свойственно обновляться, а этот титанического масштаба человек, эта демиургическая личность полна неугасающего вдохновения. И в этом смысле феномен Ленина-модерниста принадлежит будущему.

Примечания

1. *Ветров В. В.* Дискуссия о модерне и постмодерне в западной философии второй половины XX – начала XXI века : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. 23 с.

2. *Колмейцева Т. С., Русакова О. Ф.* Человек и эпоха модерна: особенности интерпретации И. А. Ильиным философии Г. В. Ф. Гегеля // Научный ежегодник Института философии и права УрО РАН. 2012. Вып. 12. С. 19–34. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-i-epoha-moderna-osobennosti-interpretatsii-i-a-ilinym-filosofii-g-v-f-gegelya> (дата обращения: 18.07.2012).

3. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне : пер. с нем. М. : Весь Мир, 2003. 414 с.

Т. Д. Дмитрик, А. Д. Дмитрик

Музыкально-эстетическое воспитание школьников в условиях интегрированного обучения

В условиях модернизации системы образования в нашей стране особую актуальность приобретает поиск новых моделей обучения и воспитания школьников, разработка новых курсов, содержания учебных предметов, альтернативных и вариативных подходов к уже известным, традиционным методам и приемам обучения, эстетического воспитания и развития школьников.

Необходимо учитывать принципиально новые условия жизнедеятельности современного ребенка, о которых педагоги еще два – три десятилетия назад даже не догадывались. Учет этих условий требует существенной корректировки подходов к организации воспитания и социализации обучающихся.

В данном материале предпринята попытка проанализировать опыт работы образовательного учреждения МБОУ СОШ № 22 города Владимира по вопросам музыкально-эстетического воспитания учащихся начальной школы в настоящее время.

Задача, стоящая перед педагогическим коллективом школы, заключающаяся в пересмотре содержания процесса эстетического, в том числе и музыкального, воспитания младших школьников, потребовала внедрения новых идей и форм в практику образовательного учреждения. Исследовательский проект на тему «Музыкальная экология: социум, культура, здоровье» был разработан и внедряется научно-творческой лабораторией «Музыкальная экология» под руководством доцента Т. Д. Дмитрик совмест-

Татьяна Дмитриевна Дмитрик, МБОУ СОШ № 22 (г. Владимир, Россия).

А. Д. Дмитрик, МАОУДО «ДДюТ г. Владимира» (г. Владимир, Россия).

но с педагогами МАОУ ДО «ДДюТ г. Владимира» с целью поиска и разработки новых подходов в учебной и внеучебной деятельности в школе.

В нормативных документах определены основные цели и задачи, сформулированы принципы построения качественно нового содержания организации образовательного и воспитательного процессов в школе, что в свою очередь позволит сформировать пространство для воспитания нравственного, ответственного, инициативного и компетентного гражданина России.

С появлением понятия непрерывного образования как образования в течение всей жизни, в центр новой парадигмы поставлена личность с ее интересами и возможностями. Соответственно, в новой модели школьного образования важнейшее место занимает личность ребенка с универсальным чувством красоты в отношении человека к миру в целом и профессиональной стороне деятельности в частности. Опуская подробную аргументацию данного высказывания, приведем ряд тезисов, обосновывающих роль определенных факторов в становлении такой личности ученика.

Тезис первый. Эстетическое воспитание проходит в условиях интеграции содержания школьных предметов, в которых художественный образ восприятия окружающей действительности средствами предметов художественно-эстетического цикла (музыка, ИЗО, литература) будет способствовать обогащению художественного сознания ребенка.

Музыкальное образование и воспитание ребенка в школе – это целенаправленный процесс эмоционально-когнитивного и деятельностно-практического освоения эстетического пространства, в том числе и пространства искусства. Иными словами, превращение богатства музыкально-эстетической культуры в богатство внутреннего мира личности учащегося, а затем трансляция приобретенного или накопленного опыта в окружающий социум способствуют формированию эстетического отношения к действительности и эстетической деятельности.

Особого внимания в связи с этим заслуживает проблема неосознанного нежелания учащихся постигать основы культуры

своего народа и, конечно, основы музыкальной культуры родного края. Данная проблема потребовала поиска путей разрешения таких противоречий. Выдвинутое предположение состояло в том, что необходима корректировка системы обучения и воспитания в школе с учетом культурных, социальных и здоровьесберегающих особенностей.

На наш взгляд, передача музыкального и культурного опыта учащихся и педагогов в совместной деятельности будет способствовать поиску своеобразной «педагогической составляющей» в построении новой для школы *модели* – адаптивной *школы* со своим образовательно-воспитательным пространством. В нашем случае, под «педагогической составляющей» мы понимаем способность *увлекать окружающих процессом деятельности*, например: поиском новой информации, выстраиванием траектории собственного развития, исполнением музыкальных произведений, слушанием бесед о музыке и искусстве, заботой о собственном здоровье, духовном и физическом. Важным моментом является использование категории «уклад школьной жизни» [3], являющейся базовой для организации пространства эстетического и духовно-нравственного развития обучающегося.

В качестве методов экспериментально-исследовательской работы нами использовались следующие:

– эмпирические: педагогическое наблюдение, беседа, опрос, анкетирование, тестирование, педагогический эксперимент, изучение опыта учителей практиков, анализ творческих заданий и т. д.;

– теоретические: анализ научной философской, психолого-педагогической и методической литературы, государственных документов об образовании, учебных планов и программ, методы теоретического обобщения и моделирования;

– математические методы обработки экспериментальных данных: определение количественных и качественных показателей эффективности проведенного эксперимента.

Тезис второй. Принципиальное значение имело определение этапов проведения экспериментального исследования с целью

поиска и разработки новых подходов в учебной и внеучебной деятельности в школе на основе интегрированного обучения.

Анализ работ отечественных исследователей позволил выявить различные позиции в трактовке понятия «эстетическое воспитание»: формирование в человеке эстетического отношения к действительности (Б. Т. Лихачёв, С. Т. Шацкий, Н. И. Киященко, М. С. Каган, В. К. Скатерщиков, В. А. Разумовский); воспитание способностей восприятия, понимания прекрасного в действительности и в искусстве, развитие эстетических взглядов, вкусов, потребностей и способностей, развитие эстетического сознания и мышления (О. А. Апраксина, Т. Д. Полозова, Р. А. Куренкова); вопросы интеграции и межпредметных связей в обучении, отраженные в трудах О. С. Гребенюка, А. Я. Данилюка, Б. М. Кедрова, Ю. С. Тюнникова, В. Н. Максимовой и др.

В нашем понятии эстетическое воспитание – это приобщение к опыту ведущих педагогов, музыкантов, ученых и осмысление их идей через современную образовательную парадигму.

Целью *музыкального образования и эстетического воспитания учащихся* является формирование у них основ музыкальной культуры как части духовной культуры. Культура (от *лат.* *Cultura* – возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание) как определенный уровень развития творческих сил и особенностей ребенка рассматривается в качестве одного из факторов эстетического воспитания, поэтому актуализируется поиск новых подходов к организации обучения и воспитания.

Процесс такого воспитания и образования является комплексным и интегрированным, поскольку предполагает решение ряда задач:

- Воспитательных

Воспитание эмоционально-ценностного отношения к музыке (становление музыкально-эстетических чувств, становление потребности в общении с музыкальным искусством, вкусовых установок и отношения к эстетическим ценностям).

- Обучающих

Формирование осознанного отношения к музыке (становление музыкальных знаний: изучение лучших образцов классиче-

ской, народной и современной музыки и знаний о музыке – средствах музыкальной выразительности, жанрах, формах, стилях, особенностях нотной грамоты; умение самостоятельно применять музыкальные знания в своем собственном творчестве).

- Развивающих

Развитие деятельностно-практического отношения к музыке (формирование и развитие навыков исполнения музыкальных произведений и умений музыкально-слушательской деятельности). Развитие личностных качеств учащихся в процессе педагогически организованного общения ребенка с музыкальным искусством.

Тезис третий. Успешность эстетического воспитания и музыкального образования учащихся в условиях интегрированного обучения зависит в значительной степени и от следующего ряда факторов. Особого внимания в этих условиях заслуживает организация обучения с учетом национально-регионального компонента, заложенного в учебных программах изучаемых предметов, и личностно-ориентированное взаимодействие с учениками и их родителями через форму «научно-творческая лаборатория».

В школе № 22 г. Владимира существует такое подразделение, которое называется научно-творческая лаборатория «Музыкальная экология». Оно представляет такую структурную модель, в которой есть:

- научное общество детей. Именно в нем проводится работа с учениками по освоению знаний в области исследования музыкально-эстетической культуры родного края;

- научно-методический банк идей. В данной модели представлен педагогический и методический опыт работы педагогов школы и педагогической общественности города;

- психолого-педагогическая мастерская. Данная структура направлена на работу с родителями. Использование родительского потенциала в развитии школьного воспитательного пространства очень важно. Совместные заседания родителей и детей, осуществление общешкольных мероприятий, в которых и родители, и дети являются активными участниками, составление индивидуальных карт по дистанционному обучению музыке с заданиями

для детей и формами контроля этих заданий со стороны родителей.

Целью создания такой структуры явилась необходимость стимулировать активность и творческую инициативу школьников и педагогов в совместной деятельности, а также создать дополнительную площадку для работы с родителями на основе научных достижений в области педагогики и психологии.

Приоритетным направлением является идея создания в школе культурно-развивающей среды, основанной на региональном компоненте культуры и технологиях здоровьесбережения. В этом контексте особое значение приобретают занятия по формированию научного интереса к проблемам:

- недостаточно высокого уровня музыкальной культуры детей и их родителей;
- технологии сохранения и развития здоровья средствами музыки и движения;
- узость информационного и культурного пространства межличностного общения.

Научно-творческая лаборатория, занимаясь вопросами эстетического воспитания, развития личности, творческой и научной инициативы, самореализации учащихся и педагогов в условиях интегрированного обучения, создает особую среду. Эстетические качества данной среды связаны не только с музыкой как видом искусства, но и с теми свойствами, которые проявляются у педагога и ученика в процессе организации художественного пространства на занятии и совместной деятельности. Знание этих особенностей служит основой для порождения других пространств: педагога и учащегося, субъектов деятельности.

Тезис четвертый. В условиях современного состояния образовательной среды в школе, на наш взгляд, особую роль приобретает интегративный подход к учебно-образовательному процессу. В современной науке термин «интеграция» используется в следующих значениях: как объединение в целое, в единство частей, элементов (О. С. Гребенюк, Б. М. Кедров и др.); как состояние взаимосвязи отдельных компонентов и процесс, обуславливающий такое состояние; как процесс и результат создания непре-

рывного, связного, единого (И. Д. Зверева, В. Н. Максимова и др.). В педагогической литературе интеграция рассматривается как цель и средство обучения. В нашем случае «интеграция» рассматривается как объединение в целое посредством синтеза ранее разрозненных элементов, частей. Результатом такого объединения является система работы, обладающая свойствами целостности.

Практика преподавания ряда предметов, таких как музыка и литература, музыка и математика, в условиях интегрированного обучения позволила внести изменения в содержание отдельных тем по этим предметам и составить методические разработки уроков с использованием регионального компонента. Школьники развивают математические способности через решение задач и упражнений, составленных с учетом музыкальных знаний в специальном отдельном сборнике. Учащиеся изучают творчество владимирских композиторов, поэтов и писателей. Анализируют особенности развития музыкальной культуры родного края в исторической перспективе, составляют Творческий альманах, в котором представлены известные педагоги, музыканты Владимирской области.

Таким образом, анализ опыта работы образовательного учреждения СОШ № 22 города Владимира по вопросам музыкально-эстетического воспитания учащихся начальной школы в настоящее время, позволяет нам сделать вывод о том, что необходимыми условиями формирования гармонически развитой личности ребенка, на наш взгляд, являются: интеллектуальная свобода, нравственный потенциал, хороший эстетический вкус. И именно такая траектория в дальнейшем будет способствовать формированию его внутренней культуры. А на основе национального воспитательного идеала формулируется основная педагогическая цель – *воспитание нравственного, ответственного, инициативного и компетентного гражданина России.*

Примечания

1. *Бондаревская Е. В.* Воспитание как возрождение гражданина, человека культуры и нравственности (Основные положения концепции

воспитания в изменяющихся социальных условиях): на базе школы № 77. Ростов н/Д : РГПУ, 1995. 32 с.

2. Распоряжение Правительства РФ от 29.05.2015 № 996-р «Стратегия развития воспитания в РФ на период до 2025 года» // КонсультантПлюс : справ.-правовая система. URL: http://www.consultant.ru/law/podborki/strategiya_razvitiya_vospitaniya_v_rf_na_period_do_2025_goda/ (дата обращения: 15.03.2021).

3. Рекомендации по совершенствованию «уклада школьной жизни» в условиях обновления структуры и содержания общего образования : письмо Министерства образования и науки РФ от 17 сентября 2001 г. № 22-06-1222 // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/901807545> (дата обращения: 15.03.2021).

4. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ (последняя редакция) // КонсультантПлюс : справ.-правовая система. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения: 15.03.2021).

Особенности презентации частного музея в городском пространстве: «Музыка и время»

В докладе рассматриваются особенности презентации частного музея на примере музейного комплекса «Музыка и время». Частные музеи в современной российской культуре обладают особой значимостью, о чем свидетельствует существенный рост их количества за последние десятилетия – «музейный бум». Хотя многие частные музеи располагают весьма спорными с точки зрения художественной ценности экспозициями, коллекциями и названиями, их популярность весьма высока. Актуальность обращения к деятельности частных музеев обусловлена недостаточной изученностью феномена частного музея в научных исследованиях. Тем не менее современная социокультурная ситуация демонстрирует их значимость в городском пространстве, востребованность, популярность, интерес к ним публики. Данный факт связан с тем, что, ставя коммуникативную задачу формирования эффективных способов взаимодействия искусства и человека и выступая в качестве медиатора, осуществляющего «связь времен», частный музей способен варьировать и выбирать средства взаимодействия с публикой более свободно, нежели государственный, хотя первоначальной целью и того и другого, безусловно, является сохранение, передача и трансляция культурного наследия. В связи с вышесказанным мы обращаемся к рассмотрению особенностей презентации частного музея в городском пространстве. Музей «Музыка и время» выбран нами в качестве предмета исследования в связи с тем, что в контексте городского пространства Ярославля он является самым востребованным частным музеем, к тому же находящимся в историческом

Светлана Александровна Добрецова, ЯГПУ им. К. Д. Ушинского (г. Ярославль, Россия).

центре города. В результате проведенного исследования отмечаются такие особенности презентации, как частный статус музея, комплексный характер услуг, субъективный принцип формирования коллекции, наличие музейного киоска и экскурсионный билет, выгодное местоположение в историческом центре города и включенность в «культурологический» маршрут туристов и жителей города.

Экзистенциальные основания эстетики человеческого образа¹

В последние несколько десятилетий в европейской философии наблюдается тенденция несколько высокомерно, пренебрежительно, свысока относиться к экзистенциализму. Объясняется это, в частности, тем, что такие направления второй половины прошлого века, как философия языка, семиотика, структурализм и постструктурализм, вывели на орбиту подходы, установки, понятия, которые, по большому счету, разоблачали притязания экзистенциальной философии на актуальную значимость. Споры нет, каждое философское учение очень тесно связано с временем, в котором оно развивается, ведь именно выражая его нерв, оно обретает свой голос, к которому прислушиваются другие. И голос экзистенциализма звучал громче всего примерно с 20-х до середины 60-х годов XX века. А дальше не только изменилось время, но, видимо, и сами экзистенциальные философы не смогли в полной мере откликнуться на открывшиеся новые призывы и проблемы.

Однако здесь я хочу отдать должное экзистенциализму, а сделать это можно, показав его актуальность в горизонте современных философских исканий и исследований. Я выберу лишь одно конкретное проблемное поле, благо оно является сейчас, наверное, одним из наиболее актуальных, значимых и продуктивных, – поле эстетической и визуальной антропологии, исследований визуального образа человека, того, что понимается мной

Даниил Юрьевич Дорофеев, Санкт-Петербургский горный университет (СПГУ) (г. Санкт-Петербург, Россия).

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00385а «Иконография античных и средневековых философов в православных храмах: специфика визуальной репрезентации человека в русской культуре».

в работах последнего времени как «эстетика человеческого образа». Сразу оговорюсь, что речь не идет о возвращении в новых («эстетических») условиях к рассмотрению экзистенциального понимания образа, воображения, воображаемого, представленного, например, в работах Сартра или Хайдеггера. Я хотел бы постараться раскрыть связь между основополагающим пониманием человека в экзистенциализме как *личности*, совершенно особого рода бытия и существования, и возможностью актуализировать, реанимировать и даже реабилитировать современную философско-антропологическую линию именно в перспективе развития *эстетики человеческого образа*.

Чем до сих пор привлекает экзистенциальная философия, так это решимостью, мужеством, смелостью поднимать из глубин и разворачивать самые предельные, фундаментальные, «метафизические» вопросы, выявляя их острый, животрепещущий характер. И в центре этих вопросов, а одновременно и в их основании, находился человек. Поэтому философско-антропологическая составляющая экзистенциализма была *de facto*, по крайней мере, не менее значимой, чем онтологическая, хотя сами философы могли думать и иначе. Именно в понимании человека экзистенциализм раскрыл новое лицо – не только себя как одного из философских направлений, но и всей философии, выходящей за рамки своих классических парадигм. Чтобы показать, что это лицо обращено и к нам, в XXI век, в частности к эстетике человеческого образа, я совсем кратко напомним его контуры.

Открытие личности происходило как открытие человеческой *экзистенции* и означало начало выхода из-под власти монистической активности трансцендентального субъекта в идеализме, в целом выход за пределы субъектно-объектной модели. Если Декарт открывает эру субъекта, активность которого способна полагать только противостоящие ему объекты, то рождение эры личности в философии означает открытие: 1) в принципе не подлежащей объективации, несводимой к принципу интеллигибельности и невыводимой из него реальности экзистенции или личностности (*Personlichkeit*); 2) такого специфического характера бытия экзистенции или личностности, как «*бытие-в-мире*»; 3) Другого (Ты),

т. е. признание реальности множественности *взаимосоотнесенных экзистенций*, что означает отказ от монистической субъективности и выход в сферу диалогической интерсубъективности, осуществляемой в «жизненном мире»; 4) феномена *телесности* как неотъемлемой составляющей человеческого бытия, несводимой к *res cogitans* и невыводимой из него; 5) ограниченности принципа *полагания* (*Setzung*) сферой научно-теоретического мышления и нераспространения его на сферу экзистенциально-личностного, активность которого проявляется в *открытости* (*Offenheit*) Другому и в своем особом способе восприятия.

Что это нам дает? Время абсолютизации новоевропейской гносеологической установки с приматом в ней рационально-теоретического познания, понятийного мышления, субъективной активности заканчивается. Вместо акцента на монистически замкнутом на себе трансцендентальном (само)полагании Я приходит открытость Другому (Иному). Экзистенция, или личность, появляется не как результат полагания Я, а как результат встречи, соприкосновения, даже столкновения *face-to-face*, и не случайно этимология понятия «личность» так тесно связана с лицом человека. Экзистенциальная личность не познается, не определяется, не полагается – она *самораскрывается, самообнаруживается, самообразуется*, и в этом ее феноменальном образе она встречается. Более того, личностное измерение бытия актуализируется для человека именно тогда, когда он в первую очередь будет способен увидеть личность в Другом (а не в себе самом, любимом), и такая открытость другой личности есть главное условие развертывания собственной.

И это уже напрямую выводит нас к *эстетике человеческого образа*, которая позволяет персонализировать и по-новому онтологизировать чувственную образность человека. Эстетика здесь проявляется в новых горизонтах древнегреческого *aesthesis*. Человеческая личность манифестирует себя (преимущественно произвольно) в своем феноменально-телесном образе, тем самым раскрывая, являя, представляя себя для его целостного эстетического восприятия. В этом образе все значимо, и во всем так или иначе манифестируется уникальная личность человека

(хотя все же приоритет лица очевиден), но воспринимается он как целостное единство. Эстетика здесь характеризует не столько внешнюю красоту, сколько *чувственно воспринимаемую выразительность бытия уникальной человеческой личности, представляемой в ее целостном образе*. И потому так важно быть способным воспринять эту визуально-образную эстетику личности. Для этого нужен особый тип восприятия, не *теоретическое наблюдение*, не коллективно-безличное повседневное *смотрение* das Man, не оценочная объективация в *разглядывании* – скорее, речь может идти о лично ориентированном и фундированном *эстетическом созерцании*, которое в телесно-чувственном образе видит манифестацию глубинной личности или экзистенции. Эстетика человеческого образа, обращаясь, в том числе, к наследию экзистенциализма, продуктивно раскрывает здесь современный потенциал не только философской антропологии, персонализма и онтологии, но и понимания иконографии человеческих образов в искусстве (например, образов античных и средневековых философов в православных храмах), возвращая в философию предельную проблематизацию фундаментальных тем.

Память места в работах современных фотографов

В современной фотографии можно увидеть особые стратегии работы с коллективной памятью и травмой. Они предлагают документацию последствий трагического события путем возвращения к местам, где оно случилось. Событие документируется как след, отпечаток на поверхности земли или факт отсутствия, вписанного в само место. Аллейда Ассман подчеркивает, что травматические места не поддаются однозначному символическому оформлению, они больше, чем только лишь символ [1, с. 246]. Исследовательница обращает внимание на то, что музеефикация памятного места может способствовать потере его аффективного потенциала.

Фотограф Дирк Рейнарц создал альбом из двухсот черно-белых фотографий руин нацистских лагерей. На одном из снимков представлено бывшее пространство концентрационного лагеря, которое в настоящий момент ничем не отличается от любой другой природной местности. Однако в некоторых местах сохранились пустоты, указывающие на присутствие здесь ранее построек. Другой фотограф, Майкл Левин, повторил путь своего отца, военного корреспондента. Пустота на фотографиях устрашающе напоминает о том, что пытались сделать нацисты, – уничтожить следы своих преступлений. Софи Ристелюбер концентрируется не на пустотах, а на следах, оставленных военными конфликтами. На ее фотографиях сама поверхность земли становится местом, на котором продолжают проявляться уродливые раны войны. Художница называет это «местностью реальных и коллективных эмоций». В серии «Бейрут» она снимала руины города, обстрелянные снарядами фасады домов, вывернутые наизнанку

Елизавета Николаевна Дрёмова, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (г. Москва, Россия).

городские конструкции. В серии «Факт» – пейзажи кувейтской пустыни после войны в Персидском заливе. Поверхность земли на фотографиях Ристелюбер с траншеями и кратерами от бомб похожа на истерзанную человеческую плоть. В серии «Каждый» художница фотографировала шрамы и защитные раны, оставленные на человеческих телах. Для художницы физическое пространство и пространство памяти становятся одинаково материальными.

Ж. Делёз и Ф. Гваттари в книге «Что такое философия?» пишут, что произведение искусства – это существо-ощущение: «Перцепты – это уже не восприятия, они независимы от состояния тех, кто их испытывает; аффекты – это уже не чувства или переживания, они превосходят силы тех, кто через них проходит. Ощущения, перцепты и аффекты – это существа, которые важны сами по себе» [2, с. 189]. Перцепт и аффект, превосходя то, что мы можем ощутить, становятся избыточностью ощущений. Поскольку искусство больше всякого отдельного ощущения, для художника возникает необходимость не изображать переживание, а делать видимым составное целое перцепта и аффекта – «блока ощущений». «Задача искусства – средствами своего материала вырвать перцепт из объектных восприятий и состояний воспринимающего субъекта, вырвать аффект из переживаний как одного состояния в другое. Извлечь блок ощущений, чистое ощущение» [2, с. 193]. В сборнике эссе «Травматический аффект» мы находим: «Травматический аффект может... пониматься как способ, субстанция и динамика отношений, посредством которых травма переживается, передается и репрезентируется. Травматический аффект пересекает границы между личным и политическим, текстом и телом, экраном и аудиторией, философией и культурой» [3, р. 12]. Следовательно, под аффектом можно считать само «непосредственное восприятие». Можем ли мы ощутить страдание от массового уничтожения или военных конфликтов, никогда не переживая его на себе? Перцепт и аффект делают ощутимым эти неосязаемые силы. Кратеры от взрывов на фотографиях Ристелюбер становятся не просто референтами войн и конфликтов, не предлагают сходство или аллегорию, но сами являются разорванной раной всех войн. Пустота фотографий Рейнарца и Ле-

вина обозначает подлинное значение этих мест как «ничто», как опустошение и массовое истребление. Фактически эти работы возвращают *невозможную историю*, выстраивают живую связь между событием и зрителем, пробуждают коллективную память, в том числе ту, которая нам не принадлежит.

Примечания

1. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М. : Новое литературное обозрение, 2014.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М. : Академический Проект, 2009.
3. Traumatic Affect / ed. by M. Atkinson, M. Richardson. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Линия и круг: дискуссия Э. Мейера и К. Бюхера о периодизации всеобщей истории и ее отражение в российской исторической мысли начала XX в.

В конце XIX – начале XX в. получила популярность периодизация немецкого историка и экономиста, специалиста по истории средневекового ремесла Карла Бюхера, сформулированная в его работе «Происхождение народного хозяйства» (1893). Положив в основу своей периодизации развитие форм обмена, Бюхер выделял во всеобщей истории три периода: натурального хозяйства (господствовавшего до конца X в.); городского хозяйства (господствовавшего в высоком Средневековье); и народного хозяйства (возникшего в Новое время) [1, с. 8–9]. Концепция Бюхера изображала развитие экономики как поступательный линейный процесс, что соответствовало популярным идеям неуклонного прогресса.

Однако эта концепция не могла объяснить широкое развитие товарно-денежных отношений в античном мире и встретила возражения со стороны одного из крупнейших антиковедов Эдуарда Мейера. В 1895 г. он выступил с докладом «Экономическое развитие древнего мира», в котором доказывал, что эпохи классической Греции, эллинизма и римского принцепата невозможно описать в категориях натурального хозяйства.

Отказавшись от рассмотрения истории как линейно-прогрессивного процесса, он выдвинул циклическую концепцию развития экономики и общества. Согласно ей, Западная Европа дважды переживала периоды натурального хозяйства и капиталистических отношений. Первый раз натуральное хозяйство существо-

Евгений Павлович Емельянов, УрФУ им. Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

вало в гомеровской Греции. По мнению Мейера, данная эпоха представляла собой типологическую параллель с европейским Средневековьем [2, с. 20]. Однако по мере развития товарно-денежных отношений древнегреческая аграрная экономика, основанная на натуральном хозяйстве, начала эволюционировать и в ней возникли явления, характерные для позднего Средневековья и Нового времени. По мнению Мейера, прогрессивное развитие античного мира продолжалось до конца II в. н. э., после чего он погрузился в кризис, завершившийся восстановлением натурального хозяйства в эпоху домината.

Взгляды Бюхера получили в России поддержку, в первую очередь, среди экономистов и публицистов, писавших на экономические темы. В частности, концепцию Бюхера активно использовал один из ведущих представителей российского марксизма А. А. Богданов, выпустивший в 1897–1924 гг. несколько изданий «Краткого курса экономической науки», ставшего одним из наиболее популярных учебников по экономике среди представителей левых политических взглядов. В изданиях 1899–1906 гг. он опирался на концепцию Бюхера и подчеркивал натуральный характер античной экономики. Однако среди профессиональных историков концепция Бюхера почти не встретила поддержки. В частности, ведущий российский специалист по всеобщей истории Н. И. Кареев отмечал, что Мейер дал верную характеристику экономического развития античного мира и правильно подчеркнул, что «с падением древнего мира развитие начинается сызнова и оно возвращается к тем первым ступеням, которые уже были давно пройдены». Подобно Мейеру, Кареев также рассматривал всеобщую историю как циклический процесс, в котором народы, позже выходящие на историческую арену, проходят те же стадии развития, что и их предшественники.

Следует отметить принципиальное отличие подобных идей Мейера и Кареева от марксистской концепции спирального исторического развития. Тем не менее, идеи Мейера о капитализме в античном мире и повторяемости отдельных стадий развития во всемирно-историческом процессе проникли в начале XX в. и в марксистскую мысль. В частности к использованию отдельных

элементов концепции Мейера пришел в начале 1910-х гг. и Богданов, отказавшийся от применения идей Бюхера к истории Древнего мира. В вышедшем в 1910 г. «Курсе экономической науки» (написанном в соавторстве с И. И. Скворцовым-Степановым) он описывал древнюю историю в категориях феодализма и капитализма. Оставаясь поборником идей прогресса и коммунистического будущего человечества, Богданов пришел к выводу, что история человеческого общества представляет собой многолинейный процесс, в ходе которого возможны временные отступления и повторение отдельных стадий развития. Восходящие к работам Мейера представления о повторяемости эпох феодализма (который в левой мысли приравнивался к Средневековью) и капитализма занимали господствующее положение в советской исторической мысли 1920-х гг.

Таким образом, мы видим, что на рубеже XIX–XX вв. произошла смена представлений о всемирно-историческом процессе, связанная как с накоплением новых фактов, так и с изменением духовной ситуации времени. Идеи линейного прогресса, одним из выразителей которых был К. Бюхер, уступили место представлениям о цикличном характере всемирной истории, которые отстаивал, в частности, Э. Мейер. Используя графические метафоры, можно сказать, что в это время всемирная история начала описываться при помощи не линии, а круга. Идеи о цикличности исторических процессов и повторяемости отдельных эпох общественного развития сохранили доминирующий статус и после Октябрьского переворота и утверждения марксизма в советской исторической науке. Но уже в начале 1930-х гг., после перехода в практическую плоскость политики построения социализма в отдельно взятой стране, эти представления были вытеснены из отечественной исторической науки. Отныне всеобщая история вновь стала восприниматься в образе линии, а не круга, и представление о линейном характере всемирно-исторического процесса господствовало в советской историографии вплоть до отказа от марксизма в начале 1990-х гг.

Примечания

1. *Бюхер К.* Происхождение народного хозяйства и образование общественных классов. СПб., 1897.
2. *Мейер Э.* Экономическое развитие древнего мира. М., 1910.

Советский дискурс современной массовой культуры

Современная массовая культура – явление неоднородное и многоуровневое. Являясь символическим маркером современного общества, массовая культура наиболее репрезентативно отражает стереотипы и шаблоны мышления и менталитета, ценностные ориентации и модели поведения, актуальные и традиционные образы культуры. Осмысление массовой культуры в научном знании имеет также несколько векторов: от негативных коннотаций трактовки массовой культуры как культуры несвободы и дегуманизации (Н. Бердяев, М. Вебер, Ф. Ницше, Х. Ортега-и-Гассет, З. Фрейд, Э. Фромм и др.) до осознания массовой культуры как особого семиотического феномена современности (Д. Белл, А. Гофман, И. Кондаков, Т. Злотникова, А. Флиер и др.). Столь же неоднозначно оцениваются функции массовой культуры в современном обществе, взаимодействие массовой культуры с элитарной и народной культурами. В задачи исследования не входит комплексный анализ массовой культуры как феномена, тем не менее, автор отмечает, что массовая культура имеет определенные черты и признаки, которые, несмотря на универсальный и интернациональный характер данного явления, имеют определенные историко-культурные и социокультурные характеристики.

Так, особое место в современной массовой культуре занимает советская культура. Востребованная в культуре на уровне мировоззренческом (как особый тип мышления, для которого характерна бинарность, мифологичность, патриотизм, героичность и др.), на уровне эстетическом (эстетика праздников и повседневности, эстетика видов искусства и художественных образов со-

Татьяна Иосифовна Ерохина, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского (г. Ярославль, Россия).

ветской эпохи, эстетика культурных героев и социалистического реализма и др.), советская культура моделирует особый дискурс современной массовой культуры.

Автор обращается к советскому дискурсу современного массового кинематографа, который репрезентирован на нескольких уровнях: уровне ремейков и сиквелов; уровне сюжетов, образов и хронотопа советской культуры; уровне советских кинематографических канонов. Кроме того, автор акцентирует внимание на советском дискурсе современного интернет-пространства, в котором советский кинематограф представлен также многоуровнево и разнообразно.

Анализируя принципы и способы репрезентации советского кинематографа в современности, автор обнаруживает наиболее значимые причины и функции советского дискурса массовой культуры: «эффект ностальгии» по советской эпохе, эстетические и этические достоинства советского кинематографа, нестабильность и кризисность современной культуры, коммерческие задачи современного киноискусства и др. Видя позитивные стороны советского дискурса, автор отмечает, что современная культура репрезентирует стереотипное восприятие советского кинематографа, не актуализируя его философский и социокультурный контекст.

Эстетика игры в современном театральном пространстве

Современное театральное пространство отличается многовекторностью развития и динамичностью. Отсутствие застывших форм, отказ или игра с традиционными принципами театральности, активный поиск нового языка, форм, смыслов и жанров, – все это делает современное театральное пространство сложным и многоуровневым.

Не останавливаясь специально на специфике игрового театра, отметим, что речь идет о категории «игра» в эстетике, представленной в работах Й. Хейзинги, Б. Брехта и М. Бахтина, чьи разработки не ограничивают игру рамками искусства, хотя и акцентируют внимание на театральных формах игры как действия и процесса.

Автор рассматривает основные тенденции развития и трансформации современного театрального пространства, для которого эстетика игры становится онтологически значимым принципом бытования театра.

На основе анализа зарубежных и театральных практик автор акцентирует внимание на развитии в современном театре форм и элементов театра танца и пластического театра (П. Бауш, Ж. Надж, Г. Мяцкявичюс), театра художника (Ж. Надж, Т. Кантор, М. Тальхаймер, Д. Крымов), авангардистского, постмодернистского и постдраматического театра (Т. Остермайер, Ф. Касторф, Р. Уилсон, Ю. Бутусов, В. Фокин, К. Богомолов, А. Могучий), социального и документального театра (Rimini Protokol, театр Doc). Театральное пространство стремится к моделированию новых форм, представленных перформансом и иммерсивным театром,

Татьяна Иосифовна Ерохина, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского (г. Ярославль, Россия).

променадом и энвайронментом, play-back театром и театром синтетическим.

Особое внимание уделяется иммерсивному театру, который до сих пор не имеет однозначного жанрового определения. Делая зрителя почти полноправным участником действия, иммерсивный театр (особенно в отечественной театральной практике) тяготеет к синтезу различных театральных форм, становится частью маркетинговой компании, превращает эстетику игры в тотальный эксперимент с формой, содержанием, пространством и временем, актерами и зрителями.

Вместе с тем, несмотря на многообразие театральных форм и приемов, можно обнаружить общность принципов эстетизации игры и игрового начала, создающих новое диалогическое пространство современного театра и моделирующих культурные коды современной эпохи.

Инновационный дизайн, создание и продвижение нового продукта

В статье рассматривается роль коммуникативного дизайна и профессиональные возможности специалистов коммуникативного дизайна в разработке и продвижении на мировой рынок инновационного продукта. Республика Беларусь – высокотехнологичное государство, располагающее серьезным научным потенциалом, промышленность которого создает инновационный, экологичный продукт, необходимый современному обществу. Научные открытия, промышленную продукцию знают во многих странах мира. Однако уровень мировой конкуренции является серьезным препятствием в продвижении продукции на мировой рынок. Причины во многом не в качестве и новизне инновационного продукта, а в умении его продвигать.

Важнейшим фактором продвижения товара является понятная и привлекательная для современного инвестора информация о продукте. Чтобы такую работу делать на мировом уровне, нужны соответствующие специалисты, владеющие языком продвижения товара, создающие соответствующий имидж, общественное представление о продукте. Специалисты, обладающие высоким уровнем интеллекта и умеющие разговаривать на уровне мирового дизайна, владеющие навыками создавать современный инновационный продукт, способные заинтересовать инвестора, убедить, привлечь покупателя или потребителя, знающие современные технологии продвижения рекламируемого продукта, умеющие спроектировать и показать «лицо товара». Современный мир стремительно меняется. Будущее предсказать сложно. Еще десять лет назад невозможно было представить, что искусственный интеллект и методы машинного обучения будут столь

Тамара Сергеевна Жаркевич, Белорусский государственный университет (г. Минск, Беларусь).

активно влиять на повседневную жизнь человека. Сегодня они встроены во многие продукты производства, без которых мы не можем обойтись.

Направления проектной практики дизайна (как и архитектуры, и инженерно-технического проектирования) различают по ориентации, целям, масштабности решаемых проблем и конкретных задач; по степени структурной сложности и составу элементов проектируемых объектов, а также по степени новизны и оригинальности разработок. Эти направления в целом можно разделить на те, что уже освоены предыдущей практикой дизайна и широко применяются для решения текущих задач, и те, которые еще недостаточно освоены или мало распространены, но на основе прогнозов развития дизайна могут получить развитие в будущем, т. е. инновационные. Среди последних следует выделить экологический дизайн, биодизайн (по аналогии с архитектурной и инженерной бионикой), футуристический дизайн, или инновационный. Подход инновационного дизайна основан на футурологическом моделировании и прогнозировании эволюции технологий, социальных и культурных изменений в обществе и ориентирован на проектирование инноваций, адекватных будущему. Без ясных представлений о том, что может ждать в дизайне завтра, без всестороннего анализа последствий того, что совершается сегодня в обществе в самых разных сферах жизнедеятельности, без понимания тактики решения тех или иных текущих задач, подчиненных нередко не общественно значимым, а корпоративным, групповым или индивидуальным интересам, нельзя быть уверенными в успешности выбранных путей перехода от настоящего к будущему. Инновационный дизайн – дизайн-проектирование, обусловленное интуитивно-творческим, научно-техническим, социально-культурным прогнозированием, ориентированным на разные стадии развития науки, техники, экономики, социальной сферы будущего, так как инновация – это результат инвестирования интеллектуального решения в разработку и получение нового знания, ранее не применявшейся идеи об обновлении сфер жизни людей (организационные формы существования социума, такие как образование, управление, организация труда, обслуживание,

наука, информатизация и т. д.) и последующий процесс внедрения (производства) этого с фиксированным получением дополнительной ценности (прибыль, опережение, лидерство, приоритет, коренное улучшение, качественное превосходство, креативность, прогресс) [2].

Сегодня мировая экономика построена на том принципе, что конечным звеном в цепочке деньги–товар–деньги, как правило, является рядовой потребитель, поскольку именно на удовлетворение его естественных нужд и потребностей работают все отрасли промышленности, индустрии услуг и развлечений всего мира. Потребитель – это самое главное звено любой отрасли экономики. Как результат мы имеем огромное количество всевозможных товаров, целесообразность которых весьма сомнительна. А это касается ресурсов, экологии и т. д. В свою очередь, потребительское поведение становится предметом исследований в области социальной теории. Известный польско-британский социальный философ Зигмунд Бауман в монографии «Глобализация. Последствия для человека и общества» (1998) подвел итог длительной традиции критического анализа общества потребления. Бауман указал, что «постсовременное» общество является «обществом потребления» в том фундаментальном смысле, в каком индустриальное капиталистическое общество было «обществом производства». Оно нуждается не столько в массовой промышленной рабочей силе, сколько в армии потребителей. Способ, которым оно «формирует» своих членов, диктуется обязанностью играть роль потребителей, а нормой, которую оно им внушает, является способность и желание играть эту роль.

Однако Бауман отметил и то, что в современном социуме, совершающем переход от сложного структурированного мира, где человек связан сетью социальных обязательств, к миру «текущему», освобождающемуся от различных границ и условий, консюмеризм является одним из способов решения человеком проблемы выбора и самоопределения [1]. Работа, отдых, здоровье, семья, жилье, доступность работы и сферы услуг – неизменные жизненные ценности. Человека беспокоят проблемы и их решение и, в первую очередь, обеспечение жизненных потребностей.

Пользователь потребляет не проекты, а вещи, но в той мере, в какой он создает в своем воображении собственный образ идеального бытия, он воссоздает в процессе потребления вещи дизайнерскую концепцию (образ) этой вещи, вступая тем самым в диалог с автором. В этом случае вещь становится знаком целостного художественного контекста и образом действительности, но не в силу того, что она специально создавалась как изображение, а в силу механизмов осмысления ее содержания [3].

Как увязать необходимые жизненные потребности и проектируемое окружение, транспорт, доступность, необходимый потребителю продукт? В связи с этим при поиске инновационных идей важно понимание потребителя. Но из-за столь быстро развивающихся технологий, как определить будущий продукт? Существует бесконечное множество теоретических и практических советов, как спроектировать, сконструировать и подготовить производство нового изделия или услугу. Но как сформулировать новое? Большинство из нас представляют рождение инноваций как вспышку вдохновения, идею и эврика! Рождается новая жизнь, которая преобразует современный мир к лучшему. Но истина, как мы все знаем, более беспорядочна и хаотична.

Проблема инноваций, или нового – это восприятие нового потребителем. Что такое предмет или услуга в восприятии человека? Это узнаваемый предмет. Зачастую потребитель в большинстве своем видит решение проблемы в отсутствии того или иного предмета, о котором у потребителя уже сложилось определенное мнение, в своем окружении. Как помочь потребителю взглянуть по-новому на окружающий его мир? Знание и понимание проблем потребителей, которыми, по сути, мы все являемся, имеет решающее значение для создания соответствующих новых идей. Важна глубина понимания. Только глубокое понимание проблем потребителя, ход событий, влияющие на появление проблемы, рождают инновационные идеи или инновационный продукт. Этапы создания нового, с чего оно, новое, начинается? И, конечно, не с похода в магазин или на рынок. Новое начинается с появления или выявления проблемы. Новое, скорее, напоминает процесс, когда мы предполагаем, затем выбираем необходимые семена, го-

товим почву или благоприятные условия, затем она зарождается, растет, взростает и созревает. Рождается желание, мысль неосознанная, далее формулируемая словом, а затем представляемая узнаваемым образом (брендом).

Специалисты, занимающиеся коммуникативным дизайном и создающие инновационный продукт, должны обладать развитым образным, концептуальным, композиционным и пространственным мышлением, чувствовать эргономику и масштаб, форму и материал. Уметь не только объемно и графически передать информацию, но и грамотно поместить ее в пространстве. Необходимо знать не только весь комплекс методов визуального восприятия объекта, но и общения с клиентом или покупателем. Коммуникативный дизайн тесно связан с понятиями маркетинга, менеджмента, психологией общения. Товар сам по себе, конечно, важен, но он ничто без визуальных инструментов коммуникации с потенциальным клиентом. Коммуникативный дизайн – это взаимосвязь специализаций: объемного дизайна, дизайна рекламы, полиграфического, компьютерного и WEB-дизайна, фотодизайна и упаковки. И все они в качестве инструментария используют информационные технологии. Специалист, занимающийся коммуникативным дизайном, понимает смысл и суть инновации и умеет эту суть донести до потребителя. Инновационный дизайн – это реакция на цепочку ситуаций (включая дедлайны, бюджеты, контент и т. д.) и стремление каждый раз находить уникальное решение для уникальной задачи [4].

Примечания

1. *Гафаров Х. С.* Вызовы глобализации и пролиферация дизайна // Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования : сб. науч. статей по материалам I Междунар. науч.-практ. конференции, Минск, 26–28 апреля 2017 г. / отв. ред. О. А. Воробьева. Минск : Изд. центр БГУ, 2017. С. 13–24.

2. Инновация // Википедия – свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 05.04.2021).

3. Методика художественного конструирования. М. : ВНИИТЭ, 1978. 336 с.

4. *Чернышев О. В.* Портрет белорусского дизайна в трех проекциях: свет, полутон, тень // Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования : сб. науч. статей по материалам I Междунар. науч.-практ. конференции, Минск, 26–28 апреля 2017 г. / отв. ред. О. А. Воробьева. Минск : Изд. центр БГУ, 2017. С. 3–12.

Проблема эстетического исследования советской типовой архитектуры 50-х годов

Сталинская архитектура – актуальное наследие советской эпохи. Ее историческая и художественная ценность, как и эстетический статус, дискуссионны, и в случае с послевоенной малоэтажной типовой застройкой, которая и поныне представлена в архитектурном ландшафте большинства российских городов, мы сталкиваемся с многоуровневой проблемой, требующей концептуального решения. Заключается она, прежде всего, в том, что стилевые особенности архитектурных объектов, принадлежащих к соцреализму, очевидны глазу, но неуловимы на уровне анализа архитектурных элементов.

Идеологический дискурс в описании и оценке архитектуры не продуктивен. «В архитектуре дистанция между идеологией и формой достаточно велика. Пропорции не могут быть идеологически верными или неверными. Они могут быть только красивыми или нет» [3], – замечает Д. Петров. Ситуация усугубляется отсутствием исчерпывающей формулы стиля, эклектичностью и исторической динамикой формы, что порождает такие, отсылающие к историческим образцам, атрибутивные конструкции, как «сталинский неоклассицизм», «сталинское барокко» или «ар-деко».

Искусствоведческие исследования в рамках истории архитектуры, направленные на анализ формо- и стилеобразования и изучение дискриптивных документов, не объясняют специфику сталинской архитектуры, прежде всего, в силу ее очевидно-

Надежда Ивановна Журавлева, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

го сходства с тем, что проектировалось и строилось за рубежом. «При всей оригинальности советской архитектуры на всех этапах ее развития она ничего принципиально отличного от мировой архитектуры не создала» [4, с. 402], – считает А. Раппапорт. «Дело в том, что “сталинский стиль” сам по себе – это стиль 1930-х годов. И он не является оригинальным продуктом советской системы», – пишет Б. Гройс [2]. Поэтому для ее понимания необходим не формально-эстетический анализ, а погружение в контекст.

Устоявшимся концептом, в рамках которого осмысляется соцреализм, стал «тоталитаризм». В концепции И. Голомштока представлено «семейное сходство» искусства тоталитарных режимов.

Б. Гройс, рассматривающий стиль «Сталин» в рамках модернистской парадигмы, видит в сталинском искусстве развитие революционного проекта авангарда. В. Паперный – фазу затвердевания в синусоидальной динамике отечественной культуры.

Е. Добренко предлагает функциональный подход и определяет соцреализм как «репрезентационный проект».

Д. Хмельницкий объясняет архитектуру периода личным вкусом Сталина. Но если для Хмельницкого важна фигура заказчика, то для А. Иконникова скорее потребителя, что соответствует позиции К. Гринберга, утверждавшего, что «личное филистерство Гитлера и Сталина не случайная компонента в исполняемой ими роли, но это – всего лишь вспомогательный фактор в определении культурной политики их режимов» [1, с. 8]. Модернизация и демократизация вынуждают считаться с «пролетарским вкусом» вышедших на авансцену масс, для которых провинциальная дворцовая и усадебная архитектура привычней и понятней авангарда. Заказчик – власть, потакающая бывшим крестьянам, как в сталинском СССР, так и буржуазном государстве. Это конфликт между элитарным и миметическим искусством, авангардом и китчем и, в советском архитектурном изводе, конструктивизмом и «сталиансом».

Понимание сущностных характеристик соцреализма имеет методологическое значение для эстетической, культурологической и антропологической интерпретации послевоенной архитектуры.

Но типовое строительство обычно не провоцирует исследовательское любопытство (кроме как в контексте истории конкретного соцгорода) – типовой проект, будучи «закостеневшей формой», не вызывает интереса архитекторов и искусствоведов, с одной стороны, а с другой не укладывается в привычную систему описания тоталитарного искусства с его «дворцово-храмовыми комплексами». Иллюстрирующие разве что иерархичность пространства, послевоенные архитектурные ансамбли являют собой образец комфортной городской среды, демонстрируют соразмерность негероическим потребностям городского жителя.

Стигматизированная «архитектурными излишествами», «убийством» конструктивизма и одиозной фигурой Сталина, архитектура 1950-х годов нуждается в целостном и непредвзятом анализе, обращенном не только к выдающимся объектам, но и заурядным элементам.

Примечания

1. *Гринберг К.* Авангард и китч (пер. А. Калинина) // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 49–58.

2. *Гройс Б. Е.* Ничего не строить и ни на что не надеяться, а заняться тем, что есть : интервью // Гуманитарный портал. 10.12.2008. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/2629> (дата обращения: 28.03.2021).

3. *Петров Д.* Патология вместо архитектуры. Рецензия на книги Дмитрия Хмельницкого «Зодчий Сталин» и «Архитектура Сталина» // Проект классика. 20.08.2008. URL: http://www.projectclassica.ru/school/23_2008/school2008_23_04.htm (дата обращения: 28.03.2021).

4. *Раннапорт А.* Бессмертный Паперный // Паперный В. Культура Два. М. : Новое литературное обозрение, 2016. С. 401–402.

Сцена на балконе: как медиаэстетизируется фатическая коммуникация¹

Фатика, понимаемая Брониславом Малиновским как «коммуникация ради коммуникации» [4], в функциональном анализе Р. О. Якобсона рассматривается как одна из шести основных функций речевой коммуникации. В современной лингвистической науке фатическая коммуникация противопоставляется смысловывявляющей как «шум», «мусор» (восходит к разделению всей коммуникации с точки зрения речевого поведения на «фатику» и «информатику», «общение» и «сообщение» [3, с. 214]). Так, в ряде работ находим смешение фатической функции коммуникации и развлекательного или игрового сегмента [2; 5]. В то же время в трудах, связанных с непосредственным межперсональным контактом, фатика понимается как средство поддержания приятной атмосферы, снятия напряжения [1].

В рамках исследования медиаэстетических феноменов представляется полезным обращение к теории фатической коммуникации, позволяющей выявить суть большой группы артефактов, фиксирующих сдвиги в области социальной коннективности. В качестве конкретного кейса рассматривается роль и место балкона как точки имитационного контакта с социумом в период самоизоляции. Символ балкона как «площадки дистантного контакта» (или нарушения символической границы, выхода за пределы замкнутого пространства при сохранении связи с этим пространством) имеет длительную историю в искусстве и культуре, однако именно в период пандемии коронавируса этот символ

Марина Викторовна Загидуллина, Челябинский государственный университет (г. Челябинск, Россия).

¹ Исследование выполнено за счет гранта РФФИ, проект 18-18-00007.

оказался одним из центральных элементов культурных практик и приобрел статус самостоятельного медиаэстетического явления.

«Сцена на балконе» из трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспира трансформировалась в «сцены на балконах» (см. [6–9 и др.]), при этом суть перформансов сводилась в большей мере именно к фатике – обозначению контакта, социальности, принадлежности к группе. Возможность в условиях современной коммуникации мгновенно преобразовывать события в артефакты (видеозаписи, видеонОВОСТИ и т. п.) привела к медиаэстетизации – многократной «отраженности» события в виде завершенного произведения. Массовый характер «балконной коммуникации» привел к всплеску креативных решений, ставших, в свою очередь, генератором самостоятельных жанров и их дальнейшей эксплуатации в популярном искусстве (как, например, в клипе Cream Soda «Плачу на техно» (<https://www.youtube.com/watch?v=L1Snj1Pt-Hs>), 8 млн просмотров за две недели с момента публикации).

Медиаэстетический анализ фатических артефактов позволяет обнаружить их сложную коммуникативную природу, исключаящую разделение на «фатическое» как пустое и «эмфатическое» как значимое.

Примечания

1. *Гилевич А. С.* Фатическая коммуникация и ее роль в педагогическом дискурсе // Моделирование эффективной речевой коммуникации в контексте академического и профессионально ориентированного взаимодействия : сб. науч. ст. / под общ. ред. О. В. Луцинской, Е. В. Савич. Минск : БГУ, 2016. С. 93–98. URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/159293/1/Luschinskaya1.pdf> (дата обращения: 28.04.2020).

2. *Дускаева Л. Р., Корнилова Н. А.* Фатика как речевая форма реализации развлекательной функции в медиатексте // Гуманитарный вектор. Серия : Педагогика, психология. 2011. № 4. С. 67–71.

3. *Малиновский Б.* Проблема значения в примитивных языках / пер. с англ. В. Н. Поруса // Эпистемология & Философия науки. 2005. Т. 5, № 3. С. 199–233. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-znacheniya-v-primitivnyh-yazykah> (дата обращения: 28.04.2020).

4. *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» : сб. ст. / под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. М. : Прогресс, 1975. С. 201.

5. *Duskaeva L.* Speech Etiquette in Online Communities: Medialinguistics Analysis // Russian Journal of Linguistics. 2020. Vol. 24, No. 1. P. 63.

6. *Prideaux E.* Stayin` Alive! How Music Has Fought Pandemics 2,700 Years // The Guardian. 06.04.2020. URL: <https://www.theguardian.com/music/2020/apr/06/stayin-alive-how-music-fought-pandemics-2700-years-coronavirus> (дата обращения: 28.04.2020).

7. URL: <https://youtu.be/CBEhSNzX0fg> (дата обращения: 28.04.2020).

8. URL: <https://youtu.be/Fcza7yfWtYc> (дата обращения: 28.04.2020).

9. URL: <https://youtu.be/aUDVRuLj-KY> (дата обращения: 28.04.2020).

Изменение форм чувственности как фактор преобразования эстетического в эпоху Возрождения

Значение чувственного восприятия заложено в сам термин «эстетика», однако проблемы соотношения чувственного и эстетического продолжают быть предметом дискуссий. Чтобы дать ответ на вопрос о том, как чувственные переживания обретают эстетическое содержание и как оно реализуется в искусстве, мы опишем способ функционирования этого механизма на примере культуры Ренессанса.

Возрождение в особенности располагает к тому, чтобы говорить о динамиках чувственных и эстетических представлений по нескольким причинам. Во-первых, именно в это время эстетизм становится чертой, определяющей сознание эпохи, когда отождествляются прекрасное и истинное (растет доверие к чувственному познанию). По словам А. А. Гусейнова, эстетическое как срез реальности – это «единство смысла и чувственной конкретности» [2, с. 5]. В эпоху Возрождения прекрасное становится самостоятельной ценностью, когда смысл не отделен от формы. Во-вторых, в переходные эпохи (говоря словами М. Фуко, при смене эпистем) возникают новые художественные формы как способы специфической организации эстетического содержания. В-третьих, принципы, лежащие в основе динамики чувственности в ренессансной Италии, справедливы и для других периодов культурных преобразований.

О неуниверсальности чувственного восприятия говорили еще в XIX столетии, как в отношении различий западного оптически-рационального западного субъекта и неевропейца, так и применительно к людям других эпох, как это происходило в ходе

Алиса Сергеевна Загрядская (г. Санкт-Петербург, Россия).

дискуссии об именовании цветов [4]. Критику прогрессистской идеи развертывания историко-культурных процессов по направлению к «более совершенным» осуществил, в частности, Ф. Ницше, противопоставив «вечное возвращение» гегельянскому учению о завершающем состоянии (см. об этом: [3, с. 116]). После глобальных «поворотов» XX века стали учитываться контекстуальность и субъектность, а создание эстетических суждений начинает рассматриваться как результат деятельности нескольких фигур и условий среды. В этой связи разговор о чувственности имеет смысл в контексте базовых онтологических представлений и пространственно-временных координат эпохи, а также символических значений, которые меняются от культуры к культуре.

Ключевые для эстетики Ренессанса формы чувственности, связанные с оптикой (восприятием света, цвета, пропорции и перспективы), а также другие ее аспекты, которые реабилитируются в эту эпоху (суждение о наслаждениях слуха, вкуса, запаха, тактильных переживаниях), опираются на обновленную систему координат. Трансформация религиозного сознания приводит к тому, что в рамках церковной учености проявляется философский интерес к телесности, а также к материальному миру, в котором обитает человек, к пространству и ландшафту. На смену средневековому аллегоризму приходит новое представление о чувственности как о ценности [1, с. 89], благодаря чему в рамках эстетического сознания Возрождения сосуществуют чувственное и сверхчувственное.

Судить о том, как именно воспринимали прекрасное, позволяют изменения в художественном творчестве, которое отрывается от утилитарности (незаинтересованность является, по одной из классических трактовок, признаком эстетического отношения). Новое отношение к переживаниям субъекта находит отражение в живописной и архитектурной эстетике, музыке и поэтике. Таким образом, мы предполагаем, что в эпоху Ренессанса возникают новые формы чувственности, которые приобретают эстетическое измерение и опредмечиваются в искусстве, а соответствие между художественным выражением и эстетическим содержанием воспринимается как самоценное переживание прекрасного.

Примечания

1. *Валла Л.* Об истинном и ложном благе. Эстетика Ренессанса : антология : в 2 т. / сост. и науч. ред. В. П. Шестакова. М., 1981.

2. *Гусейнов А. А.* Государство как произведение искусства: 150-летие концепции. Ин-т философии РАН; Московско-Петербургский философский клуб. М., 2011.

3. *Делёз Ж.* Ницше и философия. М., 2003.

4. *Gladstone W. E.* Studies on Homer and the Homeric Age: Prolegomena. Achaeis or, The Ethnology of the Greek races. Oxford University Press, 1858.

К методологии культурологического анализа эстетического

На фоне культурологического «бума» в социогуманитарных науках и активной разработки культурологического подхода к искусству в эстетике и искусствоведении странным пробелом зияет сфера эстетического, чей философский анализ сохраняет абстрактно-теоретический характер вне реального учета принадлежности эстетических явлений к классу феноменов культуры (с тем, что эстетическое не присуще природе как таковой, сегодня согласны большинство исследователей). Между тем актуальность «культурологии эстетического» диктуется как фундаментальными (и «вечными») проблемами объяснения природы, сущности, специфики и существования эстетического, так и задачами осмысления многомерной эстетической реальности XXI в., управления ею. Задача данного доклада – обсуждение основных аспектов культурологического подхода к эстетическому (далее – Эст), их интеграции с философско-научной традицией и современной эстетической теорией.

1. Эст – феномен культуры, во всех своих аспектах и проявлениях рожденное и укорененное в культуре. Отсюда, культурологический подход необходим для исследования всех осмысляемых эстетикой аспектов Эст. При этом он, как и всякий другой, обязан исходить из известной эмпирической специфики Эст и корректируется ею.

Лев Абрамович Закс, д-р филос. наук, профессор, ректор АНО ВО «Гуманитарный университет»; заведующий кафедрой истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Департамент философии, Уральский гуманитарный институт, ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

2. Исходный, основополагающий для объяснения Эст аспект: *социокультурная необходимость Эст.*

Культурологическая (в силу специфики Эст – культурантропологическая) эстетика связывает необходимость Эст с закрепленными и развиваемыми культурой фундаментальными особенностями человека. Это, прежде всего, *чувственно-практический способ существования и духовное сознание.* Практическая экспансия культуры в природу и общество порождает духовный мир людей и опирается на него. Эст – продукт культуругенеза третьего порядка (после практики и духовного сознания), порождающего основные структуры духовной культуры. В основе структур последней – фундаментальные потребности духовного сознания. Эст – один из необходимых способов их удовлетворения – через ценностно-смысловую организацию чувственной картины мира, ее созерцание и переживание, гармонизацию и самоутверждение сопряженной с ней субъективности.

3. Культурологическая интерпретация важнейших характеристик Эст. Эст как специфические способ духовного освоения мира, культурный конструкт, тип информациогенеза, деятельностная духовно-психическая система, разновидность социокультурного опыта, а в целом особая, но онтологически универсальная («протеистическая») сфера духовной культуры.

4. Онтология Эст – отдельный аспект его культурологического анализа, где Эст в его конкретных модусах берется в его онтофункциональных отношениях с морфологией культуры в ее конкретном (этническом, историческом, социальном, региональном и т. п.) разнообразии и системности.

5. Генеалогический (историко-генетический) аспект культурологического анализа, рассматривающий Эст (как в диахронии, так и в синхронии) в качестве «продукта»-следствия сложной социокультурной детерминации – верхнего «слоя» многоуровневого деятельностного информационно-семиотического «пирога» системы культуры, начиная с ее разнородных материально-практических сфер-подсистем через базовый психосемиотический опыт и опыт духовно-культурный к специфическим (собственно «эстетическим») содержаниям и структурам Эст.

6. Особо следует выделить тему, или аспект анализа, «Эст в современной культуре», где все вышеназванные пять аспектов анализа и интерпретации сходятся в системном осмыслении отношений Эст с культурой наших дней в их со-бытии, взаимодействии, онтофункциональном взаимодействии и коэволюции. Понятно, что особое место в этой системно-культурологической картине будет занимать постижение характера, места и роли Эст в современной художественной культуре во всех ее многообразных онтофункциональных и качественных (содержательно-формальных) состояниях: от традиционных до радикально новаторских, от элитарных до массовых, от академически профессиональных до любительских, от рафинированно-автономных до предельно диффузных (протеистических).

Кризис произведения искусства на примере живописи как предмет феноменологической дескрипции

Произведение искусства, например картина, представляет особый интерес не только для простого обывателя, но и для специалиста. Как предмет внешнего мира, оно дается посредством чувственного восприятия, и, вместе с тем, оно некоторым образом отличается от прочих предметов мира вещей, но не только историей своего создания и предполагаемым авторским замыслом, но и тем воздействием на потребителя искусства, которое им оказывается.

Произведение искусства феноменально, оно способно переместить зрителя в положение чистого эстетического созерцания, исключаящего допущения экзистенциальной установки, в чем усматривается схожесть с феноменологическим созерцанием [1]. Оно заключается в не опосредованном естественной установкой усматривании сущности вещи. Следовательно, сущность произведения искусства будет воспринята зрителем лишь при условии его гармоничного встраивания в художественное произведение и преодолении мысли об обособленности от него. Экзистенциальная установка преодолевается не только зрителем, но и художником в процессе творчества. Он словно рождается заново в каждом новом своем творении, каждый раз погружается в новый образ, его бытие и бытие его творения становятся тождественными. Художник перевоплощается в голос, посредством которого говорит бытие [6], он становится частью своего творения, живет его жизнью, и по истечении времени, завершив свое произведение, вновь обретает чувство реальности.

Александра Павловна Занина, Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва, Россия).

Созерцатель как бездеятельный наблюдатель, в отличие от художника, не привносит в произведение искусства ничего вещественного, однако он способен интерпретировать идею произведения искусства двояко: истолкование может расходиться с действительным замыслом, а может усиливать его. Подобного рода эффект зависит от того, что картина предстает взору зрителя как законченное и цельное явление, но в то же время, улавливается им лишь фрагментарно. Воспринимаемое изображение выходит за рамки восприятия, поскольку за видимым в действительности всегда скрывается нечто невидимое [3, с. 5–53]. Речь идет не только о замысле художника и посыле его работы, а об откровении [7], данном ему, о не схваченном в переживании импульсе созерцателем и т. д. Следовательно, завершенное познание будет невозможно, что предполагает многократное возвращение к художественному произведению. Невозможность конституировать явление обуславливается тем, что интенциональная направленность в полной степени оказывается неосуществимой, поскольку феномен произведения искусства преодолевает сферу обычных представлений. Это говорит о его насыщенности [2] и сверх-данности, которые намекают на превосходство интенционального предмета.

Кризис видимого возникает посредством необходимости черпать невидимое, обращая его в видимое. Желание, возведенное потребностями, разрушает величие живописи, превращая искусство в конвейер [4, с. 91–127]. Мастерство художника оказывается концом живописи, поскольку в определенный момент деятельности начинает отдаляться от достижения духовных целей. Отсюда происходит переориентация от невидимого к предусмотренному, которому свойственна потеря насыщенности.

Картина перестает совершать навязывание себя зрителю. Она становится видимой лишь тогда, когда в созерцателе рождается желание сделать ее таковой. Произведение искусства утрачивает свое величие, поскольку само становится подчиненным взгляду, вопреки былому подчинению взгляда себе. Однако причина упадка картины может носить несколько иной характер. «Картина исчезла ввиду того факта, что еще продолжает существовать

после того, как у нее была отнята какая бы то ни было видимая слава» [5, с. 71]. Картина предоставляет право увидеть то, что в самом видимом будет не просто невидным интенциональный объект, ограниченный в интенциях сознания, причем доказывает, что видеть нечто большее не представляется возможным. Видимое утопает в концепциях. Взгляд, скользя от одной вещи к другой, находит их как бы бескровными, их очертания – нечёткими. Теперь актуальным истоком кризиса живописи является кризис визуального.

Примечания

1. *Гуссерль Э.* Письмо к Гофмансталю / пер. с нем. Е. А. Шестовой. URL: https://studopedia.su/12_122090_pismo-k-gofmanstalyu.html (дата обращения: 21.03.2021).

2. *Марион Ж.-Л.* Насыщенный феномен // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / сост. С. А. Шолохова, А. В. Ямпольская. М., 2014. С. 63–99.

3. *Марион Ж.-Л.* Перекрестья видимого / пер. с фр. Н. Сосна. М. : Прогресс-Традиция, 2010.

4. *Марион Ж.-Л.* Слепец в Силоаме. М. : Прогресс-Традиция, 2010.

5. *Марион Ж.-Л.* То, что это дает. М. : Прогресс-Традиция, 2010.

6. *Мерло-Понти М.* Око и дух / пер. с фр., предисл., коммент. А. В. Густыря. М. : Искусство, 1992. 63 с.

7. *Ямпольская А. В.* Искусство феноменологии. М. : РИПОЛ классик, 2018. 342 с.

Эстетика ритуала как фактор социальной сплоченности

В последние десятилетия исследователи стали уделять большее внимание влиянию эмоциональных, эстетических феноменов на формирование социальной сплоченности, идентичности, возникновение насилия (К. С. Алькорта, Ж. Бодрийяр, К. Д. Аткинсон, Д. Дж. Дэвис, Б. Капферер, Б. Маккуинн, Б. Стивенсон, Р. Сосис, Р. Шехнер, М. Юнгерсмейер, Х. Уайтхаус, Р. Уро и др.). Одним из таких факторов, участвующих в социальных процессах, является эстетическое переживание предельных ценностей культуры, которое может находить свое выражение в ритуале. Ритуал, выступая одной из форм перформативного акта, часто включает в себя различные виды искусства и может сам восприниматься как их синтез. По этой и другим причинам исследователи указывают, что эстетика заслуживает более заметного места в ритуальных исследованиях, без нее сама теория ритуала будет ущербной [2, р. 179; 4].

Интенсивность эстетического переживания предельных ценностей культуры, степень воплощения эстетически выразительных форм социальной деятельности, явленных, прежде всего, в ритуале, содействует, во-первых, формированию идентичности, упрочению солидарности членов какой-либо социальной общности; во-вторых, появлению неприятия, ненависти к лицам, которые в данную общность не входят; в-третьих, согласно нашей гипотезе, возникновению и продуцированию определенных типов социальной сплоченности, властных отношений и соответствующих им форм социальной иерархии.

Известный антрополог и представитель когнитивного религиоведения Х. Уайтхаус выделяет два модуса религиозности и

О. В. Захарова, Игорь Борисович Муравьев, ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет» (ТюмГУ) (г. Тюмень, Россия).

ритуалов: имагистический (образный) и доктринальный (вероучительный) [5]. Данные модусы содействуют формированию определенных типов социальной сплоченности. По нашему мнению, выявленные Х. Уайтхаусом характеристики имагистического модуса религиозности в ослабленном и преобразованном виде присутствуют в ритуалах религий доктринального типа, прежде всего в тех из них, в которых эмоционально-эстетическое выражение ритуала весьма существенно.

На примере культовой деятельности различных направлений христианства можно увидеть, что в православии и католицизме эмоционально-эстетические переживания, а следовательно, некоторые характеристики имагистического модуса играют очень значительную роль. Напротив, в большинстве классических протестантских течений на первый план выходит доктринально-рациональный момент, а чувственное восприятие ритуала, как правило, подавляется. Таким образом, в рамках религий доктринального типа можно выделить доктринально-имагистический модус, характерный, в частности, для православия, католицизма, харизматических евангелических течений, и доктринально-доктринальный модус, присущий, как правило, строгим пуританским конфессиям протестантизма.

Ярко выраженная эстетика православного и католического ритуала содействует укреплению представлений о воплощении и живом присутствии священного в социальной жизни. Непосредственное эмоционально-эстетическое переживание священного и концепции, обосновывающие его, содействуют формированию идентичности, укреплению социальной сплоченности, а также иерархии властных отношений, посредством которой этот опыт транслируется в социуме. В свою очередь, большая сплоченность содействует нарастанию негативного отношения к чужакам [1, с. 265, 277]. Поэтому характерные для многих россиян представления о своей стране как об оплоте истинной религии и правильного образа жизни, как о крепости, окруженной врагами (см. об этом: [3]), отчасти обусловлены эстетикой религиозных и светских ритуалов.

Господство рационализма и принижение роли эстетики ритуала в классических течениях протестантизма содействуют формированию индивидуализма, критического отношения к существующим общественным отношениям, как чуждым совершенства и нуждающимся в постоянном реформировании и контроле. Поэтому в сообществах, где распространено это направление христианства, социальная сплоченность, как правило, более слабая, чем в католических, что отмечал еще Э. Дюркгейм; существующая социальная иерархия оценивается критически; относительно высокая степень социальной мобильности и толерантности, принятия разнообразного социального опыта.

Таким образом, эстетика ритуала, по нашему мнению, является одним из факторов, оказывающих влияние на деятельность индивидов, образуемые ими типы ассоциаций и отношение к иным сообществам.

Примечания

1. *Вайбель П.* Теории насилия: Беньямин, Фрейд, Шмитт, Деррида, Адорно // Логос. 2018. Т. 28, № 1. С. 261–279.
2. *Kapferer B.* A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka. Bloomington : Indiana University Press, 1983. 293 p.
3. *Knorre B. K., Zygmunt A.* ‘Militant Piety’ in 21st-Century Orthodox Christianity: Return to Classical Traditions or Formation of a New Theology of War? // Religions. 2020. Vol. 11. P. 1–17.
4. *Schechner R.* Performance Theory. New York : Routledge, 2003. 407 p.
5. *Whitehouse H.* Arguments and icons: divergent modes of religiosity. Oxford : Oxford University Press, 2000. 216 p.

Музыка и «единство эстетики»: от Роберта Шумана к мультимедийным проектам современности

Об эстетике как науке, обобщающей закономерности всех искусств, с полной ясностью было сказано представителями немецкой классической философии, в особенности Шеллингом и Гегелем. Последний своей теорией о символической, классической и романтической художественной форме выявил общие принципы художественной формы вне зависимости от вида искусства. Первым из музыкантов, не только полностью принявшим эту идею, но и заострившим ее и сделавшим из нее важные практические выводы, был Роберт Шуман, известное высказывание которого («Эстетика одного искусства есть и эстетика другого; только материал различен» [3, с. 87]) стало фундаментом музыкального романтизма. Согласно давней философской традиции, модифицированной Гегелем, материал коррелировал форме; следовательно, общим для всех искусств, за вычетом их специфического материала, оказывается форма. Однако ясно, что речь может идти только о глубинных, внутренних принципах формы, а не о конкретных типах композиций, существенно различающихся в музыке, литературе, живописи. Речь идет о принципах построения пространственно-временных моделей (хронотопа) жизни личности в мире, включающих общую логику формы (завершенность – открытость, единство – многообразие, степень и характер связности компонентов и т. п.). Для Шумана – композитора и литератора одновременно – такие модели обрели предельную конкретность: композитор не раз свидетельствовал, что испытал влияние писателя Жан-Поля (Иоганна Пауля Рихтера) не меньшее, чем Иоганна Себастьяна Баха. А именно, «жизненная

Константин Владимирович Зенкин, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (г. Москва, Россия).

полифония» Жан-Поля (соединение того, что в привычном классическом мире не могло быть соединено, в том числе стилевые перепады; художественная проекция личности автора на разные персонажи, идея двойничества) – была усвоена Шуманом. Важно подчеркнуть, что на первом этапе музыкального романтизма ощущение единства музыки с другими искусствами еще не приводило к идее их синтеза. Но оно имело не менее важные последствия: романтическая музыка, освобождаясь от прежней, риторической словесно-речевой модели, теперь ориентировалась на внериторическую – поэтическую и, более того, – на модель нелинейного нарратива, усвоенную Шуманом через Жан-Поля, как и на роман Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», ставший прообразом драматургической логики фортепианного цикла Шумана «Крейслериана» (развитие двух, на первый взгляд не связанных друг с другом, сюжетных линий). Аналогично этому Шопен, ориентируясь на баллады Мицкевича, выстраивал форму своих фортепианных баллад на внериторической основе.

Следующий шаг на пути реализации «единой эстетики» привел к идее Р. Вагнера о «совокупном произведении искусства» (*Gesamtkunstwerk*). Вагнер, как и его единомышленник Ф. Лист, уже не останавливался на констатации единства эстетики, но формулировал именно ту специфику каждого вида искусства, которая обеспечит его гармоничное вхождение в *Gesamtkunstwerk*. При этом, с одной стороны, Вагнер признает, что слово и все искусства произошли из музыки, но при этом музыка получает свою форму от драмы и поэзии [1, с. 416–423] (глубинный принцип – тот же, что и у Шумана, конкретные способы его воплощения и новые музыкальные формы – совершенно другие).

В истории идеи синтеза искусств музыкальная драма Вагнера стала своего рода поворотным моментом. А именно, поствагнеровское искусство, начиная с символизма конца XIX века и далее – вплоть до нашей современности, стало осознавать музыку не только как главную выразительную силу (это было и у Вагнера, и в старой опере), но и как принцип построения текстов других искусств – поэзии, живописи и т. д. Этот третий шаг связан с историческим поворотом от европейского классическо-

го логоцентризма к иным основаниям культуры, среди которых назовем «ритуалогцентризм», «жестогцентризм» (см. об этом: [2]). Если прежде слово в его исторически и конструктивно различных формах (риторика, поэзия, афоризмы, тексты драмы) определяло формы музыкального нарратива, то теперь под влиянием музыки от нарратива готовы отказаться даже литература и театр. Сказанным объясняются различные новации минувшего столетия: увлечение идеей мистерии как синтетического действия; расцвет музыки «статически-медитативной», в противоположность процессуально-нарративной; появление и нарастающее развитие уже в XXI веке различных форм мультимедиа. Названные формы поднимают важный вопрос о судьбе музыки как автономного искусства. Автономия классической музыки великой европейской камерно-симфонической традиции основывалась на идее музыки как сообщения (по модели словесного высказывания), которое в принципе самодостаточно. Музыка, основанная на идее ритуала, оформляет свою целостность иначе. Она не отражает принципов квазисловесного воздействия в своей собственной завершенной форме, а генерирует в себе самой и в других рядах (словесном, танцевальном, видео...) принципы воздействия, которое может осуществляться посредством открытых форм. Тогда «идея» или «жест», обеспечивающие целостность, превращаются в программу саморазвития всей конструкции – как музыкальной, так и синтетической.

Примечания

1. Вагнер Р. Избранные произведения. М. : Искусство, 1978.
2. Зенкин К. В. О парадигмах музыкальной композиции // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 1. С. 22–35.
3. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей : в 2 т. Т. 1. М. : Музыка, 1975.

Массовая культура советской эпохи: политический и художественный дискурсы

Эстетическое знание о массовой культуре претерпело в последние несколько десятилетий существенные трансформации. Из культуры презираемой и отвергаемой массовая культура превратилась в сознании исследователей в значимый и, что особенно важно, лишенный определенных оценочных коннотаций феномен (см. об этом: [2, с. 11–37]). Даже в учебной литературе, отражающей исследовательский опыт отечественных ученых, на рубеже XX и XXI веков выявилась тенденция аналитического и многоаспектного подхода к массовой культуре как сфере органически детерминированного бытия [4]. Параллельно с отголосками негативного отношения к массовой культуре и к тенденции «понижения» качественного уровня культуры, что современный автор отмечал вслед за Н. Бердяевым [1, с. 279], важным стало «стремление преодолеть противостояние элитарной и массовой культур» [3, с. 394], сделав это в ходе изучения телевизионной продукции, так называемой бардовской песни, постановок спектаклей в новых жанрах.

Однако своего рода реабилитация массовой культуры в основном носила характер теоретического обсуждения особенностей массовой культуры как историко-культурного явления. Мы же обращаем внимание на конкретную эпоху и социокультурные обстоятельства создания и бытования немалого корпуса произведений массовой культуры. Полагаем необходимым представить доказательства активного развития массовой культуры в советскую эпоху, когда процветала массовая (хоровая) песня,

Татьяна Семёновна Злотникова, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского (г. Ярославль, Россия).

создававшаяся выдающимися композиторами Д. Шостаковичем, И. Дунаевским и др., чему – в числе прочих причин – способствовало привлечение композиторов к работе с кинематографом, как комедийным (фильмы Г. Александрова), так и политически/ исторически детерминированным (фильмы С. Эйзенштейна, А. Довженко, Г. Козинцева и Л. Трауберга). Советская эпоха обращает на себя внимание как время расцвета архитектурных идей и творчества (А. Щусев, М. Посохин), создания новой реальности в героизированной живописи А. Дейнеки и нежных бытовых произведениях Ю. Пименова, как время поиска новых литературных форм и приемов у молодых шестидесятников (А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, Б. Ахмадулина). Позднесоветские опыты создания произведений массовой культуры в театре (музыкальные постановки М. Захарова) и кино (от эксцентрических комедий Л. Гайдая до лирических комедий Г. Данелии и философических опытов Э. Рязанова) – это не только убедительные примеры популярности отдельных творческих акций, но и демонстрация количественного расцвета массовой культуры. Особо следует отметить популярность «политических» произведений, основанных на декларациях свободы выбора и активности индивидуальной гражданской позиции (постановки представителей разных поколений – от В. Плучека до О. Ефремова, М. Захарова, В. Фокина, Л. Додина).

Примечания

1. *Гуревич П. С.* Философия культуры : пособие для студентов гуманитарных вузов. М. : Аспект Пресс, 1994. 317 с.
2. *Злотникова Т. С.* Соблазны и отторжения массовой культуры: российский опыт. М. : Согласие, 2020. 620 с.
3. *Каган М. С.* Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996. 416 с.
4. Массовая культура : учеб. пособие / К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицкая и др. М. : Альфа-М : Инфра-М, 2004. 304 с.

Чувственность как проблема оснований природы эстетического

Традиционно эстетическое связывают с чувствами. Сфера знания, которую обозначают термином «эстетика», постоянно подчеркивала связь области своего исследования с чувствами и чувственностью.

Чувственность, в том числе и эстетическая, может принимать различные формы. Чтобы структурировать многообразие чувственности, разделим ее на два вида. *Первый, чувственно-познавательный*, непосредственно проявляется через внешние чувства (зрение, слух, осязание и др.), *второй – чувственно-эмоциональный*, выражает значение объекта для субъекта, его эмоциональную оценку чувственно-познавательных образов.

В сфере эстетического второй вид чувственности не может существовать без первого. Эстетический объект всегда переживается. Эстетическое *всегда* выражается в единстве чувственно-познавательного и чувственно-эмоционального. Хотя в других сферах воспринимаемые образы могут не сопровождаться эмоциональным ответом.

Классическая эстетика признавала чувственность только в форме зрения и слуха. С помощью таких «инструментов» чувственности субъект эстетического отношения не контактирует непосредственно (пространственно) с объектом и не делает его предметом потребления (разрушения).

Неклассическая эстетика расширяет список эстетической чувственности. Эстетическими могут считаться тактильные (осязание), обонятельные, вкусовые (физиологические) ощущения.

Михаил Алексеевич Иванов, Н. П. Волкова, Московский авиационный институт (национальный исследовательский университет) (г. Москва, Россия).

Вопрос, насколько такие ощущения правомерно называть эстетическими, остается открытым.

Современный эстетический опыт приводит к пересмотру и классического понимания эстетической чувственности. Прежде всего это связано с научно-познавательной деятельностью. Классическая эстетика настаивала на *созерцательности* эстетического опыта, характеризуя эстетический объект как «*чувственно непосредственно воспринимаемую ценность*» [5, с. 455]. Современная практика эстетического, не отменяя указанных фундаментальных положений (классической эстетики), дает основания усомниться в их всеобщности. Опыт современного научного, в особенности теоретического, познания показывает реальность эстетического отношения при взаимодействии с объектами, не обладающими чувственно непосредственно воспринимаемым характером. При этом чувственность второго вида не отрицается: люди науки «вкушают наслаждения, подобные тем, которые дают нам живопись и музыка» [4]; чувственность первого вида подвергается сомнению: «чувства (имеются в виду внешние чувства. – М. И.) в этих состояниях не принимают никакого участия» [Там же]. Указанная проблематика затрагивалась и в эстетической традиции [3; 2]. Все это позволяет трактовать эстетику не только как науку о «совершенном чувственном познании».

Наряду с онтологическим аспектом пересмотра эстетической чувственности, необходимо сказать о гносеологических следствиях. Подчеркивание гносеологической (регулятивной, эвристической) роли эстетических начал в науке приводит к проблематизации аксиологической природы эстетического. Если настаивать на исключительно ценностной природе эстетического, то следствием этого будет отрицание его познавательной роли (такой путь рассуждений, как известно, был проделан И. Кантом).

При решении этой проблемы, на наш взгляд, следует исходить из положения о необходимом единстве познавательного и ценностного в эстетической деятельности и направить усилия на выявление гносеологической связи между отмеченной выше чувственностью первого и второго видов [1].

Примечания

1. *Иванов М. А.* О функциональной специфике ценностей в научном познании // История и философия науки в эпоху перемен : сб. науч. ст. / науч. ред. и сост. И. Т. Касавина и др. : в 6 т. Т. 6. М. : Русское общество истории и философии науки, 2018. С. 25–27. URL: <http://rshps.ru/books/congress2018t6.pdf> (дата обращения: 10.03.2021).

2. *Иванов М. А.* Философия как фактор эстетической деятельности // Актуальные проблемы социогуманитарного знания : сб. науч. тр. гум. фак. МАИ. Вып. VII. М. : Вузовская книга, 2008. С. 47–55.

3. *Платон.* Пир // Платон. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. М. : Мысль, 1993.

4. *Пуанкаре А.* Наука и ценности // Пуанкаре А. О науке : пер. с фр. 2-е изд. М. : Наука. 1990. С. 282.

5. *Философская энциклопедия* : в 5 т. Т. 5. М. : Советская энциклопедия, 1970.

Антропология мегаполиса: эстетика транспарентности

Доклад посвящен новому в отечественной гуманитарной мысли аспекту изучения транспарентности как одного из определяющих концептов современной культуры. Обычно сводимая к проблеме государственных и общественных отношений, тема транспарентности имеет интересные эстетические ракурсы, позволяющие осмыслить феномен тотальной эстетизации, выходя за границы тривиальных рассуждений. Коммуникативная система современного мегаполиса может быть рассмотрена как очередной этап развития антиномии открытости/закрытости, являющейся концептуальным основанием урбанистической среды. В качестве предшественника актуальных форм транспарентности может быть представлен концепт «стеклянного дома», который в конце XIX – начале XX в. определил новые параметры визуальной культуры города и обозначил важную антропологическую трансформацию. Умножение количества панорамных окон, витрин, прозрачных дверей и прочих транспарентных элементов урбанистического дизайна вызывает в человеке ощущение постоянного экранирования собственной жизни и жизни окружающих. В практиках визуального представления себя все более обнаруживается стремление к фиксации не на специфически выразительном, а на нейтральном, упраздняющем необходимость перманентной театризации жизни. Постоянная «включенность» городских панорам формирует привычку восприятия повседневности как непрерывной событийности, в которой тотальная эстетизация бытия осуществляется благодаря опосредующей способности оптики урбанистической среды. Визуальные репрезентации в пространстве социальных сетей и экранированность в транспарентных

Денис Юрьевич Игнатьев, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, Россия).

элементах урбанистического дизайна сливаются в единстве эстетического опыта, переживаемого человеком в постоянном созерцании действительности, явленной и дистанцированной экраном. Усиливающаяся прозрачность бытия превращает каждый момент повседневности в эстетическое событие, созерцаемое через призму урбанистической оптики. Это уже не эмпирическая действительность, а ее визуальная репрезентация, в которой стираются границы этического различия и эстетической оценки, основанной на ранжировании потенциала выразительности.

Умножение элементов транспарентности в системе повседневных практик жителя мегаполиса может быть объяснено не только стремлением к установлению новых правил социокультурных игр «открытого общества», но и открытием нового потенциала эстетического отношения к миру как «особого режима человечности».

Медиатрансфер специальных событий в онлайн: эстетические эксперименты в эпоху самоизоляции

Феномен оперативной конвертации офлайновых специальных событий в их онлайн-версию, поиск новых режиссерских и технологических решений на предмет, как это лучше сделать, сохраняя концепцию и визуальное своеобразие исходного артефакта, – это вопросы, которые решают классические для эстетики задачи трансляции и «упаковки» смысла в те или иные символические означающие (образы, формы, жесты, ритуалы, действия) (см. об этом: [1]). Сегодня данные вопросы актуализировались в связи с введением режима «самоизоляции». В новых условиях многие субъекты социокультурной сферы (НКО, парки, музеи, театры) усилили свое присутствие в интернет-пространстве. Вынужденный оперативный медиаманевр привел к серьезному всплеску онлайн-трансляций и вызвал множество вопросов: «как осуществить его цифровую конвергенцию события?», «как максимально использовать ресурсы художественной выразительности цифровых медиа?», «как вовлечь человека в онлайн-специальное событие и получить эмоционально-разделенное событие?». Сегодня в целом так звучат вопросы, попадающие в дискурсы медиаэстетики.

Рассмотрим эстетические эксперименты медиатрансфера двух специальных событий, которые стали за последние годы событиями-брендами: российскую акцию «Бессмертный полк» и петербургский «Фестиваль тюльпанов на Елагином острове». Под

Е. А. Каверина, д. ф. н., профессор, «Институт высшая школа журналистики и массовых коммуникаций», СПбГУ (г. Санкт-Петербург, Россия).

М. А. Бережная, аспирант, «Институт высшая школа журналистики и массовых коммуникаций», СПбГУ (г. Санкт-Петербург, Россия).

«специальным событием» понимается действие, целенаправленно и символически организованное для трансляции идей, выражающих и служащих достижению мировоззренческих, некоммерческих и коммерческих целей какого-либо сообщества, объединенного некими аксиологическими основаниями, социальными, конфессиональными, корпоративными принципами и взглядами (см. об этом: [2]). В основание специального события при его создании/режиссуре закладывается некая идея (сакральная и/или сакрализованная), которая наделяется ценностью и далее транслируется различными ритуализированными практиками. Сегодня к традиционным офлайн-практикам добавились онлайн-практики. В концептуальной основе события «Бессмертный полк» находится священная память о близких людях, которые внесли вклад в общее дело спасения Родины. Сила концепции в том, что вовлечение в событие происходит путем актуализации персональной памяти человека, семьи. Победа как результат слияния многих «я» в звучании «мы». Этот концепт важно сохранить при переходе в онлайн-формат, используя эстетические приемы и возможности цифровых медиа. В итоге: размещение на цифровом ресурсе портретов участников войны (эффект объединения в общее художественно выполненное полотно памяти – ресурс «Банк памяти»); организация онлайн-шествия и виртуальная трансляция на 200 медиаэкранах в Москве, в онлайн-кинотеатре Окко и на портале «Бессмертного полка России»; единовременная акция, где каждый может выйти на балкон с портретом и провести минуту памяти. Можно сказать, что эстетическая задача режиссуры – сохранение единства через символическую ритуальную коммуникацию, решена.

В основе концепции «Фестиваль тюльпанов на Елагином острове» лежит идея цветения как рукотворной красоты и искусства возделывания парка. Это специальное событие дарит гостям эстетическое наслаждение. За две недели цветения тюльпанов Елагин парк посещают примерно 500 000 человек. Ежегодно для Фестиваля тюльпанов выбирается определенная тема. В 2020 году – стиль конструктивизм. Цветники тюльпанов были выполнены по мотивам картин известных художников-конструк-

тивистов. В мае 2020 года фестиваль переведен в онлайн-формат. Основным онлайн-продуктом Фестиваля тюльпанов является визуальное воспроизведение цветников в социальных медиа посредством видеороликов. Основная задача видеороликов – передать аутентичную атмосферу цветения тюльпанов в экстерьере исторического парка, сопровождаемого видеодиалогом искусствоведа и садовника.

Российский опыт медиатрансфера специальных событий в онлайн-пространство только формируется. Цифровые форматы обладают уникальными эстетическими возможностями: влиянием посредством многомерного визуального образа, интерактивными технологиями вовлечения, геймификацией и созданием новых виртуальных мифологизированных миров. При этом такие эстетические «постоянные» величины: тактильность, вкус и т. п.; соразмерность тела и объектов в реальном природном пространстве; другое, что связано с непосредственно теплом человеческого присутствия и пульсирующей энергией мастера при реальной встрече с произведением искусства – могут ощущаться только в офлайн-форматах. Эта бинарная оппозиция реальное/виртуальное будет только усиливать ценность каждого из форматов.

Примечания

1. *Валицкая А. П.* Эстетика понимания: способы созидания миров. СПб., 2019.
2. *Каверина Е. А.* Событийные коммуникации в культуре: философская пропедевтика и маркетинговая практика. СПб., 2011.

Эстетическое воплощение *genius loci* в образе усадьбы

Теоретик литературы Вернон Ли считала, что римские духи – гении места – находятся повсюду. И необязательно путешествовать по миру, чтобы ощутить особенную связь с каким-нибудь местом. У гениев места множество воплощений, и человек воспринимает их по-разному: с помощью слуха, зрения, обоняния и осязания. В современном мире это понятие часто связывают с литературными образами, присущими определенным местам (Петербургу, Парижу, Праге), и системой городского строения, когда архитекторы и урбанисты стараются создавать новые объекты с ориентировкой на общий стиль построек вокруг, характер самого места. Однако *genius loci* стоит понимать не только как красивую метафору, но и как философскую концепцию – *устойчивые пространственные инварианты* [7], которые существуют в представлении места и оказывают влияние при непосредственном осмыслении человеком этого места, как заметили архитектор К. Норберг-Шульц и исследователь Е. Орлова.

В наше время, в эпоху глобализации, концепция *genius loci* все чаще возникает в вопросах сохранения индивидуальности того или иного места: города, культурного наследия, какой-либо конкретной постройки. Но каким образом можно понять и последовательно развернуть воплощение этого понятия? Будучи человеческими существами, мы смотрим на Вселенную из центра внутри нас, говоря о ней терминами известного нам языка. Основу интересующей нас науки – эстетики – составляет внутреннее чувство, возникающее в свободной игре познавательных сил рассудка и воображения. Эстетику невозможно рассматривать абсолютно объективно, поскольку она затрагивает жизнедеятель-

Владислава Сергеевна Кайгородова, Литературный институт им. А. М. Горького (г. Москва, Россия).

ность человека и без субъекта непредставима. Таким образом, понятие *genius loci* может органично встроиться в рассматриваемый нами образ.

Воплощение *genius loci* в образе усадьбы можно рассмотреть на нескольких уровнях, строящихся по структуре, предложенной Майклом Полани в его работе «Личностное знание»: независимого, невыразимого, понятного. В настоящее время усадьбы, возможно, находятся в области независимого. Их представление самодостаточно и ценно само по себе – людям нравится находиться в усадьбах, строить по их подобию собственные дома, переносить в них важные жизненные события (официальные мероприятия, в рамках которых огромную роль играет статус). Пространство усадьбы ощущается человеком как достигнутое равновесие между материальным и духовным мирами, но стоит обратиться к духовности, как реальная усадьба переходит в мысленный образ, вдохновляющий или уводящий в область невыразимого, связанный с особыми состояниями, чувствами, мыслями, приходящими в пределах усадеб и не исчезающими иногда даже с отдалением от них.

Для наглядности и понимания потенциала предложенных уровней можно рассмотреть пример усадьбы А. И. Герцена в Москве, в которой уже много лет действует Литературный институт им. А. М. Горького.

Примечания

1. *Вайль П. Л.* Гений места. М. : АСТ, Corpus, 2015. 443 с.: ил.
2. *Есин С. Н.* Собрание сочинений : в 5 т. Т. 3 : Твербуль, или Логово вымысла : Роман места ; Отступление от романа, или В сезон засолки огурцов : Педагогические этюды и размышления. М. : Книжный клуб Книговек, 2013. 432 с.
3. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 608 с. (Азбука-Классика. Non-Fiction).
4. *Орлова Е.* Гений места // Эстетис. URL: <https://aesthesis.ru/magazine/june17/genius-loci> (дата обращения: 11.03.2021).
5. *Полани М.* Личностное знание. М. : Прогресс, 1985. 344 с.

6. *Стернин Г. Ю.* Об изучении культурного наследия русской усадьбы // Русская усадьба : сб. Общества изучения русской усадьбы. Вып. № 2 (18). М. : АИРО-XX, 1996. С. 10–15.

7. *Norberg-Schulz Ch.* Phenomenon of Place // Architectural Association Quarterly. 1976. № 4. P. 3–10.

Проблемы эстетической экспертизы интерактивных систем

Экспертиза интерактивных систем – это экспертиза новой морфологии, рождающейся на стыке реального и виртуального, относящаяся к организации не предметных форм, а визуальных объектов на экране и неосязаемых информационных процессов (см. об этом: [3, с. 111]). Об актуальности проведения эстетической экспертизы интерактивных систем впервые заговорили в начале 1990-х гг. в рамках исследования «эффекта эстетики в юзабилити». В дизайн-центре компании Hitachi была выявлена корреляция между оценкой привлекательности интерфейса и воспринимаемой простотой его использования и сделан вывод, что «эстетическая составляющая влияет на эффективность работы с системой» [4, р. 17]. Несмотря на возрастающую актуальность всестороннего исследования интерактивных систем, эстетическая составляющая наименее поддается регламентации, вопрос остается дискуссионным.

Автором были выделены следующие актуальные проблемы эстетической экспертизы дизайна интерактивных систем:

1. Отсутствие объективных критериев, методов, стандартов, позволяющих целостно оценить эстетические качества в их взаимосвязи с удобством использования.

2. Сложность интерпретации феномена эстетического. С точки зрения качеств объекта дизайна эстетичность менее всего поддается регламентации и стандартизации. Феномен эстетической коммуникации является предметом специального научного дискурса: предмет эстетики так и не обрел устойчивого статуса и общепринятой трактовки. С другой стороны, широкое понимание эстетики позволяет нам использовать те концепции, в которых

Юлия Владимировна Калайкова, Уральский федеральный университет (УрФУ) (г. Екатеринбург, Россия).

эстетическое, в конечном счете, можно подвергнуть качественной и количественной оценке.

Например, мы можем рассмотреть эстетическое как совокупность эмоциональных реакций [5, р. 28]. Элементы интерактивной системы могут вызывать эмоциональные реакции с целью привлечения внимания, закрепления ассоциаций на эмоциональном уровне, а также для лучшего запоминания информации любой модальности. Мы можем оценить содержание, а также интенсивность, продолжительность и валентность эмоциональных реакций. Следует отметить, что эстетизации может быть подвержено не только оформление интерактивной системы, но и пространство, в котором происходит взаимодействие, а также условия взаимодействия с системой: «...помимо формальных качеств наслаждение может доставлять процесс пользования и пространство, в котором он совершается...» [1, с. 50].

3. Субъективность эстетического переживания. Существует позиция, согласно которой из самого определения эстетического критериев эстетического не может быть выведено, а субъективность эстетического переживания ставит под сомнение возможность объективной оценки уровня эстетического (см. об этом: [2, с. 101]). Можно предположить, что экспертиза уровня эстетического невозможна без учета оценки со стороны пользователей интерактивных систем – возникает проблема эффективного сбора, обработки и интерпретации информации по результатам партиципативной экспертизы.

4. Сложность определения границ, целей и задач экспертизы дизайна. Сегодня экспертизу всё чаще понимают не в качестве заключения по спорному вопросу, а в более широком смысле – как проведение исследования экспертами для решения разнообразных задач. Экспертиза все активнее используется в различных сферах общественной жизни, границы экспертизы расширяются не только в разные сферы деятельности, но и вглубь самой деятельности. Экспертиза дизайна может предшествовать или проводиться параллельно разработке дизайн-проекта, экспертизе могут быть подвержены как системы конкурентов, так и более ранняя версия проектируемой системы.

5. Отсутствие требований к профессиональным и личностным качествам дизайнера-эксперта. Экспертизой дизайна сегодня все чаще занимаются частные организации, соответственно возникает вопрос относительно критериев, по которым мы можем называть того или иного специалиста экспертом.

Примечания

1. *Быстрова Т. Ю.* Философия дизайна : учеб.-метод. пособие. 2-е изд., перераб. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2015. 128 с.

2. *Бычков В. В.* Эстетическое в системе культуры // Мир культуры. Труды Государственной академии славянской культуры. 2000. Вып. 2. С. 92–106.

3. *Калайкова Ю. В., Панкина М. В.* Дизайн виртуальной информационной среды как социокультурная практика // Культура и цивилизация. 2018. Т. 8, № 2А. С. 108–115.

4. *Norman D. A.* Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things. New York : Basic Books, 2005. 287 p.

5. *Walter A.* Designing for emotion. A Book Apart, 2011. 104 p.

И. Н. Калинин, В. Д. Диденко, Н. С. Диденко

Значение экзистенциального эскапизма в процессе эстетизации

Эстетизация имеет огромное значение в жизни современного человека. Будучи процессом многомерным и масштабным, она несет в себе множество изменений как внешнего, так и внутреннего, трансформационного характера. Подобные изменения, прежде всего, устанавливают некое подобие внутреннего баланса в направленности человеческой культуры, определяющей дальнейшее развитие как материальных, так и духовных ценностей, а также их синкретизм в более обывательском понимании происходящих процессов. «Всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека реальность этическую. Ибо эстетика – мать этики; понятие “хорошо” и “плохо” – понятия прежде всего эстетические, предваряющие категории “добра” и “зла”» (И. Бродский. Нобелевская речь). Обновление эстетики исходит, прежде всего, от наиболее значимых людей своей эпохи – ученых, философов, представителей творческих профессий и лидеров религиозных конфессий. В настоящее время этот список претерпел некоторые изменения. Зачастую вектор эстетизации задается не творцом, а тем, кто является заказчиком его труда. Роль исполнителя имеет намного меньшую ценность, нежели незримая рука коммерциализаторов искусства. В разные эпохи процесс эстетизации через творцов направлялся религиозными конфессиями или политической доктриной, но сегодня искусство является, прежде всего, продуктом массовой культуры. «То, что можно маркировать, упаковать, изготовить на конвейере, не может быть ни правдой, ни искусством» (Марти Рубин). Именно по этой причине мы не можем в полной мере сравнивать произведения Микеланджело Буонарроти и Иоганна Себастьяна Баха с

Илья Николаевич Калинин, Валерий Дмитриевич Диденко, Наталья Станиславна Диденко, ГУУ (г. Москва, Россия).

современными творениями представителей творческой элиты. Однако следует отметить, что именно это изменение вектора эстетизации выводит на первый план такое понятие, как эскапизм (*англ.* escape – побег, спасение).

Проявления эскапизма можно найти в самых разных эпохах. Точное время его возникновения установить не представляется возможным, однако с уверенностью можно предположить, что это одно из самых древних проявлений человеческого сознания, существующее и по сей день.

Именно эскапизм делает возможным «прорыв» духа за пределы рациональности, оптимальности и целесообразности в контексте актуального социума. Эскапизм призван удовлетворять потребности человеческого общества в интенциях или намерениях. Современный человек подвержен процессу эстетизации значительно быстрее, чем любое предыдущее поколение. Скорость распространения и поглощения информации существенно опережает момент рефлексии и осознания приобретенного опыта. Состояние «потока», описанное Михаем Чинксентемайи, наиболее полно отображает процесс эстетизации с точки зрения психологии и раскрытия потенциальной энергии эскапизма. «Внутренняя эмиграция» индивида происходит как в моменты осознания произведений искусства, так и во время их созидания. Открытым остается вопрос условной «подлинности» подобных произведений, так как с точки зрения культуротворческих функций искусство есть не что иное, как выражение невыразимого. Сама идея трансцендентной составляющей духовности человека противится идее капитализации или иной эксплуатации произведений искусства. Подлинный уход от реальности подразумевает игнорирование контролирующих элементов социальных систем и бесповоротное обращение к трансцендентно-эйдетической связи с анагогической эстетикой высших сфер.

В докладе показано, что в условиях нарастающей коммерциализации искусства и других сфер духовной жизни общества важно видеть и актуализировать в эстетическом эскапизме потенциал преодоления и преобразования, противостояния разрушительной маргинализационной тенденции в современной постмодернистской культуре.

Феномен музыкального семиозиса в контексте концепции эстетического образования

Современная эстетическая методология отличается от классической, прежде всего, своим междисциплинарным характером. Синтезируя в той или иной степени различные подходы, методы и техники, современная эстетика стремится решить насущные проблемы современного художественного пространства, которые уже невозможно постичь при помощи традиционных подходов. Проблема музыкального семиозиса и семиозисного мышления относится к такого рода философским проблемам. Рассмотрим сущность и основные подходы, определяющие значение феномена музыкального семиозиса в сфере эстетического образования.

Во-первых, проблема семиозиса отсылает нас к семиотике как учению о знаках и знаковых системах, а также отношений между ними. Еще Дж. Локк впервые сформулировал идею о необходимости общей теории знаков – семиотики, которая стала бы тождественна логике. Хотя первые теоретические попытки осмысления знаков предпринимали еще философы античного периода, но целостный научный подход к семиотическим проблемам формируется гораздо позже – лишь во второй половине XIX – начале XX в. в концепциях Ч. Пирса, Ч. Морриса, Ф. де Соссюра и их последователей. Чарльз Пирс первым разработал целостную теорию знаков и знаковых систем (называя ее, следуя Локку, семиотикой), предложил ее основные категории и использовал впервые понятие «семиозис». В этот период закладываются основные направления семиотики, изначально два: логическая

Елена Алексеевна Капичина, ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского» (г. Луганск).

семиотика (Г. Фреге, Ч. Пирс) и лингвистическая семиотика (Ф. де Соссюр, В. Гумбольдт). Позднее, в XX в., появляются семиотика культуры, семиотика искусства, этносемиотика, биологическая и много других отраслей знаковой теории.

Именно Ч. Пирс приходит к выводу, что «всякая мысль является знаком», «бытие – это знак, человек и его мысли и слова тоже знаки», мышление осуществляется с помощью знаков. Знак определяется мыслителем как триадичное отношение, вызывающее динамический процесс интерпретации. Следовательно, семиотика Пирса делает акцент именно на процессе семиозиса, то есть процессе означивания (становления знака), взаимосвязи объекта и некоего представления о нем. Семиозис он определил как действие, которое включает в себя «сотрудничество» трех субъектов, таких как знак, его объект и его интерпретатор. Этот специфический тип триадного отношения лежит в основе семиотической и прагматической философии Пирса, его исследование стремится к гносеологической обобщенности и, можно сказать, к метафизической универсальности. Именно понятие «семиозис» было центральным в его семиотической теории, поскольку знак не функционирует как знак до тех пор, пока он не осмыслен как таковой. Иначе говоря, знаки должны быть интерпретированы, чтобы быть знаками. Семиозис в семиотико-прагматической концепции мыслителя – это динамический процесс интерпретации знака, единственно возможный способ его функционирования, это деятельность знака по производству собственной интерпретации. Идея семиозиса, таким образом, выражает саму суть отношений между знаком и внешним миром – объект репрезентации существует, но он далек и недостижим, будто «спрятан» в череде семиотических медитаций. Идеи семиозисного подхода имеют важное значение для семиотики искусства.

Таким образом, элементы теории знаков Пирса являются семиотическими основаниями для анализа различных знаковых систем и знаковых явлений в лингвистике, искусствоведении, литературоведении, эстетике, а также в науках, изучающих познание и разнообразные аспекты взаимодействия человека с компьютером. Следовательно, семиотической концепции Ч. Пирса

свойственен предельный универсализм исходных положений. Единственное условие существования любого предмета как знака – наличие контекста, в рамках которого этот знак приобретает смысл. Безусловно, смысловое поле пирсовских семиотических концептов – это культура. Итак, проблема семиозиса зарождается и приобретает универсальные характеристики именно в семиотике. *Семиозис – это процесс интерпретации знаков, раскрывающий значение тех или иных совокупностей знаков. Семиозис есть особое поле означивания, интерпретации, он имеет свои структурно-семиотические уровни, определяющие диалектику внутрине-знаковой и внешне-текстуальной формы.*

Во-вторых, проблема семиозиса отсылает нас к герменевтике как философской методологии понимания и интерпретации языковых выражений. Музыкальным текстом в современных практиках становятся не только системы нотных знаков, но и графические изображения, матрицы, графики, схемы и рисунки. Логическую фиксацию получают различные этапы творческого процесса, и каждый, согласно своему предназначению, специфический текст несет определенную информацию о художественной идее произведения. В музыке тексты рафинируются и воплощаются только в форме произведений, а последние – в живом исполнении-интерпретации. Музыкальное произведение выступает как текстуальное единство, логико-диалогическое проявление музыкального текста. При этом музыкальное произведение выступает интерпретационной формой бытия текста. Современная музыка становится практикой герменевтической интерпретации музыкального сознания, поскольку требует бесконечного семиозиса современных поли- и метастилистических текстов. А герменевтическая интерпретация позволяет выявить смысл музыкального произведения. В современных постмодернистских концепциях текст определяют как принципиально открытую систему, как интертекст, гипертекст, который можно дешифровать и бесконечно интерпретировать в процессе семиозиса. Всё есть текст и как текст может быть деконструировано и интерпретировано, утверждают постструктуралисты. Современные тексты существуют в ситуации хаосогенной деконструкции, к которой

необходимо находить ключи и коды. Отсюда, семозисное мышление современных композиторов создает новые интерпретации звучаний текстов, фактически автор изгоняется, и произведение возвращается к интертекстуальному первоначальному набору знаков. В интерпретации исполнителей вновь оживает текст, звуковые кванты воплощают архетипическую чувственность, конструируя ценностные смыслы современного сознания.

Итак, через самоинтерпретации и рекомендации к исполнению композиторы современной опус-музыки сочетают тенденции герменевтического и феноменологического подходов. Отсюда, семиозис и семиозисное мышление является формой философско-эстетической интерпретации и понимания музыкальных структур современных авторов, а также постижения концептуальных идей новационных арт-практик. Текстуальная структурированность музыкального бытия определяет социокультурное существование музыкальных опусов. Музыкальный семиозис обнаруживает себя как способ герменевтической интерпретации музыкальных знаков, зафиксированных в тексте, принимая определенную структурно-логическую форму. То есть *семиозис оказывается неким ключом, с помощью которого можно интерпретировать и понимать современную интеллектуально-элитарную опус-музыку.*

В-третьих, проблема музыкального семиозиса отсылает нас к феноменологии как методологии постижения смыслов сознания, жизненного мира и переживаний автора или слушателя музыки. Музыка – это искусство временное, которое в процессе своего становления и развертывания открывает человеку всю метафизику смыслов и переживаний. Сможет ли человек постичь эти смыслы, услышать эту метафизику, зависит от способности восприятия музыкального. Восприятие музыки есть основа ее понимания, это канал связи, диалога автора и слушателя, исторических эпох и личностей. Традиционное определение музыкального восприятия включает в себя способность переживать настроения и чувства, выражаемые композитором в музыкальном произведении, и получать от этого эстетическое удовольствие.

Феноменология является одним из крупнейших философских учений XX века, создавших уникальную методологию анализа структуры человеческого сознания и фундаментальных основ его функционирования, где сознание понимается не как эмпирический предмет изучения психологии, а как чистое интенциональное смыслообразование. Мир в феноменологии понимается не столько как физическое целое, сколько как область ментального бытия, сфера сознания, человеческого восприятия и смыслополагания, – это мир, наделенный человеческим смыслом и заданный пространством индивидуального человеческого опыта, т. е. «жизненный мир». Сознание функционирует как непрерывный направленный поток переживаний. Восприятие же, в феноменологическом видении, есть всегда восприятие чего-то (вещи, текста), суждение есть всегда суждение о чем-то и т. д. Интенциональный предмет восприятия дается нам в переживаниях сознания.

Путь феноменологической редукции приводит к смысловой структуре, к смыслоотношениям, которые являются неизменной основой – субстанцией – текстов, интерпретаций, исполнений, своеобразной «меркой» наших знаний о реальности. Таким образом, феноменологическая методология нацелена на выявление субъективного смысла в объективных знаках, знаковых структурах, текстах, интерпретируемых в процессе музыкального семиозиса.

Отсюда, процесс музыкального семиозиса раскрывает, во-первых, последовательность разворачивания структурных слоев восприятия и переживания музыкального сознания; во-вторых, этапы интерпретации и понимания конкретных музыкальных знаков; в-третьих, осознание и постижение экзистенциально-личностных смысло-ценностей музыки и, в-четвертых, усвоение общекультурной символики и ценностей музыки. Поиск чистого музыкального смысла и анализ эстетического переживания в процессе восприятия, исполнения и понимания, становятся главной целью музыкального семиозиса как процесса интерпретации музыкальной знаковости.

В-четвертых, проблема музыкального семиозиса отсылает нас к эстетической педагогике, поскольку наиболее благопри-

ятной формой практической реализации перечисленных выше подходов, определяющих значение феномена музыкального семиозиса, является сфера эстетического образования. Говоря о музыкально-эстетическом образовании, хотелось бы акцентировать внимание на формировании эстетического отношения к музыке как определяющей цели педагогического процесса.

Музыкальное бытие – это, прежде всего, бытие эстетическое, которое имеет свою четкую логически-временную структуру, позволяющую осуществляться музыкальному становлению. Благодаря музыкальному становлению происходит то внутреннее слияние человека с музыкой и то увлекательное внутреннее волнение, которое составляет сокровенный центр притяжения слушателя в стихию жизни музыкального произведения. В самой сущности музыкального бытия лежит тождество человеческого и музыкального, которое определяет личностное значение музыки. Этот момент осознания, переживания человеком музыки, слияние объективного и субъективного в мире музыки называют *музыкальным эстезисом*. Благодаря музыкальному эстезису музыка приобретает человеческое, личностное значение, переживается и осознается человеком, становится понятной и доступной каждому. Именно этот момент столь важен для эстетической педагогики.

Музыкальный эстезис является точкой единения музыкального и личностного, которая лежит в основе понимания музыкально-эстетического поля семиозиса. Поэтому мы можем говорить о музыкальном семиозисе как об эстетическом и, одновременно, диалогическом (интерпретативном) феномене. *Эстезисная сущность музыкального семиозиса в эстетическом образовательном процессе проявляется, прежде всего, в форме музыкальной интерпретации, восприятия и понимания смысла музыки*. Именно эстетика восприятия музыкальных знаков, интерпретации значений, эстетических отношений, ценностей и смыслов является основой философско-семиозисного понимания сущности и предназначения музыкальной педагогики.

Итак, рассмотрев четыре базовых подхода понимания музыкального семиозиса, можно утверждать, что данная проблема

носит междисциплинарный характер, объединяющий структурно-семиотический, феноменолого-герменевтический подходы, где точкой единения становится философская эстетика. Логика данной аналитики заключается в демонстрации новой философско-эстетической методологии семиозисного мышления, примененной к музыкальным текстам, что в итоге может быть успешно использовано в музыкальной и эстетической педагогике. *Семиозисное мышление – это современный тип постижения музыкальной реальности, позволяющий структурировать интенции музыкального сознания и интерпретировать музыкальные смыслы.* В контексте концепции эстетического образования семиозисное мышление может стать основой новой методологии эстетического восприятия и интерпретации современной музыки.

Концептуализм как эстетико-теоретическая позиция и эстетическая коммуникация

Формировавшиеся на протяжении развития философской мысли основания концептуального подхода к проблеме искусства в двадцатом столетии подвели к пересмотру положения искусства, так как прежняя форма рефлексии, заключающаяся в преимущественно эмоционально-чувственном восприятии произведений искусства, оказалась явно недостаточной. В связи с этим возникли предпосылки к появлению художественной практики, целью которой стали попытки определить искусство как форму интеллектуальной рефлексии, а также обозначить процесс поиска новых способов человеческой коммуникации. Эта художественная практика получила название «концептуализм».

Основоположники и представители этого революционного движения в искусстве отрицали догматизм традиционного искусства, стремились его преодолеть и представить художественному миру каноны, принципиально отличающиеся от существовавших ранее, провозгласить принципиально иную для зрителя «привычку» общения с искусством. Революционность данного течения заключается в том, что концептуальные произведения не опираются на непосредственное восприятие, не взывают зрителя к эмоциональному сопереживанию, отказываются от традиционных эстетических оценок. Вследствие чего возникают следующие вопросы: что представляет эстетико-теоретическая позиция концептуализма как художественного течения, а также что представляет собой разработанная в ее рамках практика недискурсивной коммуникации?

Александра Анатольевна Капуста, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (г. Москва, Россия).

Поиску ответов на заданные вопросы посвящено мое исследование, в рамках которого я провожу анализ предпосылок к возникновению эстетико-теоретической позиции концептуализма как художественного течения и прихожу к выводу, что появление концептуального подхода по отношению к искусству, а затем постепенное его оформление в качестве художественной практики не случайны, а представляют собой закономерный процесс, так как восходят к предшествующим теоретическим прецедентам, начиная с эпохи Античности, – теоретическим воззрениям Пифагора, Платона, Аристотеля, проходящим через Средние века – период формирования концептуальных оснований схоластики и закономерно переходящим в Новое время – труды представителей аналитической философии, структурализма и американской философии искусства. Последняя в особенности сыграла ключевую роль в оформлении концептуализма как художественного течения, которое впоследствии превратилось в глобальную тенденцию, которая началась, по историческим причинам, в США, а затем распространилась по всему миру и в настоящий момент имеет общую теоретическую базу и регионально-культурные спецификации, зависящие от исторического своеобразия в их естественном развитии – концептуализм в США, в Европе, России и Азии.

Представители концептуального художественного течения следуют заданной современным искусством траектории в отношении разработки новых подходов к человеческой коммуникации. Концептуализм как художественное направление репрезентативен в этом отношении, поскольку для него существенна не только практическая сторона освоения современных коммуникаций, но и собственная теоретическая база, относящаяся к ее аспектам, в виде текстов, получивших широкое распространение и оказавших влияние в теоретической среде.

Таким образом, прослеживая тенденции к появлению данного художественного течения, следует сказать, что представители концептуализма разработали собственные эстетико-теоретические основания, которые оказали влияние на появление и разви-

тие принципиально нового подхода в контексте недискурсивных коммуникаций.

Примечания

1. *Аристотель*. Метафизика / пер. с греч. П. Д. Перлова, В. В. Розанова. М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. 232 с.

2. *Аристотель*. Поэтика. Об искусстве поэзии / пер. В. Г. Аппельерта. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. 184 с.

3. *Ауэрбах Э.* Мимесис / пер. А. Михайлова. М. : Прогресс, 1976. 556 с.

4. *Виндельбанд В.* Платон. К. : Зовншгоргвилав України, 1993. 176 с.

5. *Виндельбанд В.* История древней философии с приложением истории философии Средних веков / пер. слушательниц Высш. Жен. Курсов под ред. А. И. Введенского. СПб. : тип. И.Н. Скороходова, 1902. 404 с.

6. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат // Избранные работы / пер. В. Руднева. М. : Территория будущего, 2005. 440 с.

7. *Дик Дж.* Искусство и эстетическое: институциональный анализ / пер. С. А. Дзикевича // *Aesthetica Universalis* (Всеобщая эстетика). Теоретический журнал кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. 2018. Vol. 1. (1). С. 111–163.

8. *Дзикевич С. А.* Эстетика начала классической теории : учеб. пособие для вузов. М. : Академический проект : Фонд Мир, 2011. 253 с.

9. *Костикова А. А.* Искусство как коммуникация: топология субъекта // Эстетика научного познания : материалы Междунар. науч. конференции. М. : Современные тетради, 2003.

10. *Неретина С.* Латинский словарь средневековых философских терминов : в 2 т. Т. 2. СПб., 2002. 607 с.

11. *Платон*. Государство / пер. А. Н. Егунова. М. : Академический проект, 2015. 398 с.

12. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / пер. П. С. Поповой. М. : Мысль, 1966. 487 с.

13. Эксклюзивное интервью художника Виктора Скерсиса журналу «*Aesthetica Universalis*» // *Aesrthetica Universalis* (Всеобщая эстетика). Теоретический журнал кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. 2019. Vol. 2 (6). С. 265–286.

14. *Buchloh B. H. D.* Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October. 1990. Vol. 55 (Winter). P. 105–143.

15. *Danto A.* The Artworld // Journal of Philosophy. 1964. Vol. 61, No. 19. P. 571–584.

16. *Danto A.* Philosophy and Contemporary Art // Danto A. Philosophizing Art: Selected Essays. Berkeley : University of California Press, 2001. P. 1–7.

17. *Kosuth J.* Art after Philosophy. L., 1993.

18. *Walton D.* After Analytic Philosophy, What's Next?: An Analytic Philosopher's Perspective // The Journal of Speculative Philosophy. Vol. 6, No. 2. The Pennsylvania State University, 1992.

19. *Weitz M.* The Role of Theory in Aesthetics // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1956. Vol. 15. P. 27–35.

Отношение «человеческое/ нечеловеческое» в языке рэп-поэзии (герменевтический анализ композиции IC3PEAK «Марш»)

Название анализируемой нами поэтической композиции группы IC3PEAK – «Марш» – отсылает к определенному предпониманию смысла произведения, связанному с милитаристскими, победными, официальными ассоциациями. Все как один, поэтому нет различия между «тобой» и «мной»: «Твое лицо совершенно такое же». Ритм марша слышен во всем многоголовом строю, каждый – частица целого («здания», которое «есть в каждом городе»). Метафора «здания» означает единый порядок, при котором «окна забиты», то есть его внутреннее пространство закупорено, отсутствует свежий воздух: «Воздух вокруг с каждым годом душней». Душно «вокруг», вовне мира – «здания» – местонахождения «мы» («ты» и «я»), «здание» окружено «колючей проволокой» и «заборами».

«Заборы», «колючая проволока», «капюшоны» – символы изоляции, удушающей плотности «своего» мира, формирующего образ устрашающего «иного» («внешнего»). Ограждение организует разметку реальности «внешнее/внутреннее», подразумевающую различие «своего» и «чужого». «Чужой» невидим, он за «забором», ограничивающим «мое» существование и лишаящим «меня» видения. У «меня» на глазах шоры («капюшоны»), соответственно, «я» могут смотреть только в одну сторону. «Забор», олицетворяющий враждебность окружения, оказывается местом выворачивания «внутреннего» вовне – внутренний страх опреде-

Светлана Владленовна Кардинская, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, Россия).

ляет статус «внешнего» как враждебного, хотя о «внешнем» «мне» ничего не известно – «нет горизонта». Собственно, «забор» оказывается экраном, на котором отображается образ «внешнего», сконструированный внутренним страхом. Пугающее «внешнее» есть изнанка внутреннего страха и, поскольку вовне ничего нет, его можно на «заборе»-экране отображать как угодно.

Экранное изображение становится предъявлением «своей» правды, создающей видимость реальности и продуцируемой границей (способом ограничения или порядком). Порядок различения «внешнего/внутреннего», «правды/лжи», «добра/зла» абсолютно произволен – это иллюзия, кажимость, возведенная в ранг реальности. Такое различие есть спектакль, инсценировка, а устрашающий/страшный предел – всего лишь муляж.

Если образ враждебного «внешнего» – иллюзия, и всем это известно, то почему враждебная граница постоянно воспроизводится? Это происходит потому, что разделяющая пропасть имеет не внешнее, а внутреннее происхождение. Разрыв между своим и чужим проходит внутри «семьи».

«Чужое»/«родное» («свое») вновь меняются местами, а существование «своего» – становится проблемой: «Я ищу свой дом и корни, как и ты». «Я» оказывается отчужденным от того, что должно быть «родным», от того, что вырастило «меня», в чем состоит «моя» укорененность («корни»). Не быть «чужим» – это значит ходить строем под марш вокруг «колючей проволоки» и считать это счастьем, поскольку «семья» (героические предки) так жили и умирали для того чтобы новое поколение испытало благо существовать в этом «доме». Предполагается, что «дом» – олицетворение безопасности и мира, поскольку прежнее поколение пострадало за него. Здесь присутствует отсылка к «1984» Дж. Оруэлла: «Мир – это война...» Подготовка к войне является основой мирной жизни, вновь рождающиеся люди, изначально, солдаты будущей войны, соответственно уместно и обратное: «война – это мир», исчезает различие между ними: «мое тело в шрамах, а ладонь в грязи» – «я» постоянно на войне, «моя» мирная жизнь состоит в выполнении приказов, подчинении, для «меня» «свобода – это рабство».

«Я» (индивид) оказывается «функционирующим телом», автоматом, выполняющим команды. В таком «функционировании» индивидуальность, как некая самость, нейтрализуется, становясь нулевым состоянием «человеческого» – «*homo sacer*». Концепт «*homo sacer*» («человека священного») Дж. Агамбена (см. об этом: [1, с. 91–146]) основывается на метафоре «человеческого жертвоприношения войне», предполагающей символическую смерть солдата, отправляющегося на войну. Он, даже будучи еще жив, заранее исключен из «мира» и находится вне социума и закона. «*Homo sacer*» остается пустотой на месте «человеческого», живым мертвецом. Опустошение человеческого бытия до состояния «*homo sacer*» происходит в процессе его упорядочения (полагания границ внутрь «человеческого»), стремящегося отделить, собственно «человеческое» от «нечеловеческого», например животного и растительного. Механизмы включения человеческого в некую «модель», сконструированную научным, политическим и т. п. дискурсами, в пределе приводят к исключению человека и сведению его к состоянию пустого места, легко наполняемого идеологизированными конструктами.

Примечания

1. *Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь / пер. с итал. И. Левиной и др. М. : Европа, 2011. 250 с.*

Эстетизация авторитета и служения в «просвещенном консерватизме»

Идеи А. Г. Мюллера (1779–1829) о единстве физики, истории, этики и эстетики в познании гармонии Универсума, эстетизация социального, обсуждение общественных проблем под знаком красоты были значимы как для представителей «консервативной революции» в Германии и Австрии, так и для обоснования теории «просвещенного консерватизма» Г.-К. Кальтенбруннером (1937–2011) [1].

Побудительным толчком для данного доклада стала плодотворная гипотеза А. В. Михайловского о том, что круг поэта С. Георге может рассматриваться как «базовая экзистенциальная форма “консервативной революции”» и выделение им трех принципов «политической теологии» в «круге Георге» [2, с. 152]. О значимости идей А. Г. Мюллера и во второй половине XX в. свидетельствует постоянное включение эссе о нем и о Л. Клагесе, знавшем С. Георге, в работы, посвященные теоретическому обоснованию «просвещенного консерватизма» [3, S. 201–228, 247–267; 4, В. 1, S. 215–228, В. 2, S. 311–322]. Утверждение Михайловского, что по распространению «специфического словаря, определенных образов и фигур, связанных с социально-политическими ценностями» можно судить о «степени влияния круга С. Георге в военное и в послевоенное время в Германии» [2, с. 152], перекликается с надеждой Г.-К. Кальтенбруннера, что «есть еще европейские люди, в которых жив европейский дух. Они... часто по одному лишь слову или знаку узнают и приветствуют друг друга» [4, В. 2, S. 6].

Исследование Михайловского позволяет уточнить понимание и перевод принципов консерватизма в постлиберальную эпоху,

Флора Сергеевна Ким, Бронницкий филиал ФГБОУ ВО «Московский автомобильно-дорожный государственный технический университет (МАДИ)» (Бронницкий филиал МАДИ) (г. Бронницы, Россия).

сформулированных Г.-К. Кальтенбруннером [3, S. 111–129]. Так, когда речь идет о понимании смысла Порядка, сохранении Авторитета и Подчинения, безусловно, нужно учитывать понимание топоса и свойственного ему порядка у К. Шмитта [2, с. 152]. На это указывают постоянно повторяющиеся краткие упоминания определения А. Г. Мюллером консерватизма как «товарищества по территории», которое защищает и хранит «неповторимую песню ландшафта». Говоря о важности сохранения надындивидуального высшего Порядка, свойственного Универсуму, для которого необходимы упорядочение внутреннего авторитета, этические и культурные ограничения [3, S. 96–98], Кальтенбруннер напоминает о добродетели Лояльности как экзистенциальной ценности. В понимании сущности и значимости лояльности он опирается на идеи американского философа Д. Ройса (1855–1916) [5]. Но практика употребления данного слова в русском языке заставляет пересмотреть перевод. Лучше перевести этот принцип не как «Порядок и Лояльность» [6], а как «Порядок и Служение» по аналогии с выделенным А. В. Михайловским принципом господства и служения [2, с. 156–157], тем более что примером лояльности для Ройса является японский кодекс самурайской чести – бусидо [5, р. 72–75]. Принцип господства и служения сложно понимается молодежью. Пояснить его можно на примере культурной модели отношений Фродо и его слуги Сэма из трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец» [7, с. 686]. Под лояльностью понимается верность, преданность, служение высшему Авторитету; в понимании А. Мюллера – «Духу, который есть длительность, связность», «духам – хранителям нации» [8, S. 162]; в понимании авторов «поэтической политики» круга С. Георге – авторитету поэта, который «действует в свете божественной правды» [2, с. 156–157]. Разделяя эти идеи, Г.-К. Кальтенбруннер и формулирует принципы консерватизма и воспитательные, этические и эстетические задачи государства и правящего класса [3, S. 33].

Примечания

1. *Ким Ф. С.* Рецепция эстетических взглядов А. Г. Мюллера в «просвещенном консерватизме» Г.-К. Кальтенбруннера // Первый Россий-

ский эстетический конгресс. 17–19 октября 2018, Санкт-Петербург : доклады и выступления. СПб. : Российское эстетическое общество, 2018. С. 185–192.

2. Михайловский А. В. Три принципа «политической теологии» в круге Штефана Георге // Вопросы философии. 2013. № 5. С. 149–160.

3. *Kaltenbrunner G.-K.* Der Schwierige Konservatismus: Definitionen – Theorien – Porträts. Berlin (West) : Nicolai, 1975.

4. *Kaltenbrunner G.-K.* Europa. Seine geistigen Quellen in Porträts aus zwei Jahrtausenden (3 Bände). Heroldsberg bei Nürnberg : Verlag Glock & Lutz, 1981–1984.

5. *Royce J.* The Philosophy of Loyalty. New York : The Macmillan Company, 1908.

6. Ким Ф. С. «Просвещенный консерватизм», порядок и лояльность // Этносоциум и межнациональная культура. 2011. № 5 (37). С. 178–184.

7. Толкин Дж. Р. Р. Властелин колец. Трилогия. Кн. 1 : Содружество Кольца / пер. с англ., предисл., коммент. М. Каменкович, В. Каррика, С. Степанова. СПб. : Терра-Азбука, 1994.

8. *Müller A. H.* Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur. Mit einem Vorwort herausgegeben von Arthur Salz. München : Drei Masken Verlag G.M.B.H., 1920. URL: https://archive.org/details/bub_gb__howAQAIAAJ (дата обращения: 30.08.2018).

Выставка как Gesamtkunstwerk: кураторский нарратив против эстетической автономии произведения искусства

Еще в начале XX века, в рамках классического авангарда, идея Gesamtkunstwerk (тотального произведения искусства) рассматривалась как возможное замещение традиционного музея. Предполагалось, что она будет неким всеобъемлющим событием. Gesamtkunstwerk задумывался как коллективное универсальное произведение искусства, при создании которого художник приносил бы себя в жертву коллективу, растворялся бы в нем. Однако такому коллективу нужен диктатор-перформер, который бы использовал выставку для постановки акта самопожертвования во имя коллектива. В наше время такой акт диктаторства, согласно Борису Гройсу, можно назвать «кураторским проектом» [4]. И Гройс, и британский куратор и теоретик Пол О'Нил утверждают, что в 1980-х в современном искусстве произошел «кураторский поворот» (curatorial turn) [4; 2]. Куратор фактически занял позицию Автора, пройдя через следующую цепочку превращений. Когда Автор «умер», восприятие произведения стало местом производства смысла. С кураторским поворотом куратор стал Читателем с привилегированной позицией. Его прочтение смысла произведений искусства стало доминирующим. Тот нарратив, который куратор выстраивает, используя их, стал угрожать эстетической автономии произведений, так как кураторы инструментализировали их для построения своего (часто – крайне персонализированного) нарратива. Таким образом, куратор постепенно принял героическую роль Автора, занял место художника и стал

Екатерина Васильевна Кипяткова, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

главной «звездой» арт-мира. Выставки стали Gesamtkunstwerk за авторством индивидуума [2].

Несомненно, смысл произведения искусства зависит от того, в каком контексте оно представлено. Также он зависит от того, кто и как на него смотрит. Брайан О’Догерти утверждает, что в музеях современного искусства зритель испытывает дискомфорт, так как пространство галереи ощущается как недружественное, а искусство – как нечто непонятное. Поэтому зритель часто видит в арт-объектах не сами объекты, а отражение своего представления о современном искусстве (вполне вероятно – навязанного кураторским пониманием значения работ). О’Догерти связывает подобную податливость с недостаточной образованностью аудитории [1]. Гройс также утверждает, что в условиях, когда музей становится «цепочкой событий» (chain of events), зритель теряет свою автономию, так как помещен внутрь события [4]. Но что, если предположить, что посетители выставки – не универсальная категория, и каждый из них обладает собственным взглядом, который обусловлен их культурным и личным бэкграундом? Что, если кураторский нарратив на самом деле не является настолько тотальным? Что, если чем дальше зритель от мира современного искусства, тем более он внимателен к эстетическим качествам отдельно взятого произведения?

Мой первый исследовательский вопрос заключается в том, что именно случается со значением произведения искусства во время его включения в кураторский нарратив, где оно становится частью большей инсталляции. Второй вопрос состоит в том, как должен действовать куратор, чтобы максимально бережно строить связи между произведениями искусства – представлять работы, а не приписывать им определенное значение в рамках собственного нарратива.

Решением этих проблем мог бы быть «образовательный поворот» (educational turn), который произошел в практике кураторства в конце XX – начале XXI века (см. об этом: [3]). Акцент на большем включении зрителя во взаимодействие с экспозицией и организация образовательных событий (лекций, дискуссий, бесед с художниками и кураторами, образовательных программ,

медиаций) должны были придать зрителю и его взгляду бóльшую автономию. Можно было бы предположить, что произведения искусства, вслед за взглядом посетителя, вернули бы себе автономию эстетическую. Но работает ли это? Или образовательные инициативы – это всего лишь новые события в их потоке, всего лишь часть тех проектов Gesamtkunstwerk, которые представляют собой современные выставки и музеи? В ходе данного доклада будут представлены возможные ответы на все поставленные выше вопросы.

Примечания

1. *О’Догерти, Б.* Внутри белого куба. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 144 с.

2. *О’Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 270 с.

3. Curating and the Educational Turn / ed. by P. O’Neill, M. Wilson. London : Open Editions, 2010. 339 p.

4. *Groys B.* Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk // E-flux. 2013. December. URL: <https://www.e-flux.com/journal/50/59974/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/> (дата обращения: 21.04.2020).

Основы геоэстетики евразийцев

Евразийцы – группа российских эмигрантов 1920–30-х гг., первоначально состоящая из географа, экономиста Петра Савицкого, религиозного мыслителя Георгия Флоровского и публициста, музыковеда Петра Сувчинского. Позже к ним примкнули видные эмигрантские философы, ученые, деятели искусства: Л. П. Карсавин, Г. В. Вернадский, П. М. Бицилли, Р. О. Якобсон, А. С. Лурье и другие. Идейным вождем евразийцев выступил лингвист Н. С. Трубецкой (эмигрировавший в Болгарию в 1920 г. и переехавший в Австрию в 1923 г.).

По мнению евразийцев, российская цивилизация принадлежит не к европейской или азиатской цивилизациям, а представляет собой самостоятельное явление, именуемое ими Евразия. (Понятие «Евразия» впервые употребил П. Савицкий в статье «Европа и Евразия», написанной им по поводу книги Н. Трубецкого «Европа и человечество».) Таким образом, Россия – Евразия. Что же такое Россия-Евразия?

Как полагали приверженцы евразийской идеи, Россия-Евразия – это, прежде всего, уникальная *географическая зона*. По словам «первого евразийца» (В. И. Дурновцев) П. Савицкого, «Россия есть ни Азия, ни Европа – таков основной... тезис евразийцев. И потому нет “Европейской” и “Азиатской” России, а есть части ее, лежащие к западу и к востоку от Урала, как есть части ее, лежащие к западу и к востоку от Енисея, и т. д. Евразийцы продолжают: Россия не есть ни Азия, ни Европа, но представляет собой особый географический мир». Этот географический мир *sensu stricto* – природа Евразии, сплавливающая разнородные культуры на своей территории. «Природа Евразии, – утверждал Савицкий, – в гораздо большей степени подсказывает людям необходимость...

Александр Сергеевич Клюев, РГПУ им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, Россия).

культурного... объединения, чем мы наблюдаем то в Европе и Азии... Недаром над Евразией веет дух своеобразного “братства народов”, имеющий свои корни в вековых... культурных слияниях народов различнейших рас – от германской (крымские готы) и славянской до тунгусско-маньчжурской, через звенья финских, турецких, монгольских народов».

Савицкий усматривал симбиоз «почвы и культуры», географичности и софийности, осмысление которого обозначил понятием «*геософия*». Савицкий писал: «Установление и анализ... “параллелизм” (географических различений и духовно-психического уклада. – *А. К.*)... является главным предметом геософии в ее применении к России-Евразии» [1]. В соответствии с этим подходом установление и анализ указанных «параллелизмов» с точки зрения проявления эстетического сознания человека мы обозначаем понятием «*геоэстетика*».

Геоэстетика была активно представлена в геософийном учении евразийцев (см. работы П. Савицкого, П. Сувчинского, А. Лурье и др.). Полагаем, что исследование геоэстетики евразийцев является чрезвычайно важным и своевременным.

Примечания

1. *Савицкий П. Н.* Континент Евразия. М. : Аграф, 1997. 461 с.

Эстетика несовершенного и подлинного в человеческой жизни

В век глобализации, научно-технического прогресса и тотальной цифровизации общество столкнулось с проблемой поиска совершенного, отражающего стандарты красоты. Массовое распространение техники приручило нас ко всему идеальному, ровному, гладкому, стереотипному в своей основе. Красота внешняя приобрела гипертрофированные формы благодаря широко распространенной эстетической моде и медицине. Социальные сети демонстрируют нам людей с идеальными лицами, фигурами, лишенных собственной индивидуальности. И демонстрируются ценности, в которых отсутствуют труд, любовь, настоящая дружба, семья.

Индустриальный бум и научные достижения XVIII в. отделили природное от человеческого и социального, заменив природу урбанизацией и массовой культурой, ориентированной на потребление. Мы всё дальше отходим от несовершенной и подлинной красоты природы. Наши вкусы формирует универсальная мода, созданная техноцивилизацией. Единство природы и красоты нарушено. Красота искусственна, она создана нашим вымученным внутренним «я». Мы слишком беспокойны, застрессованы, чтобы создавать шедевры. Их могут создать только те, кто живет «среди естественных красот природы или в таких условиях повседневной жизни, которые возбуждают приятные эмоции» [5, с. 48]. Естественных красот природы мы практически лишены в силу экологических и демографических проблем, а эмоционально позитивные условия повседневной жизни многим не понятны априори, не воспитаны они ни семьей, ни обществом.

Ирина Валерьевна Колесникова, Оренбургский государственный университет (г. Оренбург, Россия).

Не случайно еще Марк Аврелий говорил о заложенных в природе возможностях создавать все не идеальным, но от этого особенно прекрасным. Например, «пекут хлеб, и потрескались кое-где края – так ведь эти бугры, хоть несколько и противоречащие искусству пекаря, тем не менее чем-то хороши и особенно возбуждают к еде. Или вот смоквы лопаются как раз тогда, когда переспели; у перезрелых маслин самая близость к гниению добавляет плодам какую-то особенную красоту. Так и колосья, гнувшиеся к земле, сморщенная морда льва, пена из кабаньей пасти и многое другое, что далеко от привлекательности, если рассматривать его отдельно, однако в сопутствии с тем, что по природе, вносит еще более лада и душу увлекает...» [3]. Подобные мысли мы находим у Дж. Рескина при описании традиций производства изделий из стекла в Венеции. Он рассказывает о прекрасных изделиях из венецианского стекла, лишенных правильной формы, прямых углов, симметричного рисунка. Венецианский рабочий «ни на волос не заботился об остроте углов, а сочинял новый рисунок для каждой посуды, каждую ручку и каждый носик украшал новой выдумкой» [4, с. 221]. Ни одна форма не повторялась.

Несовершенные изделия соединены с природой, они «живые», настоящие. Несовершенное делает их особенно прекрасными и дает нам чувства гармонии, спокойствия, не вызывает отрицательных эмоций. И мы не говорим здесь о неряшестве, хотя и оно имеет место и «часто бывает щегольством своего рода» [6, с. 52], транслируемым молодым поколением обществу. Мы говорим о том, что сегодня окружает самого человека и создано им, – искусстве, архитектуре, дизайне, моде, быте и т. п.

Описывая массовую культуру Запада, А. В. Кукаркин говорит о пристрастии некоторых людей украшать интерьер своего дома природными объектами, такими как ветки, сучья, коряги, дабы они были «эстетическим напоминанием для человеческого воображения, для регенерации соответствующих представлений и чувств» [2, с. 186]. Природное неразрывно связано с человеческим. Эстетически несовершенное, вступая в контакт с человеческой жизнью, пробуждает воображение, помогает расслабиться, обрести внутреннюю гармонию и покой.

В заключение вспомним слова И. Канта о зашифрованном письме, «посредством которого природа образно говорит с нами своими прекрасными формами» [1, с. 232]. И от умения расшифровывать его зависят наши эмоции, настроение, ощущения, и уметь расшифровать его – значит соприкоснуться с вечностью, обрести гармонию и покой, приблизить свое существование к естественному, подлинному, настоящему. И в этом нам помогут несовершенные формы, соединяющие нас с природой, формирующие в нас чувства прекрасного при созерцании несовершенного и подлинного. Особенная, неидеальная, несовершенная, естественная красота, способная питать нас положительными эмоциями, – это то, чего нам сейчас так не хватает.

Примечания

1. *Кант И.* Критика способности суждения. СПб., 2006.
2. *Кукаркин А. В.* Буржуазная массовая культура: Теория. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. М., 1985.
3. *Марк Аврелий Антонин.* Размышления / пер. А. К. Гаврилова. URL: <http://www.lib.ru/POEEAST/avrelij.txt> (дата обращения: 14.03.2021).
4. *Рескин Дж.* Искусство и действительность. М., 1900.
5. *Рескин Дж.* Лекции об искусстве. М., 2008.
6. *Чернышевский Н. Г.* Статьи об эстетике. М., 1938.

Антропологическое достоинство эстетики Баумгартена

К переосмыслению значения родоначальника эстетики как науки А. Г. Баумгартена (1714–1762), получившего статус второстепенного философа, следует вновь обратиться, подчеркнув антропологическое достоинство его теории. Исходя из чувственного познания, нечуждого всякому философу, которое должно, по мысли Баумгартена, состоять из ясных и отчетливых понятий, он поставил перед собой скромную задачу восполнить недостающей эстетической частью теорию познания, в которой приоритетной является логика [1].

Известно, что И. Кант не принял труд Баумгартена, определив более высокую степень эстетической сущности благодаря введению понятия эстетической Идеи как глубинной составляющей генезиса человека, целевой сверхчувственной причины, указывающей на целесообразную связь природы и человека, согласие всех способностей, внутренне присущих человеку.

Однако концепция Баумгартена с антропологической позиции достойна значимостью *эстетического переживания*. Его трактовка «чувственного познания» многозначна, она включала и чувственную пронизательность, остроумие, память, воображение, суждение, остроту мысли, и мир эмоций в его разнообразии. *Sensitivus*, в отличие от школы Лейбница – Вольфа трактуемый Баумгартеном в двух смыслах, допустил деление эстетики на теоретическую и практическую. Философ определил двойственное ядро эстетики: природу универсальной красоты и законы художественной практики, предугадав разные пути эстетики как философской науки и практики эстетической среды человека.

Галина Григорьевна Коломиец, Оренбургский государственный университет (г. Оренбург, Россия).

Как старшая сестра логики, эстетика разделяется на теоретическую и практическую. В двойственной эстетике различаются *Натуральная эстетика*, включающая *прирожденные способности* к восприятию прекрасного и *приобретенные знания*, и *Искусственная эстетика*, которая делится на теоретическую (эвристика, методология, семиотика) и прикладную в филологии, герменевтике, риторике, поэтике, теории музыки. Чувственная интуиция позволяет человеку *с развитым вкусом* (не решая проблемы нравственности) постигать прекрасное или безобразное благодаря удовольствию, которое логикой не объясняется. Баумгартеновская мысль об «универсальной красоте» ведет к кантовской о субъективном, априорном, рефлексивном, незаинтересованном эстетическом свойстве.

Для антропологии важно обращение Баумгартена к вопросам эстетического воспитания, устремленность к «совершенному эстетическому», которого характеризуют *прекрасное мышление* (одаренность); *эстетическая тренировка*, *знание дисциплины эстетики*; *эстетический порыв*, экстаз, энтузиазм, дух божий. Задачами воспитания эстетика выступают: 1) *прекрасная эрудиция*, как *забота о совершенстве*, т. е. умение мыслить прекрасно о боге, вселенной, человеке, мифах, символах, предметах; 2) *владение теорией о формах прекрасного* не на основе одной лишь природы, а путем *тщательных упражнений* эстетического искусства, которое шире, чем требования профессионалов художественного творчества. *Законы эстетики как система красоты познания* для частных искусств являются полярной звездой. Баумгартен вводит понятие *эстетическое достоинство*, имеющее антропо-аксиологический характер. Оно определяется благородством, величием, важностью и обладает субъективным свойством настоящего эстетика.

Понимая двойственность предмета эстетики, Баумгартен выделяет понятия *эстетическая истина* и *эстетикологическая истина*, связывая гносеологию и онтологию. Суть эстетической истины заключается в *единстве* предметов мысли, в той мере, в какой это единство как форма всякой красоты сразу чувственно схватывается. Эстетикологическая индивидуальная истина в

большей степени метафизична, она есть «истина гетерокосмическая», которая выступает как *мир поэтов*, их *вымыслы*, или как «космогония философов», «теогония древних теологов», мифология, «жития святых», изображенных в живописи и скульптуре, утопии. Здесь проглядывает категория «поэтическое». Представлены ценные установки, которые превосходят поставленные им самим задачи.

Баумгартен сформировал «эстетику как академическую дисциплину, включая и всю программу самосовершенствования в искусстве жизни» [3, с. 380], предопределил широкомасштабность эстетического проекта. Алгоритмическая эстетика указывает, что Баумгартен дал установку на «практическое разделение чувственности на чувства-образы и чувства-эмоции» и, сравнивая идеи чувственности, идущей от Баумгартена, и *cogito* Декарта, отмечает проблематичность рациональности в современном мире, поскольку становится важнее *soma*, психосоматика, для выживания человеческого рода. Если раньше философия пренебрегала чувственностью, телесностью, то теперь философия предлагает новую область философского знания – физиософию, или соматософию [2, с. 14]. Эстетические основоположения Баумгартена видоизменяются в связи с направленностью человеческого сознания от *cogito* к *soma*. Двойственность баумгартеновской «Эстетики» содержит потенциал антропо-аксиологической мысли, побуждая к поиску новых антропологических тенденций.

Примечания

1. *Баумгартен А. Г.* Эстетика // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т. 2 : Эстетические учения XVII–XVIII веков. М. : Искусство, 1964. С. 452–465.

2. *Мигунов А. С., Ерохин С. В.* Алгоритмическая эстетика. СПб. : Алетей : Историческая книга, 2010. 279 с.

3. *Шустерман Р.* Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства : монография / пер. с англ. М. Кукарцевой, Н. Соколовой, В. Волкова. М. : Канон+, 2012. 407 с.

Синестезия как проблема эстетики

В эстетике прежде всего изучаются сущность, природа и особенности отдельных явлений и феноменов, сложнее исследовать связи и взаимодействия, поэтому часто применяют классификацию вместо систематизации, при изучении структуры системы не рассматривают взаимосвязей ее элементов. В результате утрачивается понимание природы целостности системы, основы генезиса и динамики ее развития, исчезает смысл прогнозирования и теория превращается в каталогизацию и фиксацию фактов. Причиной этого является узкая специализация научного знания, претендующего на освоение сложного предмета искусства.

Синестезия (от др.-греч. *Synaesthesia* – соощущение) – понятие, означающее форму восприятия, характеризующуюся связями между различными чувствами в психике, а также результаты их проявлений в различных областях искусства: поэтические тропы и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами; цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой; взаимодействия между искусствами (зрительными и слуховыми). Например, литературной синестезией является выражение «Флейты звук зорево-голубой» (К. Бальмонт), живописной – произведения В. Кандинского и П. Клее, музыкальной – композиции А. Скрябина и О. Мессиана. Кроме того, существуют особые «синестетические» жанры (программная музыка, музыкальная живопись) и виды искусства (светомузыка, синестетический фильм) [1].

Следует понимать синестезию скорее как «со-представление», «со-чувствование» или межчувственную ассоциацию, а не

Светлана Витальевна Конанчук, Санкт-Петербургский государственный институт психологии и социальной работы (г. Санкт-Петербург, Россия).

как «соощущение», так как этот феномен относится к области невербального мышления и его можно рассматривать как актуализацию чувственного в широком спектре его проявлений, как усиление сенсорности, эмотивности в искусстве. Как свойство эстетического и художественного мышления синестезия выполняет компенсаторные функции по опосредованному возмещению неполноты самой чувственности. В каждом виде искусства совокупность свойственных ему синестезий образует «синестетический фонд», содержание которого соответствует эволюции выразительных средств. Взаимосвязь развития синестетических способностей и специфики каждого из искусств определяет синхронность становления потребности в синтезе и появлении условий для его реализации (в XVII–XIX вв. синтез искусств осуществлялся на сцене, в XX в. – на экране и в открытом пространстве, а в XXI в. – в виртуальном пространстве).

Являясь сложной специфической формой взаимодействий в целостной системе чувственного восприятия, синестезия есть проявление эстетического опыта. Именно искусство является той сферой, где наиболее явно функционирует синестезия. И здесь имеет смысл вспомнить изначальное определение эстетики, которое предложил А. Баумгартен: «Эстетика – теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасно мыслить, искусство аналога разума, есть наука о чувственном познании» [2]. В этом определении представлен широкий синтез эстетики как философской науки о чувственном познании и теоретико-практического направления в изучении искусства.

Актуальность изучения чувственности на основе исследования синестезии в искусстве возрастает с появлением новых средств аудиовизуальной коммуникации, когда звук и изображение синтезируются в виртуальном пространстве («электронное», «сетевое» искусство и др.). В такой ситуации появляется проблема «субъективации техники», и здесь изучение роли синестезии возрастает, особенно если рассматриваются сложные синтетические виды искусства [2].

Синтетические эксперименты в современном искусстве, представляющие собой синтез разных направлений, форм и видов му-

зыки, живописи, архитектуры, литературы и т. д., формируют особое признаковое пространство культуры, знаковую систему кодирования содержания эстетического послания. Взаимодействие синестетических кодов происходит, прежде всего, на глубинном уровне сознания, и синестезия здесь может рассматриваться как свойство и природа эстетического мышления, способного переводить систему одного искусства на язык другого. Таким образом синестезия определяет комбинацию знаковых систем, формируя, тем самым, поэтику и стилистику художественного произведения. Форма произведения искусства представляет собой уже готовый результат синестетического процесса (синестезии). Это подтверждает Ю. М. Лотман в статье «Текст и полиглотизм культуры»: «Обладая уже текстом словесным, скульптурным, архитектурным, мы оказываемся перед задачей реконструкции кода по тексту» [3]. Синестезия представляется интегрирующей категорией, своеобразным кодом, порождающей моделью, формирующей эстетические смыслы произведений искусства.

Примечания

1. *Галеев Б., Ванечкина И.* Синестезия // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. С. 607.
2. *Галеев Б. М.* Проблемы синестезии в эстетике // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. М. : МГУ, 1992. С. 5–9.
3. *Лотман Ю. М.* Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин : Александра, 1992. С. 142–148.
4. *Прозерский В. В.* Эстетизм и эстетика в культуре XVIII века // Концептуализация Homo Aestheticus. Ч. I : История и рефлексия : колл. монография / сост. и общ. науч. ред. Б. Г. Соколова. СПб. : Изд-во РХГА, 2015. С. 23–33.

Интермедиальность как эстетический феномен

Понятие интермедиальности ввел в научный оборот в 1985 г. О. Ханзен-Лёве [5], и с тех пор это понятие вошло в обиход культурологии, филологии, семиотики, искусствознания. Настало время осмыслить этот феномен с философской точки зрения: включить данное понятие в круг эстетических категорий, осмыслить его в контексте философии культуры и искусства, вписать его в проблемное поле философской эстетики и философии культуры. В этом контексте интермедиальность может быть понята как исторически меняющееся эстетическое содержание взаимодействий между различными медиа в контексте культуры.

Если понимать различные виды искусства как разные медиумы, опосредующие художника и воссоздаваемую им реальность, художественное творчество и художественное восприятие, то интермедиальность характеризует всевозможные разновидности взаимодействия и взаимовлияния разных видов искусства друг с другом: вербальных, визуальных, аудиальных, перформативных и т. п., а также различные формы философско-эстетической и культурфилософской рефлексии этих взаимных опосредований.

Образцом системы интермедиальности в XIX веке стала концепция Р. Вагнера [1], представлявшая собой триединство литературы (поэзии), музыки и театра (оперы), которое способствовало рождению феномена *Gesamtkunstwerk* в лице «музыкальной драмы». Эта концепция была оспорена Ф. Ницше, а затем получила свое вариативное развитие в европейских теориях искусства Ш. Бодлера, С. Малларме, М. Хайдеггера и Т. Адорно [4]. В России эта модель интермедиальности столкнулась с резкой

Игорь Вадимович Кондаков, Российский государственный гуманитарный университет, Государственный институт искусствознания (г. Москва, Россия).

критикой со стороны В. Стасова и «кучкистов» и была поддержана А. Серовым. В XX в. в России в спорах вокруг вагнерианства и его эстетического наследия рождались новые версии вагнеровской концепции (Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок, К. Бальмонт, А. Скрябин, Л. Сабанеев, С. Дягилев, о. Павел Флоренский и др.). Свое понимание интермедиальности творчески обосновывали Вс. Мейерхольд, А. Таиров, Б. Асафьев, С. Эйзенштейн.

В разные культурно-исторические эпохи подобное взаимодействие носило разный характер и влекло к трансформациям искусства в разных аспектах и контекстах. Например, в русской культуре XIX в. разворачивается острая полемика между литературой и литературной критикой, литературой и публицистикой, литературой и массовой беллетристикой, которые выступают по отношению друг к другу как разные медиа. Подобным образом развиваются отношения между изобразительным искусством и художественной критикой, музыкой и музыкальной критикой, театром и театральной критикой; между искусством и эстетикой. Все это составляет довольно сложную картину интермедиальности в рамках парадигмы литературоцентризма.

Феномен интермедиальности тесно связан с проблематикой синтеза искусств и синестезией, их культурно-историческими модификациями, интерпретациями и репрезентациями в различных ценностно-смысловых контекстах, возможностями их взаимной адаптации и перевода с одного языка культуры на другой, третий и т. д.

Межвидовые формы интермедиальности демонстрируют полиморфизм – многомерность и многозначность – взаимодействий и взаимовлияний гетерогенных искусств, включая их маргинальные, переходные, смешанные и полистилистические версии. Интертекстуальность, гипертекстуальность, мозаичность и смысловая неопределенность составляют характерные особенности подобных межвидовых явлений искусства. Особенно сложные формы обретает интермедиальность в различных версиях декаданса, модернизма, авангарда и постмодернизма, где в роли своего рода медиа могут выступать философия, наука, различные дискурсы

и социокультурные практики, приобретающие эстетическое наполнение.

Особый характер приобретает интермедиальность в отношении экранных искусств, массмедиа, Интернета. В среде медиакультуры возникают переходные категории субъектов интермедиальности – «зритель» (синтез зрителя и читателя), «слушатель» (синтез слушателя и читателя) и «звукозритель» (синтез зрителя и слушателя). В связи с этим возникает интерес к феноменам, имеющим косвенное отношение к различным формам интермедиальности, – субмедиальности (Б. Гройс [2]) и постмедиальности (Р. Краусс [3]), а также трансмедиальности и массмедийности. Эстетический аспект суб-, пост-, трансмедиальных и массмедийных проблем искусства также относится к сфере эстетики интермедиальности и виртуальности.

Примечания

1. *Вагнер Р.* Избранные работы. М. : Искусство, 1978.
2. *Гройс Б.* Под подозрением: Феноменология медиа. М. : Художественный журнал, 2007.
3. *Краусс Р.* «Путешествие по северному морю»: Искусство в эпоху постмедиальности. М. : Ад МARGINUM Пресс, 2017.
4. *Лаку-Лабарт Ф.* Musica ficta (Фигуры Вагнера). СПб. : Аxioma : Азбука, 1999.
5. *Ханзен-Лёве Оге А.* Интермедиальность в русской культуре : от символизма к авангарду. М. : Российский гос. гуманитарный ун-т, 2016.

Концепция мультистабильности как источника эстетического опыта в постфеноменологии Д. Айди

Тенденция к расширению трактовки понятия «эстетический опыт» в последнее время прослеживается в различных философско-эстетических направлениях. В аналитическом и антиэссенциальном подходах, прагматистских и неопрагматистских концепциях, сомаэстетике и энвайронментальной эстетике, философии техники и постфеноменологии можно увидеть общность в постановке проблем, связанных с процессом переосмысления границ и возможностей эстетического восприятия.

Представленные тезисы посвящены анализу опосредованного технологией эстетического опыта в постфеноменологии. В работе Д. Айди «Экспериментальная феноменология» подробно рассматриваются междисциплинарные пересечения феноменологии с прагматизмом в плане анализа перцептивного опыта [1]. Центральная тема исследования связана с анализом практической роли технических посредников (музыкальных инструментов, оптических приспособлений, систем перспективы) в реализации феноменологической установки и в формировании условий для эстетического эксперимента и импровизации.

Исследование связи субъекта и технологического посредника проводится Д. Айди в рамках базового для феноменологии принципа редукции субъект-объектной оппозиции. Развивая мысль М. Мерло-Понти о том, что мы видим посредством картины [2], Д. Айди утверждает, что технология (например, оптическая система картины) также может быть источником эстетического переживания, если рассматривать ее не в натуралистическом, а в феноменологическом ключе. Если рассматривать линейную

Евгений Андреевич Кондратьев, кафедра эстетики, философский факультет МГУ (г. Москва, Россия).

перспективу как единственно верную систему изображения, то вариативность будет исключена. С постфеноменологической же точки зрения такая техническая новация, как линейная перспектива, ценна тем, что позволяет экспериментировать с моделями видимого, расширять возможности зрения, придавать предметности связность. Поэтому любой посредник перцептивного опыта стоит рассматривать как источник увеличения вариативности в восприятии, а не как исключительный инвариант репрезентации. Бимодальные образы, амбивалентные фигуры (куб Неккера, двойственные силуэты), неопределенные ситуации (трудность локализации музыки при прослушивании в наушниках) свидетельствуют, что визуальное и акустическое пространства не обусловлены абстрактной дистанцией, и демонстрируют парадоксальную интенциональность сознания. В этом смысле и обратная перспектива, и аксонометрия, и линейная перспектива будут вариантами антиципирующего взгляда. Так, амбивалентная ситуация соположения реального и виртуального, иконического и конвенционального возникает в случае необходимости сопоставления разномасштабных слоев реальности (изображения микроструктур на экране дисплея).

Для характеристики типа взаимодействия человека с технологическим посредником восприятия Д. Айди использует термин «мультистабильность». Разнообразие эстетического опыта Д. Айди связывает с формированием мультистабильных и неоднозначных ситуаций использования художественных технологий. За счет нахождения мультистабильного состояния предмета возможно преодолеть заданность, стереотипность, естественную установку. В этом плане перспективно исследование модификаций, которые претерпели в ходе своей эволюции многие базовые посредники человеческого восприятия. Изобразительные технологии амбивалентны сами по себе: они могут ограничивать восприятие или, напротив, успешно опосредовать потенциал воображения. «Импровизация является формой преднамеренной игры, игра, как и в творческих поисках, является важным аспектом феноменологической практики по отношению ко многим технологическим изобретениям... Вопросы: для чего этот инструмент?

что это такое? сменяются на такие: каков диапазон его возможностей? каковы возможности экспериментирования с инструментом?» [1, р. 171].

Возможности импровизации возрастают, когда мы адресуем технические инновации целостному сенсорному опыту, который можно трактовать как средовой или инвайронментальный. Д. Айди приветствует новые аудио-видео-кинестетические виртуальные пространства, обладающие высокой степенью мультистабильности, как средства, расширяющие наш эстетической опыт.

Примечания

1. *Ihde D. Experimental Phenomenology. Multistabilities.* New York : State University of New York, 2012

2. *Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря.* М. : Искусство, 1992. 63 с.

Онтологические основания эстетики смерти в музыке *Heavy metal*

С^толь необычный для философского исследования выбор – дискурс смерти в эстетике *Heavy metal* – был обусловлен несколькими причинами [4, р. 12–23]. Во-первых, этот музыкальный стиль, имеющий достаточно широкое распространение во всем мире (но не являющийся при этом «популярной» музыкой), фактически полностью игнорируется в современных социологических [1], культурологических, искусствоведческих, философских [2], политических [3] и эстетических исследованиях, в результате чего создается впечатление, что в мире существует только классическая музыка. Поэтому нам бы хотелось этой работой привлечь внимание философского сообщества к данному феномену.

Во-вторых, с точки зрения отражения общественного бытия в формах эстетического сознания данное направление представляет несомненный интерес для философии. С одной стороны, это связано с тем, что в отличие от музыки популярной, выражающей дух приспособленчества, эскапизма, безличности и специально, сознательно навязываемой широким народным массам бездумности с помощью громадной машины поп-индустрии, *Heavy Metal* изначально возникает как «гаражная» музыка, музыка андеграунда, музыка, которая в своих *ритмических* структурах *отражает* сам *дух индустриальной эпохи*, заставляя слушателя более глубоко, экзистенциально переживать перипетии нашего времени.

Если дискурс поп-музыки за внешней индифферентностью в действительности представляет собой форму бездумной апологии существующего репрессивного и бесчеловечного порядка, то *Heavy metal* сразу же занял политически ангажированную пози-

Петр Николаевич Кондрашов, Институт философии и права УрО РАН (г. Екатеринбург, Россия).

цию протеста против всего буржуазного и показного христианства. Более того, в отличие от бездумности текстов в поп-музыке (вроде «Муси-пуси» и «Ля-ля-фа»), большинство лирики в *Heavy metal* носит *философский* смысл. Но, к сожалению, до сих пор «философия *Heavy metal*» не написана [5, р. 4–12].

Эстетика смерти в *Heavy metal* – это не попытка «заработать деньги» на эксплуатации образа («бренда») смерти. И это не психическое отклонение в смысле некрофилии (*Death metal*) или кататонии (*Doom metal*). Напротив, это попытка *протеста* против современной обезчеловеченности равнодушного *отчуждения от смерти* как конститутивного момента человеческого бытия. Попытка, конечно, в высшей степени эпатажная. Но эта экстравагантность не есть эпатаж ради эпатажа. Напротив, здесь мы усматриваем желание музыкантов (зачастую бессознательное, как у многих людей искусства) *вырвать* слушателя из его равнодушной повседневности, желание *взорвать* это безразличие и обратить его к подлинной человечности через эстетическое переживание смерти. И сделать это можно только посредством *радикальной эксплозии*: только нечто либо радикально омерзительное (как в *Death metal, Grind core*), либо, напротив, радикально интимное и задушевное (как в *Doom/Gothic metal*) может захватить экзистенцию человека и прервать, разрушить ее равнодушную чуждость и хоть на какое-то время возродить в человеке его человечность как *неравнодушное отношение-к-миру*.

Таким образом, в эстетике *Heavy metal* мы наблюдаем интересную тенденцию обращения к образу смерти именно в *подлинно человеческом* аспекте. Поэтому музыка *Heavy metal* – это попытка радикального протеста против обезчеловеченности нашего бытия [2].

Примечания

1. Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies. London, 2016.
2. Heavy Metal: Controversies and Counterculture. Sheffield, 2013.
3. Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World. London, 2011.
4. *Weinstein D.* Heavy Metal: A Cultural Sociology. Lanham, 1991.
5. *Weinstein D.* Heavy Metal: The Music and Its Culture. Boulder, 2000.

Присутствие как экзистенциальное пространство искусства

Современность демонстрирует пространства тотального обнаружения человека в мире. Но является ли это обнаружение присутствием? Или просто гибридной формой существования в культуре, которая обеспечена простым подключением к технической сети?

Тема ностальгии по живому присутствию является как никогда актуальной сегодня, поскольку она восстанавливает в правах онтологию материального, чувство живого участия и переживания этого мира. Встреча с новыми реальностями в виде цифровых пространств показывает, что человек еще не готов, с точки зрения чувственной организации, к встрече с иными мирами, его способ сосуществования достаточно архаичен, его тоска по реальному есть способ высказать свои телесные состояния, которые здесь и сейчас упрямо свидетельствуют об участии, единстве, а не об отстраненном наблюдении этого мира.

Подобная ситуация может быть обращена к искусству как локальному пространству интенсивного переживания и эстетическому, как таковому, в собственных проявлениях красоты. Эстетическая насыщенность здесь равносильна магическому присутствию божества. Пустые концертные залы и храмы при всей своей виртуозной технической оснащенности из современной «пандемийной жизни» не могут воспроизвести этого магического эффекта присутствия. Описывая подобный расширенный эстетический опыт существования олимпийских состязаний Древней Греции, Х.-У. Гумбрехт (собственно, он и вводит эту тему в гуманитаристику) указывает на непосредственную близость к богам, которые создавали величественную и радостную атмосферу происходящего [1, с. 65].

Ольга Викторовна Костина (г. Саратов, Россия).

Это и есть эпифания, возникающая из ничего, отсвет которой падает на всю историю искусства, начиная с архаических времен. Тяжесть и плотность онтологического существования невозможно отменить. Оно свидетельствует о сильных экзистенциальных пространствах, не совпадающих с нудительной практичностью (П. Валери), задающих сложное и многообразное видение неплоского мира, в которых человек может «возрастать» и ощущать сложные формы гармонии с собой и другими.

Поэтому значимость искусства очевидна в «скудную эпоху».

Примечания

1. *Гумбрехт Х. У. Похвала красоте спорта / пер. с англ. В. Фещенко. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 176 с.*

Эстетические и литературно-критические принципы И. А. Ильина и их значение в литературном процессе XX века

Эстетическое и литературно-критическое наследие выдающегося русского философа И. А. Ильина значительно и не утратило своей актуальности в осмыслении литературного процесса XX–XXI вв. Более того, в начале XXI века, в эпоху постмодернизма, оно приобретает особый смысл. Одна из лучших его критических работ имеет символическое название – «О тьме и просветлении», так как выражает самое существо предмета. Подлинная литература, с точки зрения И. А. Ильина, – источник озарения, света и радости, которая рождается из страдания и одоления («Что такое искусство»). В своих трудах по вопросам эстетики, теории и истории литературы, литературной критики («О чтении и критике», «Основы христианской культуры», «Талант и творческое созерцание», «Одинокий художник», «Борьба за художественность» и др.) философ создал стройную эстетическую концепцию, возвращающую произведению целостность и осмысленность в отличие от множества популярных в минувшем и новом столетиях литературно-эстетических тенденций и направлений (постмодернизм, концептуализм и т. д.).

Пolemический характер системы воззрений И. А. Ильина на искусство, особенно современное ему, не случаен, так как она создавалась в годы вынужденной эмиграции ученого, в период небывалого в истории отечественной культуры раскола. Размышляя о путях возрождения русской литературы, исследователь обращается к истокам нашей словесности («Духовный смысл

Ирина Александровна Костылева, Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых (г. Владимир, Россия).

русской сказки»), к великим именам («Пророческое призвание Пушкина», «Пушкин в жизни») и талантливым современникам («О тьме и просветлении»), чтобы напомнить об основах христианской культуры, духовном смысле искусства, призвании писателя. И. А. Ильин утверждает, что «культура есть явление внутреннее и органическое; она захватывает самую глубину человеческой души и слагается на путях живой таинственной целесообразности» [1], она проникнута духом любви и созерцания, творческого содержания и стремлением к совершенству. Автор полемизирует с проявлениями «тьмы» в современном искусстве, как в Советской России, так и за ее пределами, развенчивает догматы модернизма, выступает против зависимости художника от диктата толпы или идеологии («Искусство и вкус толпы», «Одинокий художник»).

В споре с модернистами И. А. Ильин категоричен: в искусстве нет и не может быть самодовлеющей, самоценной формы; он называет современный ему кризис в литературе ярмаркой тщеславия, торжеством «теории безответственности и практики вседозволенности – духом эстетического большевизма» [2]. В ряде исследований, в том числе и в статье «О чтении и критике», выделяя критерии совершенства, он подчеркивает тройственную природу произведений искусства, в которых верная словесная ткань сочетается с необходимым, точно выверенным образным составом и служит выражению «главного помысла», предмета, сказуемого, которое доступно художнику только в процессе духовного созерцания, без чего талант «то же, что природа без духа или “слишком человеческое” без божественного» [3].

Проблемы, поднятые И. А. Ильиным в его эстетических, литературно-критических трудах, актуальны и в наши дни: сущность искусства, критерии художественности, писатель и читатель, мастерство художественной критики, соотношение таланта и гениальности, природа творческого созерцания, содержание художественного акта, закон экономии в искусстве и др. В подлинном, талантливым художественном произведении, по определению философа, все точно и необходимо, нет лишнего и случайного, оно подобно «осуществленному закону».

Одной из важнейших работ И. А. Ильина в области исследования художественной литературы является статья «О чтении и критике», где он подробно исследует процесс «встречи» писателя и читателя, который является соучастником творческого акта, со-художником. Читать – значит внимать, вторично воспроизводить уже созданное, верно воссоздавать творческий акт художника для того, чтобы понять его главный замысел, художественный предмет. Законченным воплощением эстетических и литературно-критических воззрений И. А. Ильина является его труд «О тьме и просветлении», в котором он рассматривает творчество писателей Серебряного века: И. Бунина, И. Шмелева, А. Ремизова.

В своих исследованиях И. А. Ильин создал образцы совершенно новой литературной критики, преодолев соблазны как импрессионистической и символистской критики, популярной в России накануне революции, так и критики формальной и идеологической, широко распространенной в последующие десятилетия.

Примечания

1. *Ильин И. А.* Основы христианской культуры // Ильин И. А. Одинокий художник. М., 1993. С. 306.
2. *Ильин И. А.* Что такое искусство // Ильин И. А. Одинокий художник. М., 1993. С. 249.
3. *Ильин И. А.* Талант и творческое созерцание // Ильин И. А. Одинокий художник. М., 1993. С. 267.

Кино как инструмент конструирования стандартов городского образа жизни: советская культурная политика 1930-х¹

Художественное кино – продукт массовой культуры, который может использоваться различными властными субъектами для формирования представлений широкой аудитории об устройстве социальной реальности. Этот взгляд на искусство как на инструмент культурной политики характерен, в том числе, для объяснения культурного производства в Советском Союзе. В частности, 1930-е годы рассматриваются как период перехода от авангардных экспериментов к «большому стилю», соответствующему задачам тоталитарного режима.

В докладе будет рассмотрена реализация средствами художественного кинематографа советской культурной политики 1930-х годов в отношении конструирования нормативных образцов городской жизни. С одной стороны, конструирование этих образцов было связано с общей идеологической повесткой и изменениями в ней, с другой стороны, отвечало задачам интеграции в городскую жизнь значительного числа новых жителей (происходил рост населения городов за счет миграции из деревень).

Художественное кино, эмпатически вовлекая зрителя в свою реальность, является эффективным визуальным инструментом конструирования и распространения нормативных образцов [3; 4]. При этом визуальный канон, возникающий в тот или иной период, формирует у зрителя способность видеть мир определенным образом и связан с существующей на данный момент идеоло-

Елена Сергеевна Кочухова, Институт философии и права УрО РАН (г. Екатеринбург, Россия).

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-09-00216А «Визуальные стандарты образа жизни советского городского населения после мировых войн: компаративный анализ».

гией [1]. Соответственно, анализ фильмов позволяет, во-первых, выявить художественные приемы, которые направляют зрительское восприятие и помогают выстроить властное высказывание; во-вторых, определить само содержание этого высказывания. Обзору приемов, позволяющих репрезентировать стандарты городского образа жизни, вариативности предлагаемых стандартов и их связи с государственной культурной политикой будет посвящено основное содержание доклада. Художественное кино 1930-х годов анализируется с опорой на разработанные в киноведении и культурных исследованиях концепции авангардного кино и социалистического кино, методической базой исследования выступает системный киноанализ Гельмута Корте [2].

Примечания

1. *Дашкова Т.* Телесность – Идеология – Кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность. М., 2013.

2. *Корте Г.* Восприятие фильма – анализ фильма. Основы // Введение в системный киноанализ с примерами исследований на материале фильмов «Забриски Пойнт» (Антониони, 1969), «Мизери» (Райнер, 1990), «Список Шиндлера» (Спилберг, 1993), «Ромео и Джульетта» (Лурман, 1996) / авторы исслед. П. Дрекслер, Г. Корте, Г.-П. Роденберг, Й. Тиле. М., 2020. С. 33–120.

3. *Михайлин В., Беляева Г.* Скрытый учебный план. Антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов. М., 2020.

4. *Романов П., Ярская-Смирнова Е.* «Глазной советский человек»: правила (подозрения) // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / ред. Е. Р. Ярская-Смирнова, П. В. Романов. М., 2009. С. 7–17.

Проблема персональной вовлеченности в историческое время: советские деятели искусства в поисках «своего времени» на рубеже 1920–30-х гг.¹

1. Предмет нашего исследования структурирован следующим образом: трансформации темпоральных режимов модерна после периода революций и Первой мировой войны; особенности советского темпорального поворота на рубеже 1920–30-х годов в контексте общемировых тенденций; проблема социальной ангажированности/вовлеченности деятелей искусства в советский проект. За основу нашего анализа связей между трансформациями представлений об историческом времени и персональными стратегиями вхождения в современность взят концепт «темпоральный режим Модерна», предложенный А. Ассман: «Изменения в восприятии времени, в ориентации нашей деятельности и в осмыслении истории охватываются понятием “темпоральный режим культуры”»². Это понятие подразумевает комплекс культурных постулатов, ценностей и установок, которые, даже не осознаваясь самим индивидуумом, управляют его желаниями, поступками, чувствами и представлениями. Речь идет о «видах историчности и о том, как человечество переживает свою историю» (F. Hartog. *Time and Heritage*, цит. по: [1]).

Татьяна Анатольевна Круглова, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX-го века», 2019–2021 г.г. (проект № 19-18-00342).

² Хартмут Роза говорит об «историко-культурном режиме времени» (цит. по: [1]).

Концепт темпорального режима в этих формулировках позволяет выявить и описать в культуре первой трети XX века мотивы, цели, стратегии и практики личностей, когда они стремятся соответствовать определенной культурной ситуации, а смысловой рамкой их мотивов и действий является «история». Рамка «историчности» проявляет себя в самых разных дискурсах: страх «выпасть из истории», «не попасть в историю», «быть причастным важным историческим событиям», «делать историю». Помимо «исторического» дискурса отмечается активизация дискурса «современности»: страх «быть несовременным», «оказаться на обочине современности», «отстать», «плестись в конце» и т. п. Мы предполагаем, что между дискурсами «истории» и «современности» в этот период происходят интересные и значимые переплетения и сопряжения, хотя в начале становления общества модерна они воспринимались, скорее, как противоположные.

2. Период, выбранный нами для анализа, интересен тем, что в первой трети XX века общество и культура вошли в новую фазу развития, что выразилось в том, что возникли несколько разных, находящихся в антагонистических отношениях темпоральных режимов, сформированных в недрах общества модерна (классический исторический, утопический, постутопический). Площадкой, на которой они разворачивались, было искусство, художественная критика и философско-эстетическая рефлексия. Сначала последовательно, а потом и одновременно действовали темпоральные режимы авангарда, неоклассицизма, традиционализма, актуализировались архаические режимы в версиях «позднего» и «вырожденного» фольклора (термины Т. Чередниченко). Все они предлагали сложные конфигурации модусов прошлого, настоящего и будущего, исторического времени, мига и вечности. В течение очень коротких периодов некоторые из них доминировали, а затем при смене вектора культурной политики уходили на периферию или получали статус враждебных или вредных, неправильных. На рубеже 1920–30-х годов в западном мире и в СССР (со своей спецификой) начинается довольно заметный процесс смены веков. Сформулируем кратко *суть новой конфигурации времен, которая характерна для этого периода*. Активное рас-

пространение и доминирование авангарда на мировом поле длится до конца 1920-х годов, а затем, на следующие 20 лет, сменяется противоположной тенденцией, которую исследователи называют по-разному: «красной реставрацией» (В. Шкловский), Термидором (Г. Лукач), «великим отступлением» (Н. Тимашев), сдвигом «вправо», неотрадиционализмом (В. Тюпа) и другими аналогичными номинациями, описывающими кризис проекта модерна и общий поворот культуры к прошлому. В самом общем виде основная линия развития мировой культуры может быть описана как процесс, противоположный тем революционным сдвигам, которые повсеместно происходили в начале XX века. Процесс модернизации не просто затормозился, он перешел в качественно другую фазу. В ряде стран Восточной Европы в этот период возник феномен, названный некоторыми мыслителями *«консервативной революцией»* [2].

3. В определение темпоральных режимов входит антропологический фактор. В модерне люди озабочены поиском идентичности, и у этого процесса есть фактор времени. Место, роль, статус, призвание человека – все это становится возможным только тогда, когда человек ощущает, что живет в «своем времени». Природа темпоральных режимов имеет источником внеперсональные социальные и культурные процессы, но действуют они через людей, которые проявляют избирательность по отношению к ним, исходят из права менять свое положение внутри временного потока, воздействовать на параметры времени: скорость, интенсивность, направленность. Это дает возможность анализировать персональные стратегии художников в ситуации смены темпоральных режимов и траекторий политики времени, особенно заметной в контексте тоталитарных режимов, активно заявляющих в своих программах власть над временем – как истории, так и жизни отдельного человека.

В этом плане предметом анализа стали персональные стратегии деятелей советского искусства, а именно – переходы: авангардистов на платформу неотрадиционализма, соцреализма; художников с лирическим темпераментом – к эпическим формам; авторов, ориентирующихся на схватывание современности, пото-

ка текущего времени в документальных свидетельствах, к псевдоисторическим нарративам.

Примечания

1. *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна / пер. с нем. Б. Хлебникова. М. : Новое литературное обозрение, 2017. 267 с.

2. *Тренчени Б.* Бунт против истории: «Консервативная революция» и поиски национальной идентичности в межвоенной Восточной и Центральной Европе // Антропология революции : сб. статей / сост. и ред. И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис. М., 2009. С. 207–241.

Смотреть и/или видеть (феноменология эстетического восприятия)

При анализе зрительного эстетического восприятия, как правило, учитываются следующие факторы: особенность восприятия цвета, палитры, цветовой гаммы, взаимное расположение объектов, их освещение, структура изображенного объекта, техника изображения, степень сходства с внешним объектом и многое другое. В своем докладе я хочу обратить внимание на другой принципиальный момент: важно не столько принимать в расчет способы представления зрительно воспринимаемого объекта, сколько понимать, что акт смотрения также фундируем определенными практиками [5]. Иными словами, хотя мы и смотрим на эстетический предмет, но видим его именно так, а не иначе. Главный тезис моего доклада звучит так: *не всё, на что мы смотрим, мы видим, а если и видим, то определенным образом.*

Доклад будет состоять из двух частей.

Первая, краткая, часть будет посвящена небольшому обзору различных теорий зрения. Так, в Античности, у атомистов, полагалось, что атомы отходят от всех видимых объектов и попадают в глаза. На возрожденческую и новоевропейскую теории зрения оказало влияние изобретение камеры обскуры. Главная идея этого изобретения – зрение (а тем самым и видение) понимаются как картинное представление, подобно тому как в камере обскуры мы имеем дело с изображением на ее внутренней стенке. В целом это соответствует долгое время преобладающей эстетической концепции: в изобразительном искусстве реальность отображается как картина.

Вторая часть посвящена феноменологическим концепциям восприятия. Основная идея этой части состоит в том, что видеть

Алексей Николаевич Крюков, РГПУ им А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, Россия).

ние – это фундируемый процесс, и он оказывает влияние на то, что мы видим и как мы видим. Речь идет об установлении так называемой «визуальной субъективности», что еще раньше уже нашло отражение в работах Канта, Гете, Шопенгауэра и т. д. [1; 4; 5]. Коль скоро субъект восприятия определяет, зачастую сам того не осознавая, то, что он видит и как он видит, то эта ситуация очень хорошо поддается феноменологическому анализу. В докладе я представлю некоторые феноменологические концепции, связанные с анализом способа визуального восприятия. Вот несколько тезисов:

– физиологические принципы восприятия не соответствуют картинному принципу восприятия. Во-первых, изображение на сетчатке имеет изогнутую форму, а во-вторых, существуют определенные области зрения, которые воспринимаются более отчетливо, чем остальные [11];

– сам процесс зрения не перманентен, но фрактуален, что позволяет предположить, что, вероятно, мы не схватываем всего потенциально видимого [9];

– концепция картинного восприятия у Гуссерля, несмотря на введенное им особое «эстетическое» понятие «нейтрализующей модификации», все еще находится в плену понимания эстетического смотрения как отображенной картины [6];

– концепции Гуссерля противостоят, во-первых, современные феноменологические концепции зрительного восприятия [12];

– во-вторых, принципиальная трактовка эстетического опыта, как области, соотносящейся с явлением, а не с ее феноменальностью [10];

– в-третьих, с телесностью [8];

– в-четвертых, эстетический акт – это особого рода модификация, которая связана с такими актами, как память, воображение, фантазия и т. д. [3, 7];

– в-пятых, восприятие, понимаемое феноменологически, – это всегда неполное восприятие, в котором большую роль и значение играют как раз отдельные аспекты рассматриваемого [1].

Примечания

1. *Гартман Н.* Эстетика. Киев, 2004.
2. *Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994.
3. *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. СПб., 2001.
4. *Ямпольский М.* Изображение. М., 2019.
5. *Dörphinghaus A.* Die Erziehung des Blicks – Technologien des Sehens. Zur Genealogie visueller Subjekts // *Sehen als Erfahrung* / A. Dörphinghaus, K.-H. Lembeck (Hg). München, 2020. S. 162–192.
6. *Husserl E.* Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925) / Hrsg. von E. Marbach. 1980. (Hua XXIII).
7. *Jansen J.* Phenomenology, Imagination and Interdisciplinary Research // *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science* / ed. by D. Schmicking, S. Gallagher. Dordrecht : Springer, 2020.
8. *Landgrebe L.* Was ist ästhetische Erfahrung? // *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart* / ed. by P. Jaeger, R. Luthke. Würzburg : Königshausen und Neumann, 1983. S. 129–144.
9. *Noë A.* Is the visual World a Grand Illusion? // *Journal of Consciousness Studies*. 2002. Vol. 9 (5-6). P. 1–12.
10. *Seel M.* Ästhetik des Erscheinens. München, 2003.
11. *Sommer M.* Kleiner Versuch über die Intentionalität des Gesichtsfelds // *Sehen als Erfahrung* / A. Dörphinghaus, K.-H. Lembeck (Hg). München, 2020. S. 33–38.
12. *Wiesing L.* Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens. Berlin, 2013.

Истоки современной эстетизации морали в нравственно-эстетическом учении А. Э. К. Шефтсбери

Один из наиболее примечательных примеров проявления феномена эстетизации в современности обнаруживается в сфере осмысления морали. Реализация распространения эстетических понятий, практик и форм в моральной сфере происходит как в плоскости сближения морального сознания со сферой интуитивно-эстетической чувственности при указании на особую роль «морального чувства», что характерно для представителей нейробиологического подхода (Дж. Хайдт) [1], так и в плоскости постмодернистской эстетизированной автономизации этики, завязанной на отрицание морального долженствования и нравственных конвенций и выступающей во главу угла эстетические «техники себя» вкупе со вкусовым измерением эстетического (М. Фуко, Р. Рорти, Р. Шустерман). Эти примеры из актуального дискурса моральной философии демонстрируют определенную тенденцию к распространению феномена эстетизации на многообразную область духовного и повседневного существования.

Современные трактовки феномена эстетизации сосредотачиваются, с одной стороны, в размерности переосмысления институционального статуса эстетики, отделения ее от привычного родства с искусством и деконструкции ее специфического объекта, а с другой – в преодолении обособленности обширной эстетической сферы путем возвращения к изначальному смыслу эстетического как совокупности чувственного, охватывающего все возможные режимы и конфигурации его опытного восприятия и переживания. Вольфганг Вельш выделяет два основных уровня проявления эстетического. Первичный и наиболее оче-

Ярослав Павлович Кузнецов, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, Россия).

видный уровень эстетизации предполагает чисто внешний, «поверхностный» модус эстетизирования жизненного пространства, которое сводится к украшению внешней действительности, особым образом характерному для генерации массовой культуры и массового общества. Иной уровень представляет собой более фундаментальную установку, которая соотносится с проникновением в основополагающую структуру реальности и внутренним преобразованием самого человеческого сознания, перенесением эстетического измерения в различные области человеческого жизнепроявления: от науки, экономики и политики до морали и религии [2, р. 8]. Если первый, «поверхностный» модус эстетизации по преимуществу характерен для современной культуры и неизменно становился предметом теоретических изысканий различных посмодернистских критиков массового общества (Бодрийяр), приобретая зачастую весьма негативную характеристику, то второй, более глубинный модус, вслед за С. Б. Никоновой, можно связать с явлением «*homo aestheticus*», имеющим глубокие онтологические и культурные корни в XVIII–XIX вв. [3].

В данном докладе предпринимается попытка концептуально рассмотреть истоки «глубинной» эстетизации, которая, по нашему мнению, восходит ко времени Просвещения, когда формирование модернового мышления вошло в ключевую фазу своего развития. Принимая во внимание мысль В. Вельша, в данном случае особо отмечавшего фигуру Канта, благодаря которой, по его мнению, модерновое мышление впервые осознало эстетические основания собственного бытия [2, р. IX], мы утверждаем, что генезис феномена эстетизации в новоевропейской философии имеет докантовскую традицию, определенным образом подготовившую позицию самого Канта и совершенный им «эстетический поворот» и во многом предвосхитившую современные тенденции. Особую роль в данном концептуальном пересмотре отводится А. Э. К. Шефтсбери. Именно благодаря ему впервые был осуществлен поворот к эстетизации путем открытия иной стратегии в познавательном и морально-эстетическом дискурсе новоевропейской философии. Несмотря на то что в эпоху Просвещения был совершен столь значительный шаг к преодолению

рационалистического объективизма XVII века, принципы, на которых строилось просветительское мировоззрение, не могли быть единственно верными и применимыми для построения целостного знания. Отвергая как абстрактность метафизических спекуляций, так и просветительскую направленность на опытное познание, Шефтсбери прежде всего стремится возратить философию к ее истокам, воплотить чистый идеал учения о нравственно-прекрасном. Он указал на возможность формировать собственное сознание не только в модусе научного познания, но и в модусе эстетического, особое внимание он также обратил на значимость чувства и чувствительности в противовес разуму в своей теории «морального чувства», а также, задолго до Канта и современных постмодернистских теоретиков, выявил первостепенную роль вкуса в восприятии нравственных феноменов, что стало важной вехой в становлении идеи эстетизации, эстетической жизни и сближения этики и эстетики. Рассмотрение учения Шефтсбери через призму истории эстетизации поможет не только уяснить исторические предпосылки ее генезиса, но и на концептуальном уровне выявить классические истоки научных и постмодернистских теорий морали.

Примечания

1. *Greene J. D., Sommerville R. B., Nystrom L. E., Darley J. M., Cohen J. D.* An fMRI investigation of emotional engagement in moral judgment // *Science*. 2001. Vol. 293 (5537). P. 2105–2108.
2. *Welsch W.* Undoing Aesthetics. UK, 1997.
3. *Никонова С. Б.* Эстетизация как парадигма современности. Философско-эстетический анализ трансформационных процессов в современной культуре : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 2013.

Произведение искусства как кристалл: делезианский подход к пониманию современного искусства

Произведения искусства, создаваемые в последние десятилетия, часто оказываются абсолютно непроницаемыми для понимания: с одной стороны, способом своей организации они вовлекают зрителя в попытки расшифровать свой смысл, а с другой – ускользают от какой-либо дешифровки. Смешивая различные медиа, колеблясь между оформленным и бесформенным, между неожиданностью и обыденностью, инсталляции современных художников создают эмоциональную атмосферу, но оставляют при этом смысловые связи предельно слабыми. Однако действительно ли такие произведения являются лишь «зрелищем гибели смысла, превращения смысла в компост» [4, с. 47]?

Мы попытаемся сформулировать стратегию понимания таких произведений, следуя идеям Жюль Делёза об обучении и его практическим разборам литературных произведений – «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста и текстов Франца Кафки. В рамках такого подхода утверждается особое отношение исследователя к искусству: чтобы прийти к пониманию, необходимо извлечь различие из повторяющихся во времени блоков, т. е. измениться самому. Из этого следует то, что о визуальном искусстве мы будем говорить как о длящемся во времени, охватывая в рамках нашего рассмотрения серии элементов отдельных работ и совокупность всего творчества отдельного автора. Темпоральную структуру художественного множества можно представить в виде двух перпендикулярных осей согласно двум типам синтезов времени, выделяемых Делёзом: горизонтальной оси настоящего (Хронос) соответствует пассивный синтез привычки, в то время как на вертикальном уровне мы имеем дело с синтезами памя-

Ирина Павловна Кузнецова (г. Новосибирск, Россия).

ти и понимания, различие в этих синтезах извлекается уже не из повторений мгновений и отдельных элементов, а из повторения уровней виртуального целого (Эон) [2, с. 106–113]. Таким образом, материальная основа произведений искусства (актуальное) оказывается обернута в прозрачные оболочки, «круговорот драгоценных и сложных малых миров» [5, с. 46] (виртуальное), которые постоянно нарастают по мере того, как накапливается наша память и меняется понимание. Знаки при этом не создают произведение искусства как связное органическое целое, а организуются в множасьщиеся цепочки, наслаивающиеся друг на друга: Делёз называет такой тип функционирования знаков «кристаллизацией», или анти-Логосом [6, р. 138]. Путь нашего обучения будет соответствовать иерархии ступеней понимания согласно типам искусственных знаков – от светских знаков (коннекция) к любовным (конъюнкция), затем к чувственным и собственно знакам искусства (дизъюнкция) [1, с. 29–31, 83–89, 101]. На последнем уровне мы открываем для себя сериальный закон, задающий повторения всех уровней, – в виде Проблемы, выраженной дизъюнкцией, координирующей расхождение серий.

Делёз и Гваттари проходят этот путь, анализируя тексты Кафки. Они выделяют: 1) обычные коннективные серии (персонажей, качеств, состояний), относящиеся к плану содержания или к плану выражения; внутри некоторых серий мы можем также выделить градиент изменений; 2) конъюнктивные серии, благодаря которым они приходят к общему понятию (по Спинозе) в виде формулы «правосудие – это желание»; и, наконец, 3) дизъюнкцию *прерывного* и *непрерывного* (два типа бюрократии, имперская и капиталистическая, трансцендентность закона и имманентность желания), которая воплощается в изобретаемой Кафкой «паразитальной топографии», в которой оказываются синтезированы две несовместимые архитектурные модели. Кафка, по мысли Делёза и Гваттари, изобретает особый тип интенсивного пространства, в котором «строгая смежность двух далеких сегментов» [3, с. 63, 92–102] обеспечивает работу его литературной машины. Именно на этом уровне мы можем говорить о понимании произведений Кафки как о понимании того, какая невозможность приводит в

движение его машину письма, создающую в итоге для своей работы особое виртуальное пространство, в котором она разворачивает свой ход по двум парадоксальным траекториям «смежного – далекого» (*contigu et lointain*) и «близкого – удаленного» (*proche et distant*). Для понимания современного искусства, ушедшего от классических представлений о целостности произведения как его основной характеристики, именно поиск подобного дизъюнктивного разрыва как движущей силы творчества отдельного автора может стать особенно продуктивным.

Примечания

1. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб. : Алетейя, 1999.
2. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб. : Петрополис, 1998.
3. Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. М. : Институт общегуманитарных исследований, 2005.
4. Джозелит Д. Против репрезентации / пер. с англ. Д. Потемкина // Художественный журнал. 2015. № 94. С. 47–51.
5. Пруст М. У Германтов. СПб. : Пальмира, 2017.
6. Deleuze J. Proust et les signes. Presses Universitaires de France, 1998.

Пандемический хаос и «постковидная» эстетика

Известный методолог Г. П. Щедровицкий (1929–1994), создавший теорию об оргуправлении, писал, что оппозиция естественного и искусственного для оргуправления – проблема номер один, требующая исторического экскурса. Эпоху Возрождения он видел как техническую, в том смысле, что весь мир понимается как мир, состоящий из объектов человеческой деятельности. Автор приводил в пример Леонардо, называя художника инженером-конструктором из-за его артистически-технического отношения к миру. Гуманисты этой эпохи были, по некоторым сведениям, алхимиками, обладали магическими знаниями.

В связи с нашей темой мы хотели бы отметить, что проблема управления пандемией, ее разрешения содержит и управленческую, и политико-эстетическую, и медицинскую, и прочие задачи. Решать эти задачи должны специалисты из разных областей знаний, применяя методы постнеклассического знания.

Возвращаясь к историческому экскурсу, мы знаем, что в Новое время естественное отделяется от искусственного и природа начинает играть роль заместителя Бога. Великие философы и ученые той эпохи понимали природу как пространство, где есть объективные законы. Как писал В. С. Степин, науку интересуют только объекты и их законы, и это работает по сей день. Г. Щедровицкий видит кентавричность любого объекта, которая была не видна людям эпохи классического естествознания. Кентавричность означает, что после Маркса любой объект принадлежит двум мирам: миру деятельности человека и миру материи, природы [1, с. 282–283]. Следующий логический ход от кентавр-объектов идет к пониманию управления – объекты не только природны, но и искусственны, следовательно, управление возможно и не-

Марина Борисовна Кузнецова (г. Саратов, Россия).

обходимо. Управление должно только облагородить хаотическую неопределенную действительность, а в дальнейшем оно должно совпадать с закономерностями естественного.

Сама пандемия Covid-19 является первой глобальной, охватившей весь мир. В средневековой Европе были пандемии чумы в течение долгого времени. Жил во время чумы и философ М. Монтень, который испытал несколько раз тяготы бегства от чумы, в то время как в городах оставались бедняки, которых государство кормило и за которыми надзидало. У Пушкина есть гениальные строки о чуме в Европе – «...есть упоение в бою у бездны мрачной на краю...», в которых выражено эстетическое отношение к страданию в пограничной ситуации. М. Монтень писал свои знаменитые «Опыты» с 1580-го по 1588 г. В этой книге было сделано много открытий – введено в оборот слово «опыт», создан новый жанр – эссе и т. д. Монтень дорожил свободой написания книги – случайностью, непредсказуемостью составления ее частей в целом, тем, что книга является его автопортретом. Так повторяется форма превращения хаотического в гармоническое.

В наши дни особенностью ситуации пандемии считается, что не все люди одинаково в ней присутствуют, что часть людей страдает сильнее – болеет, лечит, обслуживает всех, вступает в волонтерское движение. Для них существует «упоение в бою», как и для тех, кто за них переживает, страдает и т. п. Другая часть населения находится в самоизоляции и не работает или работает удаленно. Она приобщается к подвигу делающих через трудности онлайн-работы, изоляцию, потерю заработка, отсутствие связей с природой и т. д. Создатель знаменитой книги «Черный лебедь. Под знаком непредсказуемости» Нассим Талеб дает интервью о будущем после пандемии, говоря, что привыкшие работать и учиться в онлайн могут и не вернуться в офисы, аудитории, классы. Одновременно люди испытают тягу жить на селе или в экологических поселениях. Есть много предсказаний о нарастании цифровых трансформаций.

«Постковидная» реальность – новая нормальность – видимо, будет отличаться сдержанностью, эстетической и потребительской, экологической ориентированностью, включенной в эстети-

ческое, а также расширением киберкультуры в самых непредсказуемых вариантах.

Следовательно, мы замечаем два как будто бы несовместимых тренда в социуме и в его эстетических феноменах: нарастание естественности, опрощения, отказ от потребительства как идеала и стремление к дальнейшим цифровым трансформациям, которые далеко не однозначно позитивны.

Примечания

1. *Кобылин И.* Игры методологов: Мишель Фуко и оргуправленческий проект Георгия Щедровицкого // Логос. 2019. Т. 29, № 2. С. 268–288.

Мода как социокультурный феномен

Мода стала настоящим «тираном», претендующим на власть не только над внешним обликом человека, но и над его духовным миром. Она определяет «тональность» восприятия человеком окружающего его мира, а вместе с этим и стиль поведения и даже (до некоторой степени) направленность мышления, опосредуя, таким образом, отношение человека к его социальной сфере, а может быть, и к миру в целом. Мода, как и игра, есть некое излишество, украшение. Именно из-за этой черты моды психологи говорят о психофизиологической разрядке, которая особенно значима в современных условиях, учитывая негативное влияние на индивида таких факторов, как монотонность многих производственных процессов, однообразие городской среды. С другой стороны, следует отметить, что в современном плюралистическом обществе с его достигшими предела индивидуализацией и индивидуализмом мода выполняет важные социально-психологические функции, связанные с переживанием чувства принадлежности к некоему коллективному «мы». Разумеется, это чисто внешнее «стилевое» объединение в общем-то совершенно различных людей, но благодаря тому, что «послание моды» практически мгновенно вычленяется и прочитывается в самом пестром потоке впечатлений, мода оказывается очень удобным для перенасыщенного информацией общества кодом идентификации.

Думается, в споре наиболее пылких сторонников и противников моды по-своему правы обе стороны, что свидетельствует о противоречивости самого феномена моды. Главное (конститутивное) противоречие связано с хорошо известным из психоло-

Татьяна Викторовна Кузнецова, д. ф. н., профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (г. Москва, Россия).

гии явлением активизации восприятия, когда оно сталкивается с чем-то новым. Массированное внедрение в жизнь новых цветовых гамм, линий, силуэтов, манер, посредством которых мода конструирует новый образ человека и его окружения, направлено на обострение притупившегося, «автоматизированного» восприятия ставших привычными форм. Тем самым смена моды всякий раз возрождает ту полноту чувственного бытия, которую человек боится утратить. Вместе с тем такая «деавтоматизация» восприятия осуществляется путем выработки нового автоматизма, замены одних стереотипов другими. Мода неизбежно оказывается средством нивелировки вкуса, образа жизни, мировосприятия; «пульсация» моды периодически дает мгновенные «выбросы» оригинальности, но она же немедленно превращает эту «новорожденную» оригинальность в свою противоположность – в массовидное, усредненное, тиражированное. Мода, таким образом, выступает как специфическая форма творчества и вместе с тем как отрицание творческого начала, как пассивное следование некоторым установившимся на известный период времени образцам.

Мы коснулись этого аспекта для того, чтобы показать внутреннюю диалектичность моды. Мода реализует себя в системе эстетических оценок и определений. Вместе с тем, включаясь в данную систему, понятие моды само становится эстетической категорией со значением, несводимым к значению других категорий этой системы: красивое или изящное не обязательно должно быть модным, но модное всегда по-своему привлекательно, и, называя что-либо модным, мы тем самым относим его к числу эстетических ценностей. Конечно, мода проходит быстро, и то, что еще вчера волновало наше воображение, сегодня может оказаться неинтересным, банальным. Однако «предметное наполнение» и других эстетических категорий непостоянно: идеал прекрасного, как известно, изменчив, хотя, разумеется, он стабильнее веяний моды. В этой связи можно высказать предположение, что быстрый ритм моды в определенном смысле компенсирует замедленную динамику остальных эстетических ценностей. Мода отчасти берет на себя «оперативно-поисковые» функции, позволяя периодически включать в эстетическую сферу всё новые и

новые явления. Вскоре, однако, большинство из них из разряда эстетически положительных переходит в разряд эстетически ущербных (старомодное, вышедшее из моды нередко вызывает смех, кажется нелепым, а то и безобразным) или же эстетически нейтральных. И лишь немногие закрепляются, вызывая мутации и сдвиги во всей системе эстетических ценностей. Так, мода на спортивный, демократичный стиль одежды и поведения, утвердившаяся в послевоенный период, похоже, не только приобрела устойчивый характер, но и вошла в современную культуру в качестве одного из характерных ее элементов, во многом определяющих наше самосознание, наши представления о должном и желательном.

Мода в современном смысле этого слова есть результат развития промышленности в условиях расширенного воспроизводства. Усовершенствованная техника создавала возможность применения различных способов обработки изделий, достаточно быстро пересмотра их ассортимента, в то время как динамика хозяйственной деятельности требовала непрерывного сбыта новых видов товаров. Мода, обеспечивая опережающий моральный износ предметного окружения по сравнению с износом физическим, создавала промышленности устойчивый спрос и повышала емкость рынка. При этом мода по отношению к индивиду выступает как некая принудительная сила, возникающая не из собственно человеческого творчества, а из отчужденных, надличностных структур социального бытия.

Однако было бы несправедливо не отметить другую существенную особенность современной моды. Быстрая смена стилевых предметных форм, характерная для современной моды, не позволяет потребителю «закрепиться» за какой-то одной из них. Он дистанцирован от них и, следовательно, может относиться к ним с достаточной внутренней свободой, т. е. быть относительно независимым в сфере своего эстетического самоопределения.

«Архетипичность» советского человека как культурный код

Концепт «советский человек», будучи одновременно культурным кодом с уникальными особенностями, культурным проектом, который включает в себя и обобщенный художественный образ, и визуальные представления, и универсальную форму вербального взаимодействия [1], и обобщенно-теоретическим понятием, по-прежнему изучаемым в аспекте социологического взгляда на мир, не исключает индивидуальности представителей и их творческой реализации, но выступает единой матрицей представлений о человеке в СССР. Логично, что под советским человеком мы понимаем совокупность представлений, связанных с образом жизни, политической системой и вовлеченностью в нее, психоэмоциональными характеристиками.

В аспекте осмысления формирования советской идентичности важную роль играет исторический контекст, который включает в себя социально-экономические проблемы досоветского периода и серьезную дефрагментацию общества, репрессивную политику 1930–50-х годов как фактор необходимой жертвенности, Великую Отечественную войну в качестве основания личной и массовой идентификации через патриотизм, а также достижения советского народа, в том числе победа в Великой Отечественной войне как способ подтверждения уникальности пути [2, с. 184].

Стереотипы вокруг концепта «советский человек» являются воплощением образов в массовой культуре, прошлой и настоящей. *Архетипичные представления о женском* выражаются в персонажах-антиподах: женщинах, осознающих свою силу и самостоятельность, признающих новый уклад (М. Володина в роли

Владислава Михайловна Куимова, ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского» (г. Ярославль, Россия).

комиссара в к/ф «Оптимистическая трагедия», реж. С. Самсонов, 1963 г.), и женщинах, которые не видят свою социальную роль за пределами семьи, испытывающих страдания из-за разлада (Елена Турбина-Тальберг в пьесе «Дни Турбиных» М. Булгакова).

Архетипические представления о мужском в советской культуре заключены в понимании не героя-любownika, а героя, который проходит социальные трансформации (В. Лановой в роли Михаила Ярового в к/ф «Любовь Яровая», реж. В. Фетин, 1970 г.), а также в простом человеке – представителе революционно настроенного пролетариата (Б. Чирков в роли Максима в трилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга, 1935–1938 гг.). Появление идеала простого человека к началу Великой Отечественной войны становится органическим проявлением новой ментальности, которая воплощается в судьбах поэтов военного поколения и их текстах.

Таким образом, мы говорим о формировании советской идентичности, реализуемой в социокультурном и ментальном ключе. Архетипические персонажи трансформируются и переходят от одномерных к многомерным, становясь олицетворением парадоксального бытия советского человека.

Примечания

1. Злотникова Т. С. Культурный проект «советский человек» // Вестник СПбГИК. 2021. № 1 (46). С. 36–44.

2. Титов В. В. Политика памяти и формирование национально-государственной идентичности: российский опыт и новые тенденции. М., 2017.

Проблемы и беды современного эстетического образования

В условиях XXI века, когда социум и культура претерпевают кардинальные изменения, среди ученых и практиков эстетического образования нет единства в понимании его содержания, места в мире и обществе, его объеме, задачах, а также научно-методологических оснований решения эстетико-воспитательных проблем. В данных тезисах попытаемся найти точки ответов на вопросы:

- о сущности кризиса в современном эстетическом образовании;
- об особой части предмета эстетики, связанной с категориями «эстетическое воспитание» и «эстетическое образование»;
- о путях преодоления болезней и бед эстетической культуры детей и молодежи.

Тезис первый. Суть современного кризиса, проблем и бед эстетической невоспитанности молодого поколения людей заключается в нарастании новых антигуманных вызовов и трагедий современного мира. Действительно, нам еще только предстоит философски проанализировать, как будет кардинально меняться жизнь на планете после войны с «COVID-19». Но уже сегодня понятно, что Мир изменился окончательно и бесповоротно. Эстетическое в мире без правил не просто расширяется, а принимает любые формы и несет странные послания нашему эстетическому чувству. Содержание и формы вульгарных эстетических посланий человеку в массмедиа создают новую эстетику. В новом, постнеклассическом пространстве ученые ставят и решают глобальные междисциплинарные вопросы об изменении природы человека, его восприятии, памяти, интеллекте и эмоциях.

Римма Аркадьевна Куренкова, Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых (г. Владимир, Россия).

Ответом на множественность неустойчивых модусов эстетического бытия со стороны эстетической педагогики должно быть четкое понимание главной цели и движения по историческому пути гуманизма Человечества и нравственно-эстетической культуры каждого члена общества.

Тезис второй. Тот раздел эстетической науки, который представляет систему научных представлений об эстетическом образовании и воспитании, составляет особую область предмета эстетики, связанной с целевой установкой разработки современных идей формирования эстетической культуры личности и общества.

Сегодня, в условиях тотального расширения предмета эстетики, на передний план выступает направление *every days aesthetics*, или эстетика повседневности [5; 7; 4; 6]. Все более аргументированной выступает позиция интерпретации эстетики как науки обо всем многообразии взаимодействий человека с миром, где присутствует эстетический опыт или опыт эстетических отношений [2]. Проблемы эстетического образования и воспитания всегда составляли важную сторону предмета эстетики. Об этом свидетельствует такой шедевр, как «Письма об эстетическом воспитании человека», где Ф. Шиллер пишет: «...эстетическая культура представляется наиболее действенной пружиной всего великого и прекрасного в человеке, отсутствие ее не может быть возмещено никаким иным преимуществом, сколь бы велико оно ни было» [3]. К сожалению, сегодня даже в вузовских курсах «Эстетики» проблемы эстетического воспитания ушли из предметного поля эстетической науки. Между тем именно позиции гуманизма и универсализма эстетического образования и воспитания важны для понимания особого места эстетической педагогики в жизни каждого человека и общества [1, с. 305–356].

Тезис третий. Создание современной социальной системы эстетического образования и воспитания является важнейшей предпосылкой преодоления болезней и бед в области эстетической культуры детей и молодежи. Решение любых кризисных проблем возможно лишь с позиций создания определенных условий и внутренних мотиваций для позитивного развития. В усиле-

нии нуждаются финансирование всех звеньев системы, перспективная кадровая и культурно-образовательная политика.

Возвращаясь к изначально поставленному вопросу, важно обратиться к реализации государственного национального проекта «Образование», где эстетическое образование и научная эстетика могут и должны занять важное место. Это обусловлено новыми факторами развития и запросами общества, а также логикой развития предмета эстетической науки в целях процветания России.

Примечания

1. *Куренкова Р. А.* Эстетика : учебник. М. : ВЛАДОС-пресс, 2003.
2. *Радеев А. Е.* Проблема строения эстетического опыта: теоретический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 8 (70). С. 177–181.
3. *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // Идеи эстетического воспитания. М., 1973. Т. 2. С. 269.
4. *Berleant A.* Sensibility and Sense: The Aesthetics, Transformation of the Human World. Imprint Academic, 2010.
5. *Glard J.* Doing – Cooking. English translation of faire – la cuisine. University of Minnesota Press, 1998.
6. *Naukkarinen O.* Everyday Aesthetic Practices, Ethics and Tact // Aisthesis. 2014. Vol. 7 (1). P. 23–44.
7. *Orr D.* The Nature of Design: Ecology, Culture and Human Intention. Oxford University Press, 2002.

Музыкальное произведение как трансценденция: эвристические возможности подхода Р. Ингардена

Музыкальное (как и любое художественное) произведение с точки зрения его социальной, в частности педагогической, значимости выполняет аппрезентативную функцию, переводя непостижимое и невыразимое, трансцендентное содержание в релевантные и социально-ценные художественные символы. В связи с этим требуют прояснения следующие вопросы: какова специфика способа бытия произведения искусства, как оформляется символическое содержание в процессе создания художественного произведения? Какое место занимает символ в структуре художественного творения? Как отличить символический компонент от иных компонентов художественной ткани (психологических, экспрессивных, формообразующих)? При этом важно эксплицировать не только способ бытия произведения искусства как такового, но и раскрыть способ бытия произведения *музыкального*, так как именно временное искусство музыки позволяет, на наш взгляд, яснее обозначить *коммуникативно-темпоральную* специфику художественно-символического социального трансцендирования.

Для прояснения данных вопросов обратимся к анализу соответствующих положений феноменологической концепции музыкального произведения Р. Ингардена, так как именно его теоретические изыскания привели к одному из первых наиболее выдающихся результатов эстетико-феноменологических исследований музыки, предоставив тем самым новые возможности для сферы эстетического образования.

Жанна Вячеславовна Латышева, Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых (г. Владимир, Россия).

Концептуальные взгляды Ингардена отличны от позиции его учителя Э. Гуссерля и представляют собой более «реалистичский» вариант феноменологии. Польский феноменолог отказывается от трансцендентального идеализма как единственного источника конституирования предметности, сущности и смыслов. Он считает неоспоримым тот факт, что существует вещественно-физический и пространственно-временной мир, который независим от человеческого сознания и находится не только в пределах предметной интенциональности. Данная точка зрения влечет за собой изменение трактовки основного понятия феноменологии – интенциональности. Р. Ингарден лишает интенциональность онтологического статуса, так как, по его мнению, она представляет собой лишь деятельность по обработке данных, поступающих из-за пределов индивидуального сознания, – данных физического и идеального мира. Иными словами, интенциональность у Ингардена предстает способом преобразования внешнего опыта в очеловеченную, одухотворенную реальность и тем самым становится в некоторой степени зависимой от реальной и идеальной сфер бытия.

Стоит заметить, что исследователь Ю. Й. Матьюс, анализируя эту точку зрения Ингардена, утверждает, что польский философ «не выполняет одно из основных требований основателя феноменологии, а именно – требование отказаться от всех естественных установок» [2, с. 11]. Однако мы полагаем, что Ингарден лишь более отчетливо определяет действительную область функционирования интенциональности как одного из видов активности сознания, так как интенциональность, как справедливо считает К. М. Долгов, «...выражает у Ингардена не только активность, а активность сознания и осознания, так сказать, активную направленность на предмет сознания, позволяющую и познавать предмет, и представлять его, и реконструировать. Именно реконструировать, а не конструировать, ибо здесь свобода творчества, а не произвол» [1, с. 155].

То, что Ингарден действительно пытается подойти к смысловым истокам важной и для эстетического дискурса категории интенциональности, подтверждается тем, что он предпринимает де-

тальный ее анализ. В результате данного анализа делается вывод о том, что интенциональным является предмет, имеющий источник своего бытия в актах сознания (цит. по: [1, с. 154]). К числу *чисто интенциональных предметов* принадлежат, по Ингардену, *произведения искусства* – литературные, музыкальные и др.

Трактовка музыкального произведения как чисто интенционального предмета влечет за собой специфическое, в особом ракурсе рассмотрение способа его существования. Ингарден полагает, что источники конститутивной работы по созданию музыкального интенционального предмета следующие: нотная партитура и творческие акты автора, а также акты воспринимающего сознания. Музыкальный интенциональный предмет, таким образом, – это произведение музыки, возникающее на основе схемы-партитуры и вариантов ее исполнительско-рецептивной материализации.

Существенное значение в трактовке Р. Ингарденом интенционального музыкального предмета имеет, на наш взгляд, то, что интенциональное по своей природе произведение музыки отличается *неполной выраженностью, недосказанностью* (выразительные возможности нотного текста ограничены). Важно, кроме того, и то, что навсегда запечатленные в музыкальном произведении творческие интенции и переживания композитора существуют в нем замкнуто, независимо от течения реального времени и движения в пространстве. Именно эти два обстоятельства выступают причинами, по которым необходимо дальнейшее эстетическое дооформление интенциональной музыкальной предметности воспринимающим сознанием, и именно отсюда становится понятной трактовка польским феноменологом способа бытия музыкального произведения как *дихотомичной* структуры, включающей в себя *интенциональный* и *эстетический* предметы.

Интенциональный предмет – это «схема, обозначенная партитурой», эстетическим предметом предстает исполнение музыкального произведения и его конкретизация в процессе эстетического восприятия. При этом важно, что произведение музыки не является каким-либо неизменным образцом, к которому обязательно нужно прийти в процессе исполнения и восприятия. В то

же время оно не определяется произволом воспринимающего сознания. Диалектическое единство схемы-партитуры как критерия идентичности музыкального произведения, заданного композитором, и творческой активности сознания слушателя (исполнителя), способного проникнуться содержанием музыкальной пьесы и дооформлять его в эстетической конкретизации, – вот модель существования произведения музыки, созданная Ингарденом.

В качестве замечания необходимо отметить, что Р. Ингарден, на наш взгляд, не придает должного значения символическому аспекту бытия произведения музыки. К сожалению, также он не усматривает и *многослойности* в способе существования музыкального сочинения, связывая таковую в первую очередь с произведением литературы. Подходом же, позволяющим раскрыть многоплановость музыкального бытия, является подход Н. Гартмана. Глубина музыкального искусства нашла концептуальное воплощение именно в построениях немецкого мыслителя. То, что в эстетике марксизма рассматривалось в качестве художественного образа и материально-физической основы произведения искусства, в теории Гартмана получает многоуровневое выражение.

Таким образом, можно предположить, что определенные очертания трансцендентного реципиенту содержания заложены уже в *схеме* музыкального произведения как интенциональном предмете, однако трансцендирование этих «абрисов» – эстетическое воплощение, возможное и как истолкование, и как развитие, и как трансформация, осуществляется в воспринимающе-интерпретирующем сознании исполнителя и слушателя (в том числе и в образовательной ситуации).

Интенциональная специфика музыкального произведения позволяет, кроме того, установить, что художественно-символические социальные трансцензусы предполагают деятельность интенциональной сферы художественного сознания. Интенциональный мир искусства – это мир избираемых и осмысливаемых художественных феноменов. Процесс аппрезентативно-символического трансцендирования как одного из механизмов процесса создания интерпретации музыкального произведения требует поэтому интенционального анализа, который «включает» в ра-

боту и развивает интеллектуально-аналитические способности (обучающегося) человека. Однако, кроме ноэматического (содержательного) плана, интенциональный анализ предполагает обнаружение ноэтического слоя (модуса явления смысла). Поэтому не менее важно, и в этом мы согласны с Ингарденом, учитывать не только обстоятельства слушания, анатомо-физиологические особенности индивида, психофизическое состояние во время восприятия, но и развивать чувственно-эмоциональные характеристики интенционально-эстетической сферы.

Примечания

1. *Долгов К. М.* От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. М., 1990.
2. *Матьюс Ю. Й.* Проблема интенциональности в эстетике Романа Ингардена. Рига, 1975.

Современная массовая культура про русская классика

Современная массовая культура в своем отношении к русской классике выступает не только в качестве негативно-го инструмента девальвации, но также в качестве инструмента ее актуализации и популяризации.

Современная массовая культура, интегрированная в единое медийное пространство посредством Интернета, постоянно обращается к отечественному культурному наследию. В результате она создает и транслирует дискурс русской классики в разнообразии версий и форматов: национального бренда, способа культурного диалога с глобализационным контекстом, маркера элитарности, персоны классика, шедевра отечественного культурного наследия классики, классической традиции отечественной художественной культуры, классики как таковой. Репрезентативным для осмысления особенностей присутствия произведения русской классики в современной массовой художественной культуре (кинематограф, телевидение, реклама, популярная музыка) являются многочисленные версии актуализации конкретного произведения («Щелкунчик» П. И. Чайковского, «Танец рыцарей» С. С. Прокофьева).

Значимым форматом актуализации русской классики в современной массовой культуре является создание медийной ойкумены знаковых персон – творцов, признанных классиками. Результаты проведенных нами исследований контента Рунета в связи с изучением медийной ойкумены Максима Горького (2018 г.) и Н. А. Некрасова (2020 г.) свидетельствуют о статусе их присутствия в актуальном массовом сознании, состоянии культурной памяти о них в контексте юбилейных событий, форм и смыслов присутствия в русскоязычном контенте репрезентативной соци-

Наталья Николаевна Летина, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского (г. Ярославль, Россия).

альной сети (facebook применительно к Максиму Горькому) и в целом Рунета (применительно к Н. А. Некрасову). Определено, что Максим Горький существует в провинциальной ойкумене facebook с локациями в Астане, Ижевске, Краснодаре, Нижнем Новгороде, Перми, Самаре, Хасавюрте, Ярославле в синергическом хаосе несогласованных форм (хэштег, персональный профиль, фото, видео, публикация, группа, игра) и разрозненных смыслов (человек, persona, genius loci, продукт, проект, цитата, предмет научной конференции и исторической памяти). Релевантные медийные места некрасовской ойкумены Рунета – энциклопедические ресурсы, сетевые библиотеки, ресурсы культурной, исторической, литературной направленности, официальные сайты организаций, связанных с персоной поэта. Географические локусы некрасовской ойкумены Рунета включают Санкт-Петербург, Ярославскую область (Ярославль, Карабиха, Грешнёво, Аббакумцево, Некрасовское, Красный Профинтерн, Вятское), Новгородскую область (усадьба в Чудовской Луке), Костромскую область, Верхнюю Волгу, Волгу, «Некрасовскую Русь». Юбилейный дискурс исторической памяти о Н. А. Некрасове на самом раннем этапе реализуют Москва, Ярославль, Санкт-Петербург, Великий Новгород, Воронеж.

Предпосылки возникновения «массовой культуры» в России (на материале литературных источников XIX века)

Возникновение термина «массовая культура» традиционно связывают с текстами М. Хоркхаймера и Д. Макдональда, посвященными телевидению 40-х годов XX века. Вместе с тем в содержательном контексте предыстория массовой культуры начинается задолго до возникновения термина «массовая культура» (если не принимать во внимание совсем древние литературные произведения), и при этом возникновение данного феномена связано не только с европейской или североамериканской культурой, но имело свои проявления и на российской почве. Литературного материала, посвященного культуре быта, развлечений, источников, написанных на «клубничные» темы и пр., в литературе XIX в. в России можно встретить немало. Причем по этому «ведомству» проявляли себя не только второсортные авторы, но и художники весьма известные. Понятно, что проявления «массовой культуры» в XIX в. и «массовая культура» второй половины XX в. или тем более начала века XXI, в рамках которой осуществляется политическое и расовое манипулирование, – это достаточно далеко отстоящие друг от друга феномены. Вместе с тем ядро этой «культуры» различного рода «охранители» и манипуляторы всегда защищали весьма рьяно.

Во второй половине XIX века массовым тиражом стали издаваться так называемые «книжки для народа», авторы которых А. Печерский, В. Львов, Н. Павлов и др. пытались, «опустившись» до карикатурного народного языка и быта, поведать простому русскому мужику историю его житья-бытья. При этом

Владимир Николаевич Липский, Академия ГПС МЧС России (г. Москва, Россия).

главная идея таких авторов – приблизить «подлинное» искусство к народным массам и с помощью книжек подобного рода стать в некотором смысле «руководителем» этого самого народа. В этих книжках народ разговаривает на некоей языковой смеси «рязанского с нижегородским», ложку во время еды выворачивает своеобразно «по-народному», словом, во всем видно, что авторы этих книжек «люди бывалые, обращавшиеся с народом, даже знакомые с его пословицами и прибаутками, но в то же время положительно чуждые и народной мысли и кровной народной нужде», – иронично пишет об этих авторах Салтыков-Щедрин в своей рецензии на книжку В. Львова «Сказание о том, что есть и что была Россия».

Следом за европейской литературой XIX в. на русскую почву проник натурализм. Среди его сторонников, которые в большей или меньшей мере увлеклись им, были М. Арцыбашев, Ф. Сологуб, П. Боборыкин и др. Известный русский писатель А. Ф. Писемский, автор таких значительных произведений, как «Тысяча душ», «Горькая судьбина», пишет роман «Взбаламученное море», в котором прокламирует свободу взаимоотношений и «облегченность» чувств между мужчиной и женщиной. Не на многообразии человеческих проявлений центрирует внимание автор романа, а на половом влечении мужчины к женщине.

Таким образом, мы сосредоточились лишь на отдельных проявлениях в русской литературе XIX в. различного рода аспектов, связанных с мейнстримом, на который нацелена «массовая культура». Вместе с тем приведенные примеры позволяют сделать вывод о том, что тенденции общеевропейской культуры, определенным образом трансформируясь, присутствовали и на русской почве и что феномен «массовой культуры» достаточно давно стал носить интернациональный характер.

Эстетическая чувственность в эпоху новых медиа

Культура рубежа тысячелетий представляет собой среду, где без «цифрового» опосредования практически не происходит ни одного коммуникативного взаимодействия. В тотально оцифрованном обществе произошло преобразование всех уровней и сфер культуры, ее границ, межличностных отношений, социального и индивидуального. Переход от Галактики Гутенберга к «Галактике Цукерберга» определил системное преобразование внешнего и внутреннего мира человека, его миропонимания, мироощущения, миропереживания.

Господство медиа в современной культуре вызвало радикальное изменение антропологии человека, его сознания и чувственности. Межличностные контакты, совершаемые в современном информационном обществе преимущественно через медиасреду, изменили эмоциональные и ментальные взаимодействия, определяемые в настоящее время техническими возможностями медиакоммуникации. Опосредованная техническим устройством и представленная им же новая чувственность утратила характер интимности и индивидуальности, а текстовые сообщения в сети Интернет выстраиваются так, чтобы лаконично передать информацию без интонационного фона. Появился и активно развивается такой феномен, как «сетевая искренность»: в сети может быть «выложено» то, что прежде доверялось лишь немногим близким людям в условиях доверительного общения, и вообще всё, в любой форме и обо всем.

Понятно, что эстетическая чувственность, которая рождается и развивается как переживание эстетической формы, в условиях медиасреды становится, благодаря новым посредникам, каче-

Ирина Митрофановна Лисовец, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

ственно другой. Л. Манович выделил и рассмотрел в своих работах появление аналоговых свойств человеческого чувственного и культурного опыта.

Эстетическое качество и выразительность визуального артефакта и репрезентируемого искусства в медиасреде зависит, во-первых, от технических возможностей медиопосредника. Медиа обладает многообразной и «большой оптикой», которая дает возможность четкого, без полутонов, воспроизведения и соответствующего восприятия, обеспечивающего быстрое считывание визуального ряда. Видеопутешествие по залам художественной галереи обеспечивает другое восприятие образного мира в отличие от офлайн-взаимодействия с живописью в художественной галерее. Своеобразная созерцательность эстетического снимается в онлайн-контакте с искусством. Правда, нельзя не отметить существенные отличия переживания эстетической формы при восприятии различных видов искусства. Те из них, которые порождены техникой и прямо зависят от нее, испытывают меньшие трансформации при онлайн-воспроизведении (фотография, кино, видео-арт), чем те, где образ зависит от «руки художника». Хотя и здесь есть нюансы: кино возникало как вид искусства, рассчитанный на коллективное восприятие, при котором «дыхание зала» корректирует эстетическое и художественное переживание. Просмотр фильма в Интернете дает иное воздействие и переживание.

Другой вопрос о характере эстетической и художественной формы и эстетической чувственности возникает, когда речь идет о современном искусстве, использующем нейронные сети, искусственный интеллект, синтетическую биологию. Технобиологический инструментарий в таком искусстве дает возможность значительного расширения чувственно представленной выразительности и ее эстетического чувствования. Современное искусство, благодаря новейшим технологиям, отказывается от доминанты зрительно-слухового восприятия, подключая чувства обоняния и осязания. Активно развивающийся техноавангард, таким образом, ставит перед эстетикой вопрос об особенностях и границах эстетического переживания созданного арт-техномира и ценностно-смысловой ориентации в нем.

Методологическое значение интермедиальности: постановка проблемы

В эпоху современной культурологической парадигмы интермедиальность существует одновременно как проблема искусства и теоретического знания, требуя формирования новых подходов, одним из которых становится метод интермедиального анализа. В связи с этим актуальность изучения феномена интермедиальности обусловлена спецификой развития современных медиатехнологий и недостаточной изученностью влияния, которые они оказывают на сферу культуры и искусства.

Существующие теоретико-методологические подходы в изучении интермедиальности складывались в ходе осмысления художественных практик XIX – середины XX века и потому лишь частично могут быть применимы к области сравнительно недавно возникшей проблематики. Они в значительной степени ориентированы на некоторую неподвижность, статичность уже сформировавшихся понятий и категорий гуманитарного знания. Однако процессы художественного творчества в новой медиасреде требуют теоретического пересмотра ранее установившегося понятийного аппарата, его качественного переосмысления в динамичных характеристиках с целью обретения новых ориентиров для аксиологии современного искусства. Еще одним важным аспектом является то, что в ситуации экспансии самой идеологии и практики интермедиальности распространение ее не только на искусства, но и на другие формы жизни (синтезы искусства и техники, искусства и науки, искусства и социальной реальности) ставит новые задачи перед исследователем.

Марина Васильевна Логинова, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (МГУ им. Н. П. Огарёва) (г. Саранск, Россия).

Интермедиаальный анализ полихудожественного пространства в системе культуры (или художественного «метаязыка» культуры) осуществляется посредством диалогического взаимодействия художественных референций (стилистические приемы, художественные образы, имеющие знаковый характер для определенного контекста).

Методологическое значение интермедиаальности заключается в анализе как отдельного художественного произведения, так и художественной культуры с позиций динамичной культурфилософской модели, определения аналитического аппарата и возможностей прикладного характера теории интермедиаальности, которая детальнее раскрывается в ряде следующих качеств: пограничности как специфической черты состояния интермедиаальности в культуре (синтез искусств и его границы в художественной культуре); стадиальности как поэтапной трансформации интермедиаальности в художественной культуре (в художественных практиках символизма, авангарда, модернизма, постмодернизма, трансавангарда); хронотопности как бытия феномена интермедиаальности в контексте трансформаций и взаимодействия художественных практик.

О возможности сомаэстетического измерения этики

На рубеже XX–XXI вв. в англо-американской философии появляется концепт «сомаэстетика» – дитя неопрагматизма, разновидности постмодернистской софистики (S. Mailloux). «Новые имена могут быть полезны в стимулировании нового мышления» – так обосновывает автор концепта Ричард Шустерман отказ от более привычных терминов (например, «философия тела»). Здесь, на наш взгляд, философ следует заветам своего друга и учителя Р. Рорти, который в поздний период творчества трактовал философию как культурную политику, в задачи которой входила коррекция лингвистических практик. Иначе говоря, Шустерман возлагает надежды на логологическую методологию [1, р. 32], обращение к которой, с одной стороны, позволит избавиться от нежелательных коннотаций (определение тела через ассоциируемый с греховностью термин «плоть»), с другой – позволит указать на проблемы, выпавшие из поля зрения эстетики. Автор концепта дает следующее рабочее определение сомаэстетики: «Сомаэстетика – это критическое мелиористское исследование опыта и использование своего тела как локуса сенсорно-эстетической оценки и творческого самоконструирования» [3]. Для Шустермана важно удержать два смысла телесности, которые обозначены в немецкой феноменологии: *Korper* (физическое тело как объект) и *Leib* (тело как субъективное переживание опыта) [4, р. 17]. Нам представляется, что в русском языке второе значение можно ухватить с помощью слова «нутро». Именно «нутром» мы что-то чувствуем, именно о субъективном переживании мы говорим, используя словосочетание «внутреннее чувство» и т. п. Итак, в задачи сомаэстетики входит структурирование и совер-

Юлия Станиславовна Магомедова, Институт философии и права СО РАН (ИФПР СО РАН) (г. Новосибирск, Россия).

шенствование чувственного опыта. Главная же цель новой дисциплины – перенаправить сознание нашего тела, избавившись при этом от узких и вредных стереотипов соматического успеха, которые пронизывают нашу рекламную культуру [4, р. 17].

Расширяя горизонт эстетики, Шустерман преследует общую для неопрагматической программы цель: вернуть философию к изначальному призванию быть искусством жизни. Вместе с тем, проповедуя беспочвенность антифундаментализма, отказываясь от теории как когнитивной привилегии, пытаясь обойти классические оппозиции, характерные для логики репрезентации, философ так или иначе говорит о должном, развивает этическую теорию, задействовав при этом ресурсы эстетизиса.

Согласно М. Нуссбаум, современный этический дискурс задается полемикой антиутилитаристов, которые являются наследниками «платонизма», – рационалистической традиции, – с антикантианцами, которые, в отличие от противоположного лагеря, испытывают меньше доверия к разуму и полагают, что моральная жизнь управляется чувствами, интуициями, привычками [2]. Если отталкиваться от различения Нуссбаум, то неопрагматистскую этику можно смело поместить под зонтик антикантианства. Так, согласно телесно-ориентированной (embodied) философии Шустермана, работа над этосом возможна при условии подключения сомаэстетического измерения. Представления о нормах и ценностях оказываются плодом соматической практики. Мы полагаем, что в условиях, когда универсалистские этические теории терпят крах, когда невозможно прийти к согласию по поводу того, какие аргументы считать разумными, имеет смысл обратить внимание на эвристический потенциал сомаэстетического проекта.

Примечания

1. *Cassin B.* Sophistic practice. Toward consistent relativism. New York, 2014.

2. *Nussbaum M.* Virtue Ethics: A Misleading Category? // *The Journal of Ethics*. 1999. Vol. 3, No. 3. P. 163–201. DOI 10.1023/A:1009877217694.

3. *Shusterman R.* Pragmatism and Cultural Politics: From Rortian Textualism to Somaesthetics // *New Literary History*. 2010. Vol. 41, No. 1. P. 69–94.

4. *Shusterman R.* Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics. Cambridge, 2012.

Междисциплинарный подход к проблеме становления творческого сознания: эстетико-психологический взгляд

Одной из задач современной эстетики является воспитание всесторонне развитой, творческой личности. В связи с этим ключевыми понятиями становятся «становление», «развитие», «возможности». Традиционно эти понятия являлись проблемным полем психологической науки и рассматривались в контексте онтогенеза жизненного пути человека – смены периодов, закономерных циклов развития, которые принято определять как возраст [5].

Для философского анализа возраст как особый способ обнаружения безусловного, духа, сознания на различных этапах жизненного пути становится более открытым благодаря искусству. Художники в поэзии, музыке, театре, живописи продолжают исследовать миры детства, юности, зрелости, старости. С точки зрения эстетики возраст представляет собой своеобразный культурный код, который зависит от содержания передаваемых ценностей [2, с. 16].

Один из ведущих отечественных исследователей эстетики возраста С. А. Лишаев склонен трактовать возраст как нравственный характер человека, привычную форму его поведения и отношения к окружающим, к себе и миру, воплощенную в повседневной жизни в той мере, к какой она определяется возрастом. Он подчеркивает, что в возрасте отражается практическая, жизненная мудрость, воплощенная в самом способе жизни, в поведении человека и в его мироощущении, взятая в аспекте ее неоднород-

Оксана Михайловна Мазаненко, Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, Украина).

ности в разные периоды жизни [3, с. 99–111]. Но как происходит становление этой мудрости?

В данной статье с опорой на достижения психологии и философской эстетики предпримем попытку аналитики становления творческого сознания как эстетического феномена на различных возрастных этапах.

Рассуждая о становлении творческого сознания личности, отметим, что эта дефиниция не есть результат исключительно внутренней заданности. Творческое сознание вплетено в сюжет жизненного пути, связано, к примеру, с гражданской позицией, средой общения, ближайшим окружением и т. д. [1, с. 200]. В ракурсе такой постановки проблемы нам импонирует эпигенетическая концепция Э. Эриксона, основная идея которой заключается в том, что развитие личности связано с ожиданиями социума, с идеалами, задачами и ценностями, выдвигаемыми обществом на разных возрастных этапах. Сама же последовательность стадий развития определяется природными предпосылками. Э. Эриксон выдвигает предположение о формировании на каждой стадии развития личностного новообразования положительной или отрицательной модальности. Новообразования закрепляются, сохраняясь на последующих этапах. Новообразование окрашивает всю жизнедеятельность и творчество в частности. Такое новообразование определяет тот способ проявления, на котором личность преимущественно останавливает свой выбор в различных ситуациях. Этот выбор Э. Эриксон называет модусом эго-плана и считает его центральным понятием своей теории [4, с. 87].

Итак, все возрастные этапы содержат моменты выбора между прогрессом, связанным с закреплением позитивных качеств, и регрессом, вызванным отрицательными качествами развития. То или иное качество различных модусов может появиться в определенном возрасте и отражает всю глубину отношения человека к творчеству, себе и миру. Процесс развития и заключается в выборе одного из двух полярных отношений.

Так, на первом году жизни, модусом эго является вбирание, запечатление всего, что предлагает мир. Изначально это процесс достаточно пассивный, но постепенно он переходит в активную

фазу исследования мира ребенком. Надежда и энергия – те ценные качества, которые может ребенок приобрести на данном этапе. Удачное прохождение первой стадии закладывает фундамент для раскрытия потенциала творческого сознания. Мир во всех его проявлениях выступает как непостижимый, притягательный, многогранный. В этом мире творец находит вдохновение для самореализации, его влечет бесконечный интересный процесс познания, постижения. В случае неудачного прохождения первой стадии человек в любой деятельности, предполагающей творчество, будет проявлять тревожность, излишнюю осторожность, страх открытий, нежелание перемен. Таким образом, данный возраст определяет саму возможность экзистенциальной открытости, а тем самым становится ресурсом для творчества на следующих этапах развития [4].

Здесь еще не идет речь о творчестве, а только о сотворчестве взрослого и ребенка, которое является необходимым условием закладки базового доверия к миру через приобщение к ценностям прекрасного, вечного. Для ребенка этого периода развития непосредственно-эмоциональное общение как ведущий вид деятельности и тесные симбиотические отношения с матерью позволяют рассматривать интонационно-музыкальные проявления матери, а также включение в предметный мир как можно большего количества музыкально-звуковых проявлений как сотворчество.

Следующая стадия развития личности в периодизации Э. Эриксона охватывает второй и третий годы жизни. Возможно формирование автономии как прогрессивного развития этапа раннего детства или стыда и сомнения как отрицательной эго-модальности. Волевые характеристики, самоконтроль – те ценные качества, которые приобретаются на данном этапе жизненного пути. Ближайшее социальное окружение предоставляет ребенку делать самостоятельно то, что ему дает ощущение владения собой, своим телом, побуждениями, а значит, и в определенной мере средой, Миром. Внешний контроль необходим, но в очень корректной форме. Успешность прохождения этой стадии зависит от соотношения сотворчества и свободы самовыражения. Дозированность такого соотношения формирует чувство собствен-

ного достоинства, доброжелательность, готовность действовать и гордость своими достижениями [4].

Анализируя возможности раскрытия творческого потенциала ребенка, в значимости этого периода сомневаться не приходится. Многие творческие личности подчеркивают важность волевых качеств, самоконтроля, называя творчество преодолением себя и мира [1]. Совершенно естественно, что в процессе самораскрытия в художественном творчестве у человека может возникнуть и сомнение, и нерешительность, и неуверенность в себе и в том, что он делает. Такие ситуативные состояния и проявления в творчестве не редкость. Можно предположить, что проявление и закрепление в данном возрасте таких состояний в дальнейшем может привести к блокированию творчества.

Приобщение ребенка к творчеству целесообразно организовывать как игровой вид деятельности. Содержание общения с искусством – это игра, а его форма – эстетическое освоение действительности. Причем игровое и эстетическое практически полностью сливаются. Научить жить в гармонии, понимать, любить и создавать прекрасное – те положения, которые составляют истинный смысл эстетического воспитания детей раннего возраста. Эстетическое воспитание нельзя полностью подчинить законам дидактики. Эстетическое воспитание и детское творчество не содержат пользы в социальном плане, они наивны, бескорыстны и естественно встроены в отношения взрослых и детей. Именно организация домашней среды и сотворчество родителей с детьми выступает главным фасилитативным условием раскрытия творческого потенциала [2].

Третья стадия приходится на возраст 3–6 лет, когда возникает дихотомичная необходимость выбора между инициативностью или чувством вины. Модус эго связан с интрузией. Выбор в пользу инициативности свидетельствует об удачном прохождении возрастной ступени, позволяет пополнить копилку ценностных качеств в виде направленности, целеустремленности, изобретательности и способности к фантазированию. На противоположном полюсе – антиценные качества покорности, чувство вины и тревоги, подавление и сдерживание оптимистических надежд и

фантазий. Их появление связано с недовольством и раздражением взрослых как реакцией на вопросы, игры, творчество ребенка. Для творческого становления эта стадия также архиважна, она разворачивает человека или в сторону потенциального триумфального творческого пути, или же в сторону тотального разрушения. Этот период связывает детские мечтания, оставляя их и в дальнейшем с целями активной взрослой жизни [4].

На этапе 6–11 лет ребенок оказывается перед выбором между прогрессивной компетентностью и регрессивным чувством неполноценности. Дети проявляют способность к организованной деятельности, регламенту, соблюдению правил, проявляют интерес не только к тому, как устроены вещи, но и к тому, как их освоить, использовать, приспособить. Детей не только поощряют к различным видам творчества, но особо ценят умение довести начатое дело до конца, хвалят за результаты. Оформляются ценностные качества системности, трудолюбия и компетентности. Когда родители и школа недооценивают деятельность и результативность ребенка, то закрепляются чувства неполноценности, неадекватности, посредственности, что негативно отражается на раскрытии его творческого потенциала.

В период отрочества (12–20 лет) осуществляется выбор между идентичностью или непризнанием. Осознание собственной принадлежности к определенной личностно-социальной позиции, обусловленной выполняемой социальной ролью, формирует групповую идентичность. Оpozнание своего «Я» и собственных эго-состояний формирует эго-идентичность. Целостная идентичность составляет эпицентр всего жизненного цикла каждого человека. Идентичность дает ощущение собственной уникальности и осознание отдельного, несимбиотического существования. С формированием идентичного ядра тесно связано становление человека как индивидуальности. Таким образом, индивидуальность личности формируется к 20-му году жизни. Поэтому весь последующий жизненный путь уже приобретает индивидуальные личностные уникальные черты. При спутанности идентификаций и сложностях в опознании своего «Я» реализуется негативный сценарий возрастного этапа [4].

В эстетических измерениях, на наш взгляд, этот возрастной этап разворачивает человека в одну из сторон: в сторону творчества, индивидуальности, аутентичности, сформированных эстетических вкусов и ценностей или же в сторону потребительского сознания, массовости, обыденности. Оpozнание собственного Я базируется на сформированных ранее ценностях: доверии, самостоятельности, инициативности, компетентности. Сложности с распознаением «Я» связаны с укрепившимся недоверием, неуверенностью, чувством вины и сознанием своей неполноценности.

Ранняя зрелость, имеющая возрастные границы 20–25 лет, нацеливает выбор на близкие отношения или изоляцию. Модус эго – поиск близких отношений. Близость важна как в физическом плане, так и в духовном, она проявляется как забота о близком человеке, желание делиться с ним всем существенным, при этом не боясь себя потерять. Нужно отметить, что растворение в другой личности, потеря своего «Я» происходит при диффузии идентичности, несформированной индивидуальности.

В полной мере осваиваются этические ценности, проявляющиеся в любви, сотрудничестве, соперничестве. Избегание контактов, дистанцирование, порожаемое страхом утратить свое Эго, приводит к чувству изоляции и дальнейшему самопоглощению, а впоследствии – к одиночеству [4].

Этап взрослости, или зрелости, охватывает значительный период жизни от 25 до 65 лет. Эриксон подчеркивает важность творчества, а если быть точнее, то продуктивного творчества, выбор которого делает эту стадию прогрессивной.

Модус эго периода зрелости – продуктивность и творчество. Этот период характерен тем, что человек уже прочно связан с определенным родом занятий, профессией. В этих сферах приобретаются ценные качества – производство и забота. Также для человека становится характерным интерес к судьбам людей, обеспокоенность жизнью грядущих поколений, будущего общества, мира. Поэтому важными в мировоззренческой позиции становятся общечеловеческие ценности. Отсутствие такой широкой сопричастности подменяется сосредоточенностью на себе, а главной заботой становится удовлетворение своих потребностей,

собственный комфорт. Как результат – самопоглощенность, себялюбие, недостаток веры, доверия [4].

Конечно, обращение к общечеловеческим или гедонистическим ценностям в творческом сознании художника отражается в выборе тематики, отношении к творчеству в своей жизни и к себе в творчестве. Здесь выясняется, что Эриксон наиболее ценным возрастом в плане реализации творчества считает зрелость, поместив его (творчество) в сущностную сердцевину данного возрастного периода.

65 лет и более определяют этап поздней зрелости, где наступает время с определением целостности эго против отчаяния. *Модус эго* связан с интеграцией, оцениванием событий всей жизни. При удачном прохождении этапа оформляются ценные качества мудрости и самоотречения.

На этапе поздней зрелости усиливается потребность соприкосновения с общечеловеческими ценностями. У цельных, зрелых людей эта потребность удовлетворена и продолжает удовлетворяться через творчество или осмысление себя в творчестве, широкого смысла и ценности собственного творчества.

Отметим, что концепция Э. Эриксона, хотя и не ставит прямой задачи исследования творческого сознания как эстетического феномена, но может служить отправной точкой для понимания развития тех ценностей, свойств, качеств, которые раскрывают потенциал сознания субъекта творческой деятельности.

По Эриксону, творчество и продуктивность развития – это выбор человека. Любопытно, что Ж.-П. Сартр считает, что человек – это и есть его выбор, который определяется уникальностью восприятия человеком мира. И тогда эстетическое восприятие мира определяет деятельность, предпочтения, мышление, образы, переживания и в целом сущность творческого сознания как эстетического феномена. Выбор художником творческого пути – это и есть явление миру его свободы, о которой как о сущностной характеристике творческого сознания в философском дискурсе говорят, пожалуй, чаще всего.

Таким образом, в каждом возрасте существуют константы, которые приводят к «сгущению» определенных психических при-

знаков, делают их характерными для творческого сознания как эстетического феномена. Предпринятый анализ не является исчерпывающим, однако он демонстрирует состоятельность и перспективность такого подхода в философском осмыслении предмета нашего исследования. Становление творческого сознания мы видим через призму связей, существующих между возрастом художника как характеристикой жизни и его творческим сознанием как экзистенциальной позицией.

Примечания

1. *Ариес Ф.* Возрасты жизни // Философия и методология истории. М. : Прогресс, 1977. С. 200–211.
2. *Косилова Е. В.* Философия возраста: Взаимосвязь эмоционального и познавательного взросления человека. М. : Ленанд, 2014. 336 с.
3. *Лишаев С. А.* Эстетика времени и возрастной этос // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия : Философия. Филология, 2015. № 2 (18). С. 99–111.
4. Философские сюжеты Э. Эриксона / под ред. П. С. Гуревича. М. : Канон-Плюс, 2006. 417 с.
5. *Эпштейн М. Н.* К философии возраста: Фрактальность жизни и периодическая таблица возрастов // Звезда. 2006. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/4/ep12.html> (дата обращения: 05.10.2019).

А. С. Макарова, М. А. Лазарева

Музыкальный театр как средство формирования всесторонне развитой личности ребенка

Как известно, театр является одной из наиболее наглядных форм художественного отражения жизни, основанной на восприятии мира через образы. Специфическим средством выражения смысла и содержания в театре выступает сценическое представление, возникающее в процессе игрового взаимодействия актеров. Однако в области начального музыкального образования детей музыкально-театральная деятельность представляется наименее разработанным направлением, тогда как эффективность его очевидна, о чем свидетельствуют многочисленные психолого-педагогические исследования.

Мы хотели бы более подробно остановиться на аспекте развития художественно-образного мышления детей в процессе музыкально-театрализованной деятельности.

Уникальные возможности каждого ребенка полнее всего проявляются и развиваются в творческой деятельности, одной из которых является театрализация в сочетании с музыкой. Проблема подготовки не только грамотного слушателя, но и мыслящего исполнителя представляется актуальной. Особенно большое значение художественно-образный фактор имеет при вокальной работе с детьми: он выступает регулятором настройки положения гортани на конкретный режим работы, который оказывает влияние на характер звучания голоса.

Нами была изучена литература по проблеме исследования, уточнено понятие «художественно-образное мышление», рассмотрены особенности психических процессов, в частности мышле-

Анастасия Сергеевна Макарова, Маргарита Алексеевна Лазарева, МАУДО «Дворец детского (юношеского) творчества г. Владимира» (г. Владимир, Россия).

ния и такого его качества, как образность, определены методически эффективные условия развития художественно-образного мышления детей, организована практическая проверка выдвинутых предположений.

Нами были изучены методы работы по развитию художественно-образного мышления детей в процессе работы над музыкально-театрализованными постановками. Обоснован, как существующий на практике, метод сравнительного анализа музыкальных произведений.

Доказано, что занятия музыкальной театрализацией способствуют развитию исполнительского и актерского мастерства, эстетического вкуса, развивают творческое воображение, фантазию и ассоциативное мышление. Дети учатся высказывать свое мнение и предлагать свои варианты решения той или иной проблемы, начинают импровизировать на сцене, повышается их самооценка и значимость в собственных глазах и глазах социума. Занятия музыкальной театрализацией – это и решение проблемы свободного времени обучающихся, их досуга. Кроме этого, дети получают прекрасную возможность развить свои коммуникативные умения, найти новых друзей, тем самым расширив свой круг общения.

Таким образом, занятия в музыкальном театре способствуют формированию всесторонне развитой личности ребенка.

Проблема символического значения в философии С. Лангер

В разработке теории символа и символического значения С. Лангер ясно прочитывается влияние Э. Кассирера [1] и А. Н. Уайтхеда [3], философов, изучавших символическую деятельность с разных концептуальных позиций. В своих работах С. Лангер находит возможность отойти от лингвистических параллелей в рассмотрении специфики символического значения произведений искусства и занимается исследованием структуры человеческого сознания как творческой способности к порождению и считыванию символов.

Использование человеком наряду со знаковыми (сигнальными) формами сообщения символических форм составляет непреодолимую черту, отделяющую человека от животных. Знак может быть естественным или искусственным. Естественный знак у Лангер, которому в ныне принятой терминологии соответствовало бы понятие сигнала, является частью ситуации наряду со своим объектом. Символ же в понимании Лангер, или знак в семиотическом понимании, выступает, в отличие от знака (сигнала), в роли представителя-заменителя объекта. «Символы представляют не сами объекты, а являются носителями определенной концепции об объектах» [2, с. 57]. Так, символом в данном понимании является любое слово естественного языка.

Однако символическая деятельность не сводится к производству языковых символов. Лангер критикует жесткую позицию логических позитивистов, ведь, исходя из нее, мы заранее утверждаем бессмысленность (невозможность обладания значением) всего множества недоказуемых суждений, а также всего множества

Мария Владимировна Маковецкая, Санкт-Петербургский государственный технологический институт (технический университет) (СПбГТИ(ТУ)) (г. Санкт-Петербург, Россия).

созданных человеком образных форм, вообще не опирающихся на вербальное выражение. Лангер говорит о необходимости признать существование иных способов символизации, которые она называет репрезентативной символикой. Таким образом, дискурсивный уровень нашей рациональности оказывается дополнен додискурсивным различием на уровне чувственности. При этом требование обязательного перевода на вербальный язык в качестве условия понимания значения того или иного символического ряда явлений может быть отменено. Язык дискурсивен и переводим, бессловесная символика, используемая в искусстве, недискурсивна и непереводама.

Таким образом, Лангер разрабатывает такую теорию символического значения, которая «указывает на противопоставление между функциями искусства и дискурса» [4, р. 64] и свидетельствует о встроенности символической активности в структуру познавательных способностей человека, границы которых в итоге оказываются пересмотрены.

Примечания

1. *Кассирер Э.* Философия символических форм : в 3 т. М. : СПб., 2002.
2. *Лангер С.* Философия в новом ключе. М. : Республика, 2000.
3. *Уайтхед А. Н.* Символизм, его смысл и воздействие. Томск : Водолей, 1999.
4. *Langer S.* Feeling and Form. A Theory of Art. New York, 1953.

Проблемы эволюции художественной культуры (на примере «Пермского культурного проекта»)

Изменение художественной культуры происходит разными способами: 1) медленным, эволюционным, постепенным и 2) резким, скачкообразным, «революционным». Второй способ обычно связан с резкими социальными переменами в обществе. Первый чаще инициируется внутренними потребностями развития искусства. На продолжительном историческом отрезке обычно, сочетаются оба способа. С этой точки зрения особенно интересно рассматривать переходные периоды в историческом развитии общества, когда социальные перемены уже произошли, а художественно-культурные запаздывают и происходит наложение старых и новых форм искусства, их причудливые сочетания и борьба, которые и создают эстетическое и идейное своеобразие данного периода культуры. Таким периодом в истории художественной культуры Перми стали середина нулевых – середина десятых годов XXI века, получившие название «Пермского культурного проекта», который привел к значительным переменам в области художественной культуры города. Этот проект был вызван к жизни целым комплексом причин: с одной стороны – несоответствием старых форм культуры новым потребностям общества, с другой – появлением в городе пассионарных личностей, поставивших перед собой цель осознанно и планомерно строить новый тип культуры, меняя общественное сознание и перестраивая традиционные (а нередко и создавая новые) институции художественной культуры города. В данном случае мы будем опираться на институциональный подход в изучении художественной культуры, реализованный в трудах М. С. Кагана [4; 5] и

Елена Васильевна Малинина, Пермский государственный институт культуры (г. Пермь, Россия).

Л. А. Закса [2; 1]. Изменение художественной культуры Перми стало возможным, прежде всего, через обновление ее социокультурных институтов, обеспечивающих такие виды деятельности, как художественное производство, художественное потребление, художественное образование, художественная критика.

Существенно, что среди институций художественной культуры мы находим как постоянно действующие организации (учреждения), так и существующие ситуативно, «время от времени». В процессе переформатирования пермской культурной среды были созданы новые институции, принадлежащие как к первой группе (Музей современного искусства, Театр «Сцена – Молот», частная филармония «Триумф», Центр городской культуры, арт-резиденция), так и к второй (театральные, поэтические, городские фестивали, художественные выставки, и т. д.). О практике и значении фестиваля «Пространство режиссуры» мы писали ранее [3]. Часть идей осталась в стадии проектов (новое здание художественной галереи, новая сцена Театра оперы и балета). Тем не менее облик города и состояние его культуры изменились очень явственно. Они соответствуют современным потребностям общества, сочетая традиционные и актуальные формы искусства и культуры.

Примечания

1. *Закс Л. А.* Общество для творчества: социально-организующая культура как основание креативности // Институциональная культурология. СПб. : Эйдос, 2013. С. 6–23.

2. *Закс Л. А.* Социально-организующая культура и ее роль в историко-культурных исследованиях // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество. 2012. № 3. С. 215–227.

3. *Закс Л. А., Малинина Е. В.* Театральный фестиваль как институция художественной культуры: опыт Пермского фестиваля «Пространство режиссуры» // Известия Уральского федерального университета. Серия 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2018. Т. 24, № 4 (180). С. 145–157.

4. *Каган М. С.* Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996.

5. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. СПб. : Петрополис, 1997.

Феномен терроризма в контексте художественно-эстетического дискурса

Американская трагедия 11 сентября 2001 года стимулировала развитие гуманитарной и художественной рефлексии терроризма. В рамках художественно-эстетического дискурса получили развитие различные аспекты осмысления данного феномена: прогнозирование и локализация социальных и психологических последствий террористических атак [4, р. 3], стремление инициировать в обществе обсуждение проблем терроризма с целью социальной консолидации [2], преодоление внутренних страхов, порождаемых террористической угрозой. Одновременно внутри художественно-эстетического дискурса терроризма рождается мысль о снижении возможностей искусства в целом и художника в частности, в условиях стремительного развития информационных технологий и медиакультуры. В частности, фиксируется заметное снижение возможностей художника в осмыслении и репрезентации терроризма. «Эту функцию художник все в большей степени уступает медиа» [3, р. 68].

Одна из наиболее системных рефлексий данной проблемы принадлежит Б. Гройсу, который зафиксировал серьезные сдвиги в современной культуре, принципиально изменившие способы репрезентации войны в актуальных художественных практиках: в отличие от классической культуры, где уделом воина было сражение, а функцией художника – изображать войну и формировать образ героя в коллективной памяти народа, в современной культуре «воин» больше не готов зависеть от художника, делегируя его функции современным медиа. С их помощью военное событие или террор оказывается запечатленным непосредственно в момент его совершения, концептуализируется и тиражируется

Ирина Викторовна Малыгина, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, Россия).

посредством медиатехнологий. «Приводя в действие взрывной механизм, современный воин или террорист одновременно приводят в действие и медийную машину». Террорист в определенном смысле «присваивает» функцию художника, используя возможности видео-арта, эксплуатируя все многообразие средств визуальной выразительности. Он не готов зависеть от внимания художника и его неподконтрольных интерпретаций, не согласен довольствоваться отсроченным во времени эффектом. С помощью медиа акты террора совпадают по времени с их документацией и репрезентацией. При этом очевидно стремление к театрализации террористических акций, а эстетизированные самопрезентации террористов оказывают на сознание и подсознание людей значительно более сильное воздействие, чем произведение современного искусства [1, с. 335–337]. Терроризм в рамках эстетического дискурса предстает как «синтез войны и театра» [5, р. 8], и события в иракском Мосуле и сирийской Пальмире в 2015 году стали ярким подтверждением данной метафоры. Действия боевиков сопровождалась постановочными видеопрезентациями, эстетический уровень которых сравнивали с лучшими образцами голливудской кинопродукции, а их эмоциональное воздействие на массовое сознание было беспрецедентным. Художественно-эстетический дискурс расширяет традиционные рамки рассмотрения терроризма и обладает значительным эвристическим ресурсом.

Примечания

1. *Гройс Б.* Политика поэтики. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. 400 с.
2. *Дракслер Х.* Отчуждение силой истории // «Манифеста 10», европейская биеннале современного искусства 28 июня – 31 октября 2014; куратор К. Кёниг. СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014. С. 40.
3. *Bernard C.* Supermarket History. Interview with Johan Grimonprez about his film *dial H-I-S-T-O-R-Y*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Publishers, 2000.
4. *Caughey P.-A.* Disquietude: Before, During, After. Madison : University of Wisconsin-Madison, 2010.
5. *Combs C.* Terrorism in the 21st Century. Upper Saddle River, New Jersey : Prentice Hall, 1997.

Язык и изначальные модальности культуры: к постановке проблемы

Своеобразный резонанс с языком, вхождение в вибрацию языка является актом изначального различения сущего. Что означает понимание языка как «дома бытия» (М. Хайдеггер), к чему отсылает метафора «танца языка» (Ф. Ницше) в ситуации современности? Язык возвращает нас к истоку бытия, к его началу. Через язык начинаем мы различать изначальные модальности культуры. Эти модальности – предельное онтологическое различение, задающее горизонт мировосприятия в ту или иную эпоху, возможности их выявления и концептуализации составляют предмет настоящего исследования.

Культура не есть абсолютное единство, но множественность, множественность модальностей. Изначальные модальности культуры – актуализация некоего шифра восприятия, задающего горизонт миропонимания в ту или иную историческую эпоху. Модальности также можно определить как трансцендентальную установку мышления, определяющую тот или иной способ деятельности. Существуют некие ключевые метафоры, описывающие эпоху с ее пределами мировосприятия и соответствующим культурным кодом, ведь, как правило, формирование трансцендентального горизонта эпохи происходит в языке и через язык. Согласно нашему основному предположению, именно метафора как вездесущий принцип языка является ключом к пониманию того, что мы называем изначальными модальностями культуры. Принцип метафоры иллюстрирует вживание в онтическую игру вещей, игру природных сил. Такие «природные силы», по сути, становятся трансцендентными инстанциями. Трансцендентное запредельно, но как же тогда чувственность? Дело в том, что вы-

Владислав Борисович Малышев, Самарский государственный технический университет (г. Самара, Россия).

явление модальностей культуры возможно также и через эстетическое видение мира, что показано у Ф. Ницше. Дискурс изначальных модальностей культуры в языке облекается в определенные образы, в определенные миметические формы. Концепции И.-Г. Гердера и Ф. Ницше позволяют говорить о мимезисе как «парении над вещами», танце языка. Согласно глубинному пониманию мимезиса как «танца языка», возможны и иные варианты задания и дальнейшего транскрибирования миметических расположений. Совершенно неверифицируемым образом, переходя в сферу чувственности, в сферу «молчания», неразличимости фигур восприятия, мы сталкиваемся со сферой глубинных символов и протообразов, попадая туда, где существует не столько язык, сколько изначальное Различие, которое формирует мир вещей.

Итак, модальность культуры – результат изначального различения структурных элементов культурного текста. Это различение, условно-диахроническое по своему характеру, невозможно без условно-синхронического – изначального различия, сокрытого в самом языке. Мы говорим «условно», так как здесь мы вынуждены ограничить себя методологией, предложенной тартуско-московской семиотической школой, прежде всего Ю. М. Лотманом, но только условно, по форме. Ведь семиотического «формализма» здесь недостаточно, более продуктивен в данном случае был бы феноменологический подход в онтологическом прочтении (М. Хайдеггер, Ж. П. Сартр, М. Мерло-Понти, Х. Ортега-и-Гассет). Происходит продуктивное пересечение онтосемиотики и эстетики. Семиотически и онтологически язык, предоставляя нам прото-карту мировосприятия (то, что потом станет «картиной мира») дает нам способ различения, шифр данной культурной эпохи. Эстетически «танец языка» задает систему «позиций» мировосприятия.

Роберт Вальзер и Уника Цюрн: канонизация маргинального в литературе XX века

Литературная компаративистика открывает широкое поле возможностей для установления связей, интертекстуальных диалогов, как между культурами, так и среди представитель одной культуры. В то же время некоторая маргинальность литературных фигур, таких как Роберт Вальзер и Уника Цюрн, делает затруднительным анализ их творчества, установление их литературного генезиса, позиции и связей. «Роберт Вальзер время от времени вдребезги разбивает инструменты, с помощью которых хотят объяснить его творчество», – сказал немецкий писатель-однофамилец Мартин Вальзер [2]. Представляется, что сравнительно-литературоведческий анализ позволил бы более четко обозначить место их творчества в европейской литературе, а установление сходства сквозных образов – понять возможный единый источник их литературного пути.

Цюрн и Вальзер – два немецкоязычных писателя, которые были современниками (хотя периоды их творчества практически не пересекались) и оказали влияние на движение сюрреализма: в России обе фигуры были обделены вниманием исследователей, что признается и было заявлено – в случае Вальзера – при выходе его последнего перевода на русский язык в 2020 г.; а русскоязычных статей, посвященных Унике Цюрн, практически не найти. В то же время то значение, которое они играли в сюрреалистическом движении в короткие периоды культового почитания (Франца Кафку характеризовали так: «молодой автор, пишет в манере Роберта Вальзера» [1, с. 8]), доказывает необходимость более пристального внимания к их творчеству. А выявление схожих

Валерий Николаевич Малышев, студент 1-го курса магистратуры Института философии СПбГУ (г. Санкт-Петербург, Россия).

образов у Цюрн и Вальзера, возможно, позволит подтвердить некоторые тенденции в эстетическом поле европейской литературы первой половины XX века.

Творчество обоих авторов можно определить как «творчество душевнобольных» – значительная часть наследия Вальзера и все работы Уники Цюрн были созданы после диагностированных душевных расстройств. Однако, возможно, именно эти обстоятельства пошли на пользу их популярности как писателей, которые, не создавая манифестов и не возглавляя никаких движений, совершали по сути тот же «радикальный жест» отказа от старой эстетики, что и сюрреалисты, дадаисты, авангард. Совмещая в себе наивную «незаинтересованность» и новаторские (с точки зрения публики) художественные решения, они оказались максимально выгодны внеинституциональным деятелям искусства, тем, кто стремился к легализации новшеств, имея при этом риски быть уличенным в следовании личным, корыстным целям «привлечения внимания зрителя». Борьба с академическим искусством посредством покровительства маргинальным фигурам – практика, которая видится достаточно распространенной, но не в полной мере отрефлексированной. Однако литература больше, чем всякий другой вид искусства, дает возможность определить истинные мотивы «разрывов» с каноном у того или иного автора: чаще всего объяснение содержится в тексте произведения.

В работе предпринимается попытка осмыслить творчество Цюрн и Вальзера при помощи таких ключевых для концепций новой эстетики категорий, как бесформенность, текучесть, разорванность, горизонтальность, через концепции Ива-Алена Буа, Тьерри де Дюва и Арнольда Берлеанта. При этом ключевыми являются два вопроса: 1) определение ведущих мотивов их творчества, для которого характерно парадоксальное сочетание авангардного звучания с декларируемой пассивностью, и 2) характер связей с авангардом.

Примечания

1. *Вальзер Р.* Ровным счетом ничего. Избранное. М. : Текст, 2004.
2. История швейцарской литературы : в 3 т. М. : ИМЛИ РАН, 2005. Т. 3. Гл. 2 : Роберт Вальзер. С. 45–77.

Новые онтологии как симптом межвременья

А. Бадью призывает нас понять поэму, т. е. искусство, в качестве одной из родовых процедур истины [1, с. 15–16], т. е. в качестве нити, связывающей человека с бытием. Нити, посредством которой человек может уловить голос бытия. Голос, который не обманывает. Собственно говоря, именно о таком схватывании истины бытия через искусство нам говорят сами поэты: «О чем писать? На то не наша воля» Н. Рубцова [6, с. 185] пересекается с голосом И. Бродского: «Поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования» [4, с. 14–15]. И разве не об этом же нам говорил вечно находившийся в попытке целостно постичь бытие М. Хайдеггер, указывавший, что «язык есть дом бытия» [7]. С точки зрения А. Бадью, искусство, вернее момент столкновения человека с искусством, момент образования связки человек – поэма, становится Событием, запускающим (часто незримо, *a posteriori*) глобальные изменения [2, с. 56] и приводящим к возникновению субъективности [Там же, с. 94–95].

Итак, искусство есть голос бытия, форма объявления истины о себе. Ключевым здесь является слово «форма». Сегодня мы развращены (в хорошем, сократовском, смысле этого слова) З. Фрейдом и научены им пристальному вниманию к формам, научены подозрению к любому человеческому высказыванию, какими бы символами оно ни было реализовано. С легкой руки Фрейда нам интересно не только содержание высказывания, но и его форма, подвергающаяся рассмотрению в качестве симптома: того, что

Ярослав Владимирович Мальцев, ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет» (г. Тюмень, Россия).

свидетельствует о самом себе [5, с. 19]. При таком взгляде, что есть искусство, как не форма-симптом? И о чем нам может говорить искусство, кроме как о нас самих, о соотношении нас и мира? И если мы признали искусство голосом бытия, то о каких онтологических процессах свидетельствует нам искусство?

Безусловно, искусство призывает нас мыслить мир как множественность: множественность форм, высказываний, практик, существований, взаимодействий. Бесконечная множественность *роящихся* форм бытия, схватываемых делезиански. Форм бытия, взаимодействующих друг с другом посредством лакановского взгляда, когда обоудный взгляд есть то, что соединяет точки по разные стороны восприятия. Однако о чем может говорить подобная множественность форм искусства, ворвавшаяся в XX век? Одним из предполагаемых ответов тут может выступить вариант: мы переживаем период, обозначаемый З. Бауманом понятием *interregnum*, «межвластие», «междущарствие» [3] – период слома эпох, период обострения диалектики модерна (как стабилизации культуры) и постмодерна (как извечного подрыва культуры), период межвременья (межцивилизации), характеризуемый поиском новых форм цивилизации и чрезвычайной демократизацией этого поиска. Итак, предметом анализа должен оказаться феномен современного искусства как симптом межцивилизационной эпохи, затрагивающий некоторые уточнения к нашему пониманию цивилизации, культуры, модерна и постмодерна.

Примечания

1. Бадью А. Манифест философии. СПб., 2003.
2. Бадью А. Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию Алена Бадью. М., 2013.
3. Бауман З. Текущая современность: взгляд из 2011 года. URL: <http://polit.ru/article/2011/05/06/bauman/> (дата обращения: 24.03.2021).
4. Бродский И. Сочинения : в 4 т. Т. 1. СПб., 1992.
5. Жижек С. Возвышенный Объект Идеологии. М., 1999.
6. Рубцов Н. Стихотворения (1953–1971). М., 1977.
7. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 314.

«Псевдоискусство сумасшедших»: рисунки и фотографии душевнобольных во второй половине XIX века

Во второй половине XIX века рисунки, изображающие пациентов, выполненные другими пациентами, считались ценной редкостью. Однако в коллекции Форбса Уинслоу под названием «Меланхолические записи о безумии» было пятьдесят пять примеров таких портретных рисунков (см. об этом: [1, р. 221–225]. Уинслоу указывал, что подобные рисунки намного превосходят фотографии психически больных, выполненных учеными того периода (например, доктором Даймондом или доктором Моррисоном) [2, р. 449].

Отношение Уинслоу к эстетическим аспектам рисунков подсказывает новый термин, который он ввел при их описании: «псевдоискусство сумасшедших». Введение подобного термина имеет особое значение, поскольку оно представляет собой очень раннюю попытку понять разницу между искусством аутсайдеров и изящными искусствами. Несмотря на то что термин не вошел в обиход, намеченная проблема продолжала беспокоить писателей и исследователей «искусства безумных» в течение многих лет, и одну из ключевых ролей в разрешении этой проблемы сыграли работы Форбса Уинслоу по изучению искусства душевнобольных и искусства, репрезентирующего душевные болезни.

Исследования Уинслоу напрямую затрагивают спор, длившийся на протяжении всего XIX века: об объективности искусства и фотографии в репрезентации нерепрезентуемых ментальных патологий. Уинслоу один из первых формулирует причины для создания арт-терапии, указав на то, что художественная де-

Дарья Олеговна Мартынова, СПбАХ, Университет ИТМО
(г. Санкт-Петербург, Россия).

тельность в больнице была естественным продолжением «нормальной жизни» пациентов, т. е. жизни до начала болезни (или до момента попадания в больницу).

В этом выступлении автор обратится к взаимодействию психиатрии с искусством в XIX веке на примере работ и произведений Форбса Уинслоу, в попытке доказать, что интригующие взаимосвязи и взаимовлияния между рассматриваемыми областями зародились именно в этот временной период.

Примечания

1. *Gilman S. L.* Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness. New York, 1985.
2. *Winslow L. S.* Mad Humanity: Its Forms, Apparent and Obscure. New York, 1898.

«Художественные технологии» рекламных медиакоммуникаций

Борьба за медиaproстранство и зрительскую аудиторию сегодня приводит к использованию «художественных технологий» в качестве маркетинговых. Текст, принадлежащий одной культурной форме, может выдавать себя как принадлежащий другой, присваивая характеристики этой другой. Реклама может успешно конспирироваться под искусство, во многом умножая свою и так интенсивную симулятивность (см. об этом: [2]). Но происходит и встречный процесс: современное искусство, особенно массовое, стремясь завоевать популярность, нуждается в отточенных маркетингом коммуникативных инструментах.

«Художественные технологии» в рекламе более фундаментальны, чем маркетинговые технологии в искусстве, и имеют столетний опыт применения. Зачем рынку «художественные технологии»? Во-первых, искусство «находится в эпицентре культуры», является «самосознанием» и «кодом» культуры [3, с. 13]. Во-вторых, «жизнь находится не только вне искусства, но и в нем, внутри его, во всей полноте своей ценностной весомости: социальной, политической, познавательной и иной» [1, с. 29]. Эти характеристики искусства вдохновляют рынок на поиск инструментов, воздействующих подобно художественным. Одним из них становится симуляция художественной образности. Назовем некоторые ее стороны, эксплуатируемые рекламой.

Во-первых, рекламный образ, как и художественный, наделяется особыми индивидуальными свойствами. Он как бы оживает. Кролик Nesquik, Тигренок Tony, Пончик Pillsbury, Ковбой Marlboro, Клоун McDonald's, если эти персонажи еще и ани-

Светлана Витальевна Мельникова, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

мированы, воспринимаются зрителем как герои мультсериала. Во-вторых, сновидческая природа искусства («сама возможность художественного текста подсказывается нам психологическим опытом сновидений» [4, с. 39]) позволяет психике переживать художественный опыт как реальный, хотя источник этого опыта идеален. Субъектность увиденного – залог того, что адресат рекламы поставит себя на место героев. В-третьих, позиция вненаходимости автора ставит создателя рекламы в один ряд с художником, создающим образы. Феномен «третьего» лица описал М. М. Бахтин: художник «занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, *но понимающий ценностный смысл совершающегося*» [1, с. 33]. В-четвертых, не декоративно-дизайнерские, а художественно-эвокативные эстетические характеристики позволяют рекламным образам завоевать поклонников. Рекламные плакаты бисквитов или шампанского для компании Лефевро-Утиле, которые выполнил Альфонс Муха, привлекают внимание наших современников, хотя «тех самых» бисквитов и шампанского нет уже и в помине, а их «положительно-приемлющий характер» [1, с. 29] продолжает действовать. В-пятых, художественное эстетическое не только привлекает внимание, но и запускает познавательную цепочку в сознании адресата, провоцируя запоминать, делать выводы, выявлять закономерности, формировать мнения, в конце концов строить картину мира. «Миропонимание», «мироотношение», «миростроение» в структуре художественного – неотъемлемые части [3, с. 9], реклама, чтобы быть успешной, должна добиваться подобного эффекта, ведущего к формированию «правильной», потребительской модели мира. Белозубые американцы в рекламе зубной пасты Colgate сформировали привычку чистить зубы у всего западного мира, Domestos с хлором прижился на туалетных полочках домохозяев, ведь необходимость бороться с микробами (наглядно представленными в рекламе в виде отвратительных зеленых вредителей) стала очевидной всем «культурным людям».

Экранные рекламные образы сегодня знакомы нам как любимые герои художественных текстов. Кейт Мосс, благодаря участию в рекламе Calvin Klein, это уже не просто модель, а бунтарка,

спровоцировавшая огромное количество девушек к похудению, Моника Белуччи – лицо Dolce & Gabbana, символ идеальной итальянки, Катрин Денев – символ аристократки из рекламных кампаний Louis Vuitton. А рождественские видео от бренда Mulberry и лондонского универмага John Lewis зрители ждут как продолжение сказки, радуясь как знакомым, так и новым персонажам. Художественная образность в рекламе – залог соблазна продукта (эстетический эффект образа) и доверия к нему (эффект подобия реальности).

Примечания

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 504 с.
2. *Бодрийяр Ж.* Система вещей / пер. с фр. С. Зенкина. М. : Рудомино. 1999. 222 с.
3. *Еремеев А. Ф.* Художественная реальность // Художественная реальность. Свердловск : Изд-во УрГУ, 1995. С. 3–30.
4. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб. : Искусство, 2000. 704 с.

**С. В. Мельникова, А. В. Булатова,
Н. И. Журавлева**

Развитие эстетической восприимчивости с помощью новых музейных практик

Яркость и обилие массовой продукции притупляют эстетическую чувствительность, а сложные эстетические объекты остаются без внимания. Тяга к развлечению как разновидности социального поведения противоположна медленному всматриванию [7, с. 322–324], привычка к мельканию кадров не позволяет взгляду остановиться, отучает зрителя от созерцания, он утрачивает способность останавливаться и рассматривать, тем самым обедняя свои эстетические потенции.

Человек ищет объекты, способные принести эстетические переживания, считая, как это формулирует М. Бердсли, что «величина эстетической ценности, которой располагает объект, является функцией степени эстетического удовольствия, которую он способен обеспечить в индивидуальном (particular) опыте переживания» [1]. Но все ли дело в объекте?

Анализируя особенности эстетического восприятия зрителя, Ж. Рансьер приходит к выводу, что эстетическое возникает из точки диссенсуса, «конфликта нескольких режимов чувствования» [9, с. 58], когда зрителю необходимо совершить «интеллектуальное приключение», чтобы заново собрать мир вокруг, это «меняет наше восприятие чувственных событий, наш способ соотносить их с субъектами, меняет то, как именно наш мир оказывается населен событиями и фигурами» [9, с. 64]. Эмансипированный зритель, описываемый Рансьером, «наблюдает», «отбирает», «срав-

Светлана Витальевна Мельникова, Анастасия Васильевна Булатова, Надежда Ивановна Журавлева, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

нивает», «интерпретирует», «связывает», «слагает», ведь «глаз не знает заранее, что он увидит, а мысль – что она должна будет с этим делать» [9, с. 100]. В этом случае эстетическое напрямую связано с комплексной работой сознания. Можно ли развивать эту способность?

Американская исследовательница А. Хаузен, создательница метода VTS (Visual Thinking Strategies), направленного на развитие визуального восприятия у школьников, в процессе работы с маленькими зрителями отслеживала корреляцию эстетических (способности суждения) и когнитивных изменений [4]. А. Хаузен разработала пятиступенчатую шкалу стадий эстетического развития [3], которая позволяет квалифицировать уровень рассматриваемого произведения искусства субъекта: стадия рассказчика, конструктивная, классификационная, интерпретативная и стадия переосмысления (re-creative viewers). На первой стадии, рассматривая картину, зритель видит только конкретное и очевидное; на второй он ищет критерии оценки произведения, как правило – это соответствие реальной жизни; на третьей даются попытки отнести живописную работу к определенному стилю или направлению в искусстве; на четвертой становятся важны символы и смыслы изображения, они могут меняться с каждым новым рассматриванием, зависеть от эмоционального состояния; пятая стадия, практически сотворчество, предполагает анализ картины с различных точек зрения, нахождение в ней множества смыслов [4]. Работая со школьниками по методике свободной дискуссии, позволяющей организовать внимательное рассматривание, педагоги поднимают их эстетическую восприимчивость как минимум на два уровня. Но, что важно, возникает побочный эффект – эти школьники показывают замечательные когнитивные результаты: их суждения становятся оригинальными, самостоятельными, повышается креативность [4; 2].

Для посетителей музеев А. Housen совместно с Ph. Yenawain, директором отдела образовательных программ MoMA, была разработана программа Thinking Through Art [6; 8], которая позволяла зрителю становиться активным, быть заинтересованным

в рассматривании и обсуждении произведения, превращаться в «активного участника общественной жизни» [9].

«Массы ищут развлечения, в то время как искусство требует от зрителя концентрации», – небезосновательно констатирует В. Беньямин [7, с. 324]. Практика свободной дискуссии в музее позволяет ищущим развлечения научиться «созерцать» и «напряженно всматриваться» [7], совершать «интеллектуальное приключение» [9], что не только повышает эстетическую восприимчивость, но и гарантирует когнитивный рывок, обусловленный творческой ситуацией взаимодействия с художественным объектом.

Примечания

1. *Beardsley Monroe C.* The Aesthetic point of View // *Metaphilosophy*. 1970. Vol. 1. P. 39–58.

2. *Burchenal M., Grohe M.* Thinking Though Art: Transforming Museum Curriculum // *Journal of Museum Education*. 2007. Vol. 32, No. 2 (Summer). P. 11–122.

3. *Housen A.* The eye of the beholder: measuring aesthetic development // UMI Dissertation Services. 1983. URL: <https://www.worldcat.org/title/eye-of-the-beholder-measuring-aesthetic-development/oclc/27410439> (accessed 31.08.2020).

4. *Housen A. S.* Aesthetic Thought, Critical Thinking and Transfer // *Arts and Learning Research Journal*. 2001–2002. Vol. 18, No. 1. P. 99–131.

5. *Visual Thinking Strategies*. URL: <https://vtshome.org/> (accessed 31.08.2020).

6. *Yenawine Ph.* Thoughts on Visual Literacy // *Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts*. New York : Routledge, 2004. DOI 10.4324/9781410611161.

7. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Судьба и характер. М. : Азбука-Аттикус. 2019. С. 284–330.

8. Работа со студенческой аудиторией в художественном музее по методике свободной (фасилитированной) дискуссии : метод. пособие / сост. Н. В. Иевлева, М. В. Потапова. СПб. : Изд-во Политехнического ун-та. 2016. 38 с.

9. *Рансьер Ж.* Эмансипированный зритель. Нижний Новгород : Красная ласточка, 2018. 128 с.

Музыкальная эстетика эпохи Возрождения: преломление идейных установок эпохи

Трактаты ведущих теоретиков музыкального искусства XV–XVI веков позволяют сделать вывод о глубинной связи музыкального искусства Ренессанса с традицией Средневековья, в которой наряду с практикой католического богослужения (жанры мессы и мотета) присутствовала важная светская составляющая: мистическая любовная лирика трубадуров и романо-германского миннезанга, «*Dolce stil nuovo*». В связи с этим западные теоретики музыки называют закрепленный в нашей литературе период Возрождения «готическим Ренессансом», что отражает практику музыкального искусства (нидерландские композиторы) [4, с. 221].

В XIV веке изменившиеся представления о прекрасном в музыке фиксирует эстетика *Ars nova* (красота «иррациональных созвучий» и «мелких длительностей»). Именно эта линия обусловила соединение красоты музыки с эстетическим наслаждением (пусть и широко понимаемым), «ученой игрой», граничащей с теологической рефлексией, с «любованием изысканно-тонкими чертами музыкального произведения», способствующим «выработке тонкого интеллекта» (Царлино) [2, с. 182].

Вместе с тем данные элементы не составили бы единого нового стиля, если бы не испытали влияния глубинных духовных движений эпохи. Гуманистическая идеология, включающая обращение к античному наследию, в музыкальной области проявилась в требовании учета закономерностей физиологии слухового восприятия музыки как критерия благозвучности («ухо – лучший судья в музыке»), акцентировании музыкального этоса, а также

Елена Григорьевна Мещерина, Российский государственный университет (Дизайн. Технологии. Искусство) (г. Москва, Россия).

в переосмыслении известных древнегреческих теорий музыкального искусства (пифагорейцы, Платон, Аристотель, Аристоксен).

Значение музыки в развитии творческой индивидуальности зафиксировано в памятниках изобразительного искусства (кантория Л. делла Роббиа). В картине «Три возраста», принадлежащей Джорджоне, чье пение и игра на лютне почитались «божественными», процесс передачи знаний от одного поколения к другому как условие развития человеческого рода предстает в виде обучения музыкальной грамоте [1, с. 221]. Вместе с тем особое положение музыки проявлялось в том, что она, в отличие от других видов искусства, не испытывала непосредственного влияния античных образцов (нотация была расшифрована лишь отчасти в XIX веке), в связи с чем можно говорить о влиянии философско-эстетическом, но не только. Известно внимание композиторов Возрождения к древнегреческой трагедии и поэзии, особенно их ритмическому и метрическому строю, что отразилось в стремлении воспроизвести в музыке размеры греко-латинского стиха. Идея возрождения античной мелодии была определяющей в кругу Ронсара и его «Плеяды».

Важной стороной музыкальной эстетики Ренессанса были отмеченные историками музыки внимание к национальному мелосу и личности музыканта, реализм, иногда понимаемый как «звукоизобразительность» (жанр каччи), приближение музыки к бытовой традиции, обращение к современной исполнительской практике, допускающей соединение несовершенных и совершенных консонансов, что придавало «особую сладость» и изысканность звучанию. В личности композитора, музыканта-теоретика и часто одновременно блестящего исполнителя подчеркивались достоинство, образованность, знание наук, философии, математики, древних языков. Среди таких музыкантов ведущий теоретик музыки, педагог, органист и вокалист Д. Царлино и его ученик композитор, теоретик и «лучший лютнист Франции» В. Галилей.

Изменение («демократизация») интонационного словаря музыки, использование народных песенных мелодий характерны как для духовных, так и для светских произведений Г. Дюфаи, Ж. Дебре, Я. Обрехта. При этом, в отличие от Италии, на Севере

Европы под влиянием Реформации получило распространение домашнее пение псалмов на родном языке (отказ от «ухищренного контрапункта»). В дальнейшем музыкальная практика Ренессанса только подтверждала взаимовлияние светской и духовной музыки. Достигший своих высот музыкальный символ эпохи – мадригал, связанный с лирическим излиянием чувства (вплоть до «демонизма»), – оказывал свое воздействие на богослужебную музыку, вершиной которой стала каноническая форма мессы (Г. де Машо) и творчество Палестрины [3, с. 17].

В целом взаимодействие новых идей («пробуждение личного чувства») и средневековой традиции проявилось в таких понятиях, как «духовное и чувственное созерцание», «новая набожность», «страстное религиозное почитание Древнего Рима», «монашеское, или аскетическое, вдохновение», «мистический восторг».

Примечания

1. *Василенко Н. В., Яйленко Е. В.* Живопись эпохи Возрождения. М., 2014.
2. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры : в 2 т. Т. 2, ч. 1. М., 1953.
3. *Иванов-Борецкий М.* Палестрина. М., 1909.
4. *Ливанова Т. Н.* Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1980.

Феноменолого-эстетические ракурсы смыслообразования в архитектурном творчестве

Многоэтапность архитектурного творчества как одного из важнейших видов социально-культурной деятельности порождает его смысловую многослойность, требующую разумной экспликации, артикулируемой с помощью таких категорий феноменологической философии, как интенциональность, интерсубъективность, «жизненный мир», и других. Архитектура в данном контексте выглядит весьма достойно как одна из самых фундаментальных сфер социальности и поистине заслуживает высочайшей научной философской интерпретации.

В чем же состоят особенности феноменологического конструирования культурных смыслов в архитектуре? Сложная семантическая структура архитектурного творчества представляется как генезис различных архитектурно-природных компонентов, насыщенных многообразием духовных смыслов и утилитарных значений, которые составляют основу творческого замысла автора-архитектора (конструирующего субъекта) и наличествуют уже в его архитектурном проекте. Автор создает и зачастую меняет созданное им архитектурное пространство, насыщая его творческой энергией и эвристическим зарядом. Для того чтобы более точно разобраться в нюансах и тонкостях превращения архитектурно-строительного объекта в художественное произведение архитектуры или обретения им статуса храма, дворца, театра, обители, обелиска или памятника, необходимо понимание того очевидного факта, что подобный объект, помимо его первичного утилитарного значения, наделяется со стороны авторского сознания и сознания потенциального реципиента дополнительным

Людмила Васильевна Молодкина, Государственный университет по землеустройству (ГУЗ) (г. Москва, Россия).

смысловым объемом. Важно уяснить, каким образом происходит сам акт творения, как образуются новые формы, как зарождается и развивается архитектурное творчество и как формируется, благодаря этому, архитектурное пространство в своем ценностном измерении, обретая порой бесчисленное количество смысловых оттенков. Ответы на эти непростые вопросы попытаемся извлечь из основополагающих принципов феноменологической эстетики.

Конкретное эстетико-феноменологическое исследование конституирования культурных смыслов в архитектурном произведении предпринял известный польский философ Роман Ингарден, подробно проанализировав феномен архитектуры параллельно с аналогичным анализом литературы, живописи и музыки. Ингарден в своей теории многое заимствовал у Гуссерля, но категориальный феноменологический аппарат сумел очень точно применить к области эстетики. Усмотрев сущность произведения искусства в наличии такого особенного качества, как интенциональность, философ, тем не менее, не идентифицирует все виды искусства, видя в них специфику и различия. «Архитектура выражает человека не посредством воспроизведения его индивидуальных судеб и содержания его переживаний – как это делает литература, скульптура и в известной мере живопись, – а так, как делает музыка, путем выражения его основной психической структуры и его способа телесной жизни, его конструктивно-интеллектуальных и эстетически-воспринимающих духовных способностей» [1]. Перед мысленным взором выстраивается глубокая и интересная философско-феноменологическая концепция зодчества. Интенциональность архитектурного произведения предполагает постепенное наращивание существенных смыслов и разнообразных значений, приписываемых сознанием изначальной обычной постройке. Ингарден в динамике отслеживает творческий генезис зарождения в сознании архитектурного произведения как интенционального предмета на основе исходного строения. Такими, рассуждает философ, готические храмы, романские соборы, костелы, театры, древнегреческие храмы и т. п., которые, прежде всего, являются реальными предметами, как, скажем, та же окружающая местность, на которой они расположены. Феноме-

нологический «портрет» строения как истинного произведения архитектурного искусства вырисовывается в сознании не сразу. Отмечается длительный характер формирования в восприятии эстетико-художественной ценности постройки, ее градационный, последовательно нарастающий смысловой «темп».

Структурно-композиционное бытие архитектурного произведения, эстетическое сочетание его объемов и форм, «пропущенных» сквозь призму интенционального сознания в качестве его коррелята и приобретших при этом статус интенциональных предметов, – получают иное смысловое преобразование, требующее нового прочтения и соответствующего видения и понимания. Архитектура – это многоликий язык, основными знаками которого служат «молчаливость» тяжелых масс и строгое «безмолвие» технически правильных конструкций, грамотная инженерная комбинация которых помогает материализовать утилитарно-эстетическую идею автора, которая, будучи овеществленной, предстанет как бытийное основание интенционально формируемой событийности. Архитектурные «события» – это феномены, которые «являются» нам, запечатлеваются в интенционально «написанном» тексте, в определенной последовательности конституируются сознанием как интенционально структурированный архитектурный сюжет с закрепляемыми в нем смысловыми значениями. «Производство смыслов – это не разовый акт, а процесс. Смыслы создаются в процессе взаимодействия партнеров, открываются всё новые и новые по мере разворачивания и углубления этого взаимодействия» [2].

Примечания

1. *Ингарден Р.* О произведении архитектуры // Исследования по эстетике. М., 1962. С. 247.

2. *Князева Е. Н.* Интерсубъективность с позиции энактивизма // Интерсубъективность в науке и философии. М., 2014. С. 117.

Костюм как синтез искусств

Костюм как продукт художественного творчества относится к пространственному виду искусств. Подобно искусству архитектуры, он основан на объемно-пространственных, пластических, фактурных, ритмических и цветовых отношениях материального мира. Имея ясно выраженный характер форм, доминирующих в тот или иной временной отрезок, костюм своими художественными образами способен передать дух эпохи. Роднит архитектуру и костюм и объем формы, являющейся своеобразной оболочкой. На плечах своего носителя он проникает во все культурные процессы, наиболее органично сливается с такими пространственно-временными искусствами, как театр, пантомима, танец. Следовательно, костюм как многоэлементное искусство изначально является синтетическим, в нем органично сливаются различные по природе художественные компоненты. Со скульптурой его роднит трехмерное формирование фигуры человека, с живописью – цветовое решение, с декоративно-прикладным искусством – формирование предметной среды и элементы ручного изготовления.

Первоначальное понимание понятия дизайна как проектирования промышленных изделий ныне распространяется и на уникальные объекты, такие как арт-дизайн и др. Творчество кутюрье и театральных художников по костюму относится к сфере «чистого» искусства. Между двумя противоположными полюсами находятся и множественные переходные формы костюмосозидания.

Синтез искусств в конце XX – начале XXI века распространился на новую область дизайнерского творчества – искусство показов модных коллекций одежды. Показ – своеобразная демон-

Юлия Евгеньевна Музалевская, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, Россия).

страция продуктов деятельности не только модельера, в нем задействуется множество участников и создается взаимодействие разных направлений творчества.

До определенного исторического момента главными участниками дефиле являлись манекенщицы. Они демонстрировали одежду так, чтобы клиенты могли оценить посадку на фигуре, качество использованных материалов, внешний вид в движении. Основной целью показа была продажа товара, и, следовательно, необходимо было показать его в лучшем виде.

Несмотря на то что коммерческая составляющая создания одежды продолжает выходить на первый план, подход к модному показу изменился. Одной только коллекции одежды и манекенщиц становится недостаточно. В начале XXI века яркие постановочные шоу превратили дефиле в сложные театральные действия, которые проходят на фоне проекционных видеоинсталляций. Тщательно подобранный видеоряд, музыкальное сопровождение, оформление интерьера и подиума, правильно подобранный свет – все это важные составляющие любого современного показа. Дизайнеры каждый раз ищут самые неожиданные места для проведения шоу, приглашая зрителей то в супермаркет, то в музей современного искусства, а то и в гараж. Значительно возрастает роль места проведения шоу, зачастую нет необходимости в красивых интерьерах, напротив, модели попадают в окружающую среду и при этом, согласно задумке дизайнера, они либо вписываются в нее, либо противопоставляются ей. Постмодернистские модные показы используют принцип сочетания несочетаемого. На первый план выходит образ коллекции, который может быть далеким от традиционных представлений о красоте и гармонии. Возрастает роль звуко- и видеорежиссеров, специалистов по свету, поскольку важно создать атмосферу художественного действия, в котором воздействие звукового сопровождения становится в один ряд с костюмными образами. Таким образом различные виды современного искусства объединяются в некое единое целое, образуя *новый вид искусства*.

Современное дефиле по силе воздействия на зрителя можно сравнить с театральным действием. Шоу по-прежнему долж-

но привлекать клиентов, но оно становится визитной карточкой дома моды. Каждый сезон, вместе с обновлением тенденций, меняется и *характер дефиле*.

Своеобразное театрализованное представление, каким является современное дефиле, способно создать художественные эмоции, выражающие новые идеи, мировоззрение, все то, что важно для множества людей. Ярким примером служит состоявшаяся 30 ноября 2018 года в Токио демонстрация коллекций мужской одежды модного дома Диор. Креативный директор дома Ким Джонс и японский художник Хадзимэ Сораёма поразили публику невероятным зрелищем, представив фигуру футуристического робота-женщины. Конструкция из алюминия, покрытая зеркальной краской, достигла 12 метров в высоту. Разноцветные лазеры, направленные на фигуру, дополнили образ обновленной женственности в феерической атмосфере города будущего. Под ногами робота расстился ковер из цветов сакуры, что должно было символизировать вечность живой природы, несмотря на внедрение роботов в жизнь людей. Это один из многих примеров проявления еще одного свойства модного дефиле – способность привлечь внимание к проблемам, волнующим общество.

Эстетика ритуала как социальный фактор

В последние десятилетия исследователи стали уделять большее внимание влиянию эстетических, эмоциональных феноменов на формирование социальной сплоченности, идентичности, возникновение насилия и др. (К. С. Алькорта, Ж. Бодрийяр, К. Д. Аткинсон, Д. Дж. Дэвис, Б. Капферер, Б. Маккуинн, Б. Стивенсон, Р. Сосис, Р. Шехнер, М. Юнгерсмейер, Х. Уайтхаус, Р. Уро и др.). Одним из таких феноменов является эстетическое переживание предельных ценностей культуры, связанное с ритуальной деятельностью. Ритуал, выступая одной из форм перформативного акта, часто включает в себя различные виды искусства и может сам восприниматься как их синтез. По этой и другим причинам исследователи указывают, что эстетика заслуживает более заметного места в ритуальных исследованиях, без нее сама теория ритуала будет ущербной [2, р. 179; 4].

Интенсивность эстетического переживания предельных ценностей культуры, явленных в ритуале, содействует, во-первых, формированию идентичности, упрочению социальной солидарности членов какой-либо социальной общности; во-вторых, появлению неприятия, ненависти к лицам, которые в данную общность не входят; в-третьих, согласно нашей гипотезе, возникновению и продуцированию определенных типов социальной сплоченности, властных отношений и соответствующих им форм социальной иерархии.

Известный антрополог и представитель когнитивного религиоведения Х. Уайтхаус выделяет два модуса религиозности и ритуалов – имагистический (образный) и доктринальный (вероучительный) [5]. Данные модусы содействуют формированию

Игорь Борисович Муравьев, ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет» (ТюмГУ) (г. Тюмень, Россия).

определенных типов социальной сплоченности. По нашему мнению, выявленные Х. Уайтхаусом характеристики имагистического модуса религиозности в ослабленном и преобразованном виде присутствуют в ритуалах религий доктринального типа, прежде всего в тех из них, в которых ритуал принимает ярко выраженные эстетические формы.

На примере культовой деятельности различных направлений христианства можно увидеть, что в православии и католицизме эмоционально-эстетические переживания, а следовательно, некоторые характеристики имагистического модуса играют очень значительную роль. Напротив, в большинстве классических протестантских течений на первый план выходит доктринально-рациональный момент ритуала, а его эмоционально-эстетическое восприятие, как правило, подавляется. Таким образом, в рамках религий доктринального типа можно выделить доктринально-имагистический модус, характерный, в частности, для православия, католицизма, харизматических евангелических течений и доктринально-доктринальный модус, присущий, как правило, строгим пуританским конфессиям протестантизма.

Ярко выраженная эстетика православного и католического ритуала содействует укреплению представлений о воплощении и живом присутствии священного в социальной жизни. Непосредственное эмоционально-эстетическое переживание священного и концепции, обосновывающие его, содействуют формированию идентичности, укреплению социальной сплоченности, а также иерархической структуры властных отношений, посредством которой этот опыт транслируется в социуме. В свою очередь большая социальная сплоченность содействует нарастанию негативного отношения к чужакам [1, с. 265, 277]. Поэтому характерные для многих россиян представления о своей стране как об оплоте истинной религии и правильного образа жизни, как о крепости, окруженной врагами (см. об этом: [3]), по нашему мнению, отчасти обусловлены эстетикой религиозных и светских ритуалов.

Господство рационализма и принижение роли эстетики ритуала в классических течениях протестантизма содействуют формированию индивидуализма, критического отношения к существу-

ющим общественным отношениям, как чуждым совершенства и нуждающимся в постоянном реформировании и контроле. Поэтому в сообществах, где распространено это направление христианства, социальная сплоченность, как правило, более слаба, чем в католических, что отмечал еще Э. Дюркгейм; существующая социальная иерархия оценивается критически; относительно высока степень социальной мобильности, толерантности, принятия разнообразного социального опыта.

Таким образом, эстетика ритуала, по нашему мнению, является одним из факторов, оказывающим влияние на деятельность индивидов, образуемые ими типы ассоциаций и отношение к иным сообществам.

Примечания

1. *Вайбель П.* Теории насилия: Беньямин, Фрейд, Шмитт, Деррида, Адорно // *Логос*. 2018. Т. 28, № 1. С. 261–179.
2. *Kapferer B.* A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka. Bloomington, 1983.
3. *Knorre B. K., Zygmunt A.* “Militant Piety” in 21st-Century Orthodox Christianity: Return to Classical Traditions or Formation of a New Theology of War? // *Religions*. 2020. Vol. 11. P. 1–17.
4. *Schechner R.* Performance Theory. New York, 2003.
5. *Whitehouse H.* Arguments and icons: divergent modes of religiosity. Oxford, 2000.

Комиксы и трагическое в истории: парадоксы современной культуры

Рисованная история (комикс) – жанр, ставший популярным со второй половины XIX в., в начале XXI в. обрел новое дыхание: наряду со ставшими традиционными юмористическими, фантастическими, приключенческими или детективными сюжетами появились изложения классических литературных произведений, отклики на политические события и социальные проблемы.

С 1960-х гг. началась научная рефлексия над самим жанром комикса, над способами его создания и репрезентации. Сегодня говорят о новом направлении в гуманитарной науке – Comics Studies, у истоков которой находятся работы У. Айснера (автора графических романов и теоретических работ по восприятию «последовательного искусства») и С. Макклауда (работы, посвященные истории и специфике создания комикса, особенностям повествования и кадрирования историй).

В России комиксы стали завоевывать аудиторию в постсоветское время. Практически одновременно в культурное поле вошли как классические приключенческие «последовательные истории», переложения классических произведений – адаптации известных литературных сюжетов (комикс-адаптация Р. Танаева «Мастер и Маргарита»), так и исследования этого феномена (жанровая природа визуального, или графического, романа; комикс как креолизованный текст; лингвостилевые особенности комиксов; комикс и кинематограф и т. п.).

Обращение авторов комиксов к трагическим страницам истории (сталинские репрессии, Холокост) можно рассматривать как новый вызов классической культуре. Возникает вопрос: трагиче-

Ирина Яковлевна Мурзина, Институт образовательных стратегий (г. Екатеринбург, Россия).

ские или героические страницы истории, представленные в виде комикса, – это кощунство и девальвация ценностей или попытка достучаться до молодой аудитории, используя понятный ей язык?

Анализ визуального ряда, авторских комментариев и речи персонажей рисованных историй раскрывает парадокс современного существования: стремление к гедонизму и «легкость бытия» (декларируется молодежной аудиторией и поддерживается массовой культурой) VS обращение к смыслам и глубина постижения жизни (декларируется педагогами и воспроизводит традиционные модели воспитания).

М. А. Мясникова, А. В. Трухина

Эстетические оттенки изображения советского и постсоветского человека на документальном экране

Способы художественной типизации в документальном кино отрицают вымысел. Здесь важен факт и его суть. Советский исследователь А. Федорин писал о том, что документальный образ, аккумулируя в себе черты современности, «служит уникальным каналом проникновения в действительность, с помощью которого обнаруживаются эстетические начала в самой жизни» [4]. При этом документальное кино способно и преобразовывать действительность на экране, обращаясь, например, к эстетической категории возвышенного. Этой своей чертой документалистика часто пользовалась в советский период. В постсоветской же России экран, напротив, нередко обращался к эстетике безобразного.

Не всегда объектом съемки становилась повседневная жизнь людей. Хотя человечество живет в рамках именно *культуры повседневности* (см. об этом: [3]), которая связана с процессами актуализации мировой культуры во всем ее объеме (включая материальную и духовную) в человеческой жизнедеятельности каждого дня. В советский период в документальном кино сложилась концепция героя-труженика, которая претерпевала трансформации. Исследователи выделили ее фазы. В 20-х годах прошлого века героем была «масса – надындивидуальный персонаж Истории» [1, с. 10]. Следующий этап, самый «долгоживущий» – 30-е годы. Документальный человек этого периода – «ОДИН ИЗ НАС.

Марина Александровна Мясникова, д-р филол. наук, канд. искусствоведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (УрФУ) (г. Екатеринбург, Россия).

Александра Владимировна Трухина, канд. искусствоведения, Студия «А-фильм» (г. Екатеринбург, Россия).

<...> Герой уже выделен из толпы, выведен на авансцену, но масса зримо или незримо маячит у него за спиной» [1, с. 11].

И только в 60-х годах, под влиянием кратковременной «оттепели», в общественном сознании и искусстве возникает «новый тип героев – простых, хороших, незаметных “маленьких людей”, спокойно, хоть и трудно живущих в своем настоящем времени...» [2]. Тогда же на фоне всплеска документализма в искусстве начинается история освоения экраном крупного плана личности. Приходит иное, чем прежде, понимание типического не как наиболее распространенного, а как выражающего характерное, существенное в жизни, которое лучше всего проявляется именно в конкретном, индивидуальном. В 70-х годах разрабатывается концепция, объемлющая мир и людей. Опыт советского искусства того периода связан с «универсальными истинами», всеобщими основами бытия, важнейшими принципами человеческого существования. Культивируется идея гармонически развитой личности. Эстетическое понимается как стремление к творчеству по законам красоты. А гармонично развитый человек не может не стремиться жить и работать красиво. Появляются фильмы на производственную тему и социально активный герой.

Но в середине 80-х годов происходит известный слом эпох. Начинается перестройка. Последующую историю можно разделить на два этапа. На первом из них документалистика участвует в создании новой идейно-эмоциональной атмосферы, и сама качественно меняется. На авансцену выходят новые герои – фермер, бизнесмен, политик-либерал, рок-певец. Кинематографисты проявляют активную гражданскую позицию, энергично взаимодействуя друг с другом. Однако первая волна быстро проходит. Уже забыт публицистический пафос картин типа «Так жить нельзя» или «Россия, которую мы потеряли» Ст. Говорухина. Второй этап – с середины 1990-х – воспринимается как инерционный. Жизнь превращается в объект эстетизации «чернухи». Теперь на арене – персонажи так называемого «межклеточного» пространства, маргиналы и отщепенцы, представители «дна» социума. Человек выглядит как жертва обстоятельств, не созидатель, а разрушитель жизни. А при взгляде на героев начала нового века можно обнару-

жить явные повторы и самоповторы. Заброшенная деревня, инвалидность, отторжение от социума, загубленная природа, тюрьма – вот темы многих документальных фильмов последних лет. При этом по-прежнему отсутствуют на экране обычные люди. Повсюду мелькают «звезды». Однако новые произведения часто теряют приметы художественности.

На этом фоне возникает новое направление в документалистике, получившее название – «горизонтальное», или «действительное», кино. Частные истории противопоставляются официозу, пропагандистскому штампу, однотипной желтизне, глянцево-сти и фальши. Интерес публики направляется в сторону прежде не замечавшегося, восполняя дефицит правды. Так документалистика стремится сохранить свою идентичность, испытывая при этом сильное влияние постмодернистской эстетики.

Примечания

1. *Джулай Л.* Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М. : Материк, 2001.
2. *Джулай Л.* «Когда страна прикажет быть героем...» // Документальное кино эпохи реформаторства. М. : Материк, 2001. С.26.
3. *Луков М.* Обыденная культура и культура повседневности // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 3. С. 199–203.
4. *Федорин А.* О природе документального образа // Кино и время. Вып. 3. М. : Искусство, 1980. С. 76.

Аспекты синтеза анимации и поэзии в современном экранном искусстве

Проблема сопоставимости реальности и искусства рассматривается эстетикой с момента ее создания, а как выглядит проблема синтеза анимации и поэзии? Анимированное изображение придумано, создано воображением его автора. Оно подсказывает поэтический образ. Также можно создать анимацию реалистической, близкой к действительности. Тогда где же здесь найти поэзию?

С древних времен Аристотель считал подражание действительности иллюзией, выводя фундаментальное понятие – мимесис. Искусство как подражательная деятельность – это не просто натуралистическое воспроизведение действительности. Философ, несомненно, признает первичность природы, бытия и вторичность нашего познания этих вещей, начиная с ощущения, с восприятия «отдельных объектов». В своем очерке «О поэтическом искусстве» Аристотель считает необходимым подчеркнуть, что процесс «имитации» художественного воспроизведения не является зеркально-пассивным и механическим, а преломляется творческой индивидуальностью поэта. То есть именно активное отношение к изображаемому приводит художников к выбору одного из путей, определенных Аристотелем в отношении концепций подражания, художественного вымысла и его границ.

В докладе более подробно рассматриваются некоторые аспекты синтеза анимации и поэзии в современном экранном искусстве. А именно:

– полностью повествовательные фильмы по поэтическому произведению: «Утреннее преступление» (режиссера Аспаруха

Радостина Нейкова, Институт искусствознания Болгарской академии наук (г. София, Болгария).

Петрова в рамках проекта «Штрих и стих», 2014 г.) или «Маяк» (реж. Велислава Господинова, 2012 г.);

– компиляции абсурдного и абстрактного в повествовательном произведении: «Анна Блуме» (реж. Весела Данчева, 2011), основанном на дадаистской поэме Курта Швиттерса 1919 года. «Об Анне Блуме» – чисто абстрактный фильм, созданный на базе поэтических произведений;

– звуковая имитация анимации, использующая для перевода в визуальный ряд звуки стихотворений.

В докладе с разных точек зрения анализируются групповые анимационные проекты, например болгарский анимационный проект на основе творчества современных болгарских поэтов «Штрих и стих»-1 и 2. Ведущим в «Штрих и стих»-1 является поиск диалога между аудиовизуальной формой и литературным образным языком. Истории о бумажных корабликах, плавающих в чьей-то руке, интимные отсылки к культовым произведениям кино, непреднамеренные утренние убийства, надежды на мороженое, межэтажная проза и поэзия, индустриальные откровения переплетаются в образах шести визуальных поэм из первой части. И, наверное, это наиболее подходящее их название: визуальные стихи.

Большинство использованных примеров анимации взяты из болгарской анимации, но есть также ряд мировых работ, раскрывающих различные ключевые аспекты синтеза анимации и поэзии.

Метаморфозы вербального и визуального в авангардной практике Петра Митурича

Русский авангард оказался очень близок к тому, что позже станут называть интермедийностью. Это течение, с его неудержимым желанием «бросить с парохода современности» классику, стремилось изменить привычную природу искусства и неизбежно размывало его внутренние и внешние границы.

Авангардисты предъявили художественной культуре ряд произведений, которые, кардинально переосмысляя сложившиеся веками традиции, продуцировали новые ментальные координаты и языки искусства.

Уникальным экспериментом стали и работы Петра Митурича, петроградского авангардиста, члена объединения «Квартира № 5» и «художника мысли» Велимира Хлебникова.

Знаковая фигура русского авангарда, поэт, философ, создатель числовой утопии Велимир Хлебников, благодаря которому во многом определились установки авангардистов, был автором футуристической философской концепции. Ядром его системы стала тема *общности* всего сущего, он утверждал «единство и всеобщую взаимосвязь явлений и фрагментов действительности» [1].

Именно В. Хлебникову принадлежала идея создания графических знаков, равных по степени выражения смысла буквам алфавита [5]. В 1919 г. появляется его статья «Художники мира!», с призывом к «художникам краски» дать основным единицам разума начертательные знаки.

Откликаясь на этот призыв, в 1919–1921 гг. П. Митурич создает графический алфавит – звездную азбуку, которая принимает

Елена Евгеньевна Немерчук, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина (г. Санкт-Петербург, Россия).

форму серии объемных объектов-кубиков (всего около двухсот). На грани каждого из этих объектов художник наносит абстрактные графические элементы: простейшие геометрические фигуры, различные линии, пятна, точки, которые варьируются по толщине и величине, но выглядят очень выразительно. Объекты, выполненные Митуричем, зримо и осязаемо уравнивают значимость буквы и изображения.

Еще более мощным примером взаимобратимости слова и образа становится оформление П. Митуричем поэмы В. Хлебникова «Разин» (1922) [2].

Сам текст произведения написан в форме палиндрома и предполагает одинаковое прочтение каждой строки справа налево и наоборот. Эстетика зеркальности уже заложена в идее произведения, однако Митурич интерпретирует ее более смело, чем это предполагал Хлебников. Он создает композицию страниц таким образом, что каждая строка текста переходит в графику, превращаясь в каскад завитков, пятен или закрученных спиралью полукружий и т. д.

Здесь, с помощью уже найденных знаков звездной азбуки, Митуричу удастся «зашить» буквенные строчки поэмы в графический текст и предъявить зрителю визуальную метафору сущностного единства словесного и графического.

Интересно, что, пройдя через опыт авангарда, Петр Митурич приходит к принципиально новой концепции генезиса креативных практик. Он осмысляет акт творения произведения искусства через особую синтетическую форму восприятия художником действительности, которую назовет «шестым чувством» или «новым чувством мира» [4; 3].

В своих графических экспериментах Петру Митуричу удастся преодолеть формальные границы видов искусства, создать эквивалентные смысловые пространства вербального и визуального и продемонстрировать уникальный прецедент трансформации одного языка искусства в другой.

Примечания

1. *Боклагов Е. Н.* Концепция художественного творчества Велимира Хлебникова: философско-эстетический анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2000. 27 с.
2. *Бубнов А.* Разин-наоборот // Петр Митурич (1887–1956): Графика. Живопись. Проекты / сост. С. В. Митурич. М. : Три квадрата. 2018. 368 с.
3. *Митурич М.* Чувство мира. П. Митурич // Творчество. 1976. № 4. С. 14.
4. *Митурич П.* Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания. М. : Литературно-художественное агентство «РА», 1997. 308 с.
5. *Немерчук Е. Е.* Звездная азбука Петра Митурича: графические опыты петроградского авангарда // Месмахеровские чтения – 2019 : материалы Междунар. науч.-практ. конф. : сб. науч. ст. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2019. С. 243–248.

Синтез искусств в фильме Андрея Хржановского «Нос, или Заговор “не таких”»

Кино, родившееся в результате синтеза искусств, с самого начала дифференцированно работало с реальностью, так родились документальные, игровые, а затем и анимационные фильмы. Родовая дифференциация кинематографа, хотя и сохранилась до сегодняшнего дня, но уже с ранних работ кинематографистов подвергалась сомнению. Так, в фильме 1900 года «Очаровательный рисунок» Дж. Стюарта Блэктона соединились документальное повествование о художнике, нарисовавшем лицо, бокал и бутылку, и анимационное – ожившее лицо, пробующее вино. В 1902 году выходит знаменитое мельесовское «Путешествие на Луну», где игровая сказочная феерия дополняется анимационной вставкой в технике stop motion, когда ракета врывается в глаз Луны. Анимация у Мельеса усиливает эффект магического волшебства.

Соединение игрового и анимационного начал мы находим в игровом фильме Владислава Старевича «Ночь перед Рождеством» (1913). Гоголевская мистика дополнялась варениками, летящими в рот Пацюку. Аналогичную картину летающих вареников мы увидим в фильме А. Медведкина «Счастье».

В перечисленных фильмах анимационные вставки в игровом и документальном повествованиях работали на создание исключительно комического эффекта. Такое использование анимации вписывается в концепцию раннего кино как искусства аттракциона.

В фильмах Андрея Хржановского прагматика включенности анимационного материала в игровые картины меняется. «Пол-

Лилия Михайловна Немченко, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

торы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» – синтез документального, игрового и анимационного кино. Документальное начало представлено стоп-кадрами фотографий маленького Иосифа Бродского и его родителей, средствами игрового кино была рассказана история гипотетически возможного путешествия (инкогнито) Иосифа Бродского в Ленинград, а воспоминания о детстве, размышления о природе творчества, истории страны, революции – анимационными. Анимация в этом фильме – знак творчества, свободы, свободного ассоциативного мышления. Комическое, безусловно, тоже присутствует в анимационных фрагментах, но не в виде демонстрации комических несоответствий, а в виде иронического миропонимания.

Картина «Нос, или Заговор “не таких”» – демонстрация полифонической природы кино, где на равных сосуществуют литература (Гоголь), воспоминания Булгакова, живопись (Филонов), музыка (Шостакович), опера («Нос» Шостаковича), театр (Мейерхольд). Родовая дифференциация кино присутствует номинально, фильм преодолевает границы документального и анимационного. Документальные кадры с узнаваемыми медийными лицами Дмитрия Крымова, Наума Клеймана, Антона Долина, Ильи Хржановского и других друзей автора, летящих в одном самолете, голос самого Хржановского, комментирующего весь фильм, все это указывает на то, что для режиссера материал литературы XIX века, музыки прошлого века – это не история, а актуальная культура. И хотя каждый из пассажиров лайнера смотрит свое кино на мониторах, встроенных в кресла самолета, всех их объединяют общие ценностные доминанты – интерес и внимание к особенному, нестандартному, «не такому». «Не таким» оказывается весь авангард, корни которого Хржановский видит в абсурде гоголевского «Носа». Хржановский использует анаграмму слова «нос», и сон, точнее, три сна станут содержанием фильма.

Анимация Хржановского в этом фильме – не носитель комического, иронического, ассоциативно-символического, как было в предыдущих фильмах. Анимационными средствами автор создает метатекст об истории России, взаимоотношении художника и власти, тоталитаризме. В то же время анимация возвращает кино

к его изобразительной природе, так как первый «сон» напоминает книжную иллюстрацию, второй «сон» напоминает детскую живопись, а третий – пособие по живописи XX века, от стилистики разных направлений авангарда до политического плаката. Именно эти живописные техники позволяют экранизировать одно из самых саркастических произведений Шостаковича – «Антиформалистический раёк».

«Нос, или Заговор “не таких”» – полифоническая фреска, объединяющая стили, жанры, виды разных искусств. Фильм – преодоление видовых и жанровых границ искусства. Врывающееся в анимацию точное документальное кино и наоборот, «вседозволенность» анимации – создают художественную реальность, чьи законы всегда «не такие». Заговор «не таких» и есть искусство.

Аналитическая философия и становление нового искусства

Со второй половины XX века влияние аналитической философии [6] на область искусства столь огромно, что его сложно было бы переоценить. Философские дебаты о дефиниции искусства 60–70-х годов, однако, не привели к желаемому результату, а решение о невозможности определить понятие искусства, кажется, повлекло за собой новые вопросы – о природе искусства, о роли теории в эстетике и, наконец, о статусе любых теоретических изысканий для практических областей искусства [1].

Сегодня мы наблюдаем колоссальные изменения в исследованиях по философии искусства и эстетике, связанных с тенденцией, которую можно было бы кратко обозначить как «прочь от языка» (подобно знаменитому гуссерлианскому призыву «назад к вещам»). Меняя одну точку взгляда на мир на другую, сменяя и смешивая стили и направления, исследователи провозглашают «парадигму отсутствия парадигмы» [7, с. 781], смерть истории, теории и, наконец, самого искусства, настойчиво требуя пересборки не только эстетической науки, но и всей онтологии в целом.

Таков, к примеру, взгляд *объектно-ориентированной онтологии* (ООО) – нового философского направления, сделавшего ставку на *эстетический опыт* как наиважнейшую фундаментальную форму познания [9, с. 350–364]. Причина этого, по мнению сторонников ООО, видится в нехватке необходимой *степени реальности* – по крайней мере, об этом напрямую было заявлено рядом исследователей на воркшопе в апреле 2007 года в лондонском Голдсмитсе. И, прежде всего, это относится к четверке философов (Й. Грант, Р. Брассье, Г. Харман и К. Мейясу), впоследствии

Ираида Николаевна Нехаева, Тюменский государственный университет (ТюмГУ) (г. Тюмень, Россия).

объединившихся в новое направление – *спекулятивный реализм*. По их мнению, современная философия требует кардинальных перемен, поскольку представляет собой лишь совокупность проектов, основанных на одной-единственной схеме, самый сильный тезис которой – «запрещение прямого постижения внешней реальности» [9, с. 10].

Несмотря на то что данный проект, в общем-то, весьма перспективен, прежде всего в силу своей готовности к рискованным действиям, – тем не менее нельзя просто взять и выпрыгнуть в открытый космос, бросив многовековую философскую традицию целиком. Кроме того, весьма обременительным кажется постоянное поддержание негативной программы спекулятивного реализма, которая нередко ведет к противоречивым утверждениям и откровенным ошибкам. Например, если ООО отрицает сами отношения, а вместе с ними и опыт, возможный только в связи с этими отношениями, в которые вступают объекты и таким образом как бы *даются* нам (в терминах И. Канта), настаивая при этом, что «любые объекты существуют и до своих отношений или воздействий» [8, с. 57], – то возникает резонный вопрос: как быть с утверждением о фундаментальном значении эстетического опыта для ООО?

Не скрываю, что мой личный взгляд на позицию новой онтологии (ООО) достаточно противоречив: здесь я, подобно Питеру ван Инвагену, могу только выдвинуть тезис о «недоверчивом взгляде» (*the incredulous stare*), а вслед за ним – и о необходимости «навести... рациональный порядок» [10, р. 478]. С одной стороны, проект ООО импонирует своим интересом к области искусства, с другой стороны – недоверчивость к ООО возрастает, на наш взгляд, из-за отсутствия у исследователей данного направления релевантного *философского метода* (в отличие от критикуемых сторонниками спекулятивного реализма теорий – от Канта и до Витгенштейна). Есть также претензия к языку исследований ООО, который совершенно неузнаваем (к примеру, нам не составит особого труда отличить Аристотеля от Гегеля, а Рассела от Платона – подобный такому способ различения неприменим к языку исследований ООО).

В заключение я предлагаю следующий подход: проект спекулятивного реализма мыслить как теоретико-практическое поле на пересечении областей философии и современного искусства. Во-первых, ООО следует ориентироваться не столько на эстетический опыт в целом, сколько на то, что мы могли бы назвать *взглядом* (в терминах аналитической философии – *фактом*) [2] – в его выражении английским глаголом *to see* (видеть = понимать) [3, с. 8]. Для этого, действительно, необходимо обратиться к искусству и поучиться у художников их умению схватывать *контекст* [4], мгновенно переводя чувственно-увиденное в мысленно-понятое. Во-вторых, в качестве релевантной методологии привлечь инструментарий аналитической философии. Когда Фоллесдал отмечает: «Это правда, что аналитическим философам нравится исследовать язык. Но философия языка – это только часть аналитической философии» [6, с. 231], – то сразу вспоминается Г. Фреге, настаивающий на том, что аналитическая функция одинаково хорошо работает как в отношении языка, так и в отношении *самих философских проблем*. И хотя может казаться, что такие основные аналитические инструменты, как *обоснование* и *доказательство* [6, с. 231], весьма сомнительны для мира искусства, однако это заблуждение, поскольку сегодня уже вполне очевидным фактом становится, к примеру, невозможность использования в адрес современного художника прилагательного «успешный» или «удачливый», – а непременно «точно попадающий», «безошибочный», «верный», «меткий взгляд» и т. д. [5].

Примечания

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология / под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург ; Бишкек, 1997. 317 с.

2. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат / пер. И. С. Добролюбова, Д. Г. Лахути. М. : Канон+ : РООИ Реабилитация, 2011. 288 с.

3. *Грегори Р.* Разумный глаз: Как мы узнаём то, что нам не дано в ощущениях / пер. с англ. А. И. Когана. 2-е изд. М. : УРСС, 2003. 232 с.

4. Презентация книги Бориса Гройса «Частные случаи» // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Am1kzxFh4_E (дата обращения: 24.04.2020).

5. Светлана Баскова – институт БАЗА, «постакадемическая травма», и актуальность масляной живописи // YouTube. 07.10.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DqvVIuItNdM> (дата обращения: 24.04.2020).

6. *Фоллесдал Д.* Аналитическая философия: что это такое и почему этим стоит заниматься? / пер. В. А. Ладова // Язык. Истина. Существование / сост. В. А. Суровцев. Томск : Изд-во Томского гос. университета, 2002. С. 225–239.

7. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.

8. *Харман Г.* Имматериализм. Объекты и социальная теория / пер. с англ. А. Писарева. М. : Изд-во Ин-та Гайдара, 2018. 149 с.

9. *Харман Г.* Спекулятивный реализм: Введение. М. : Рипол классик, 2019. 496 с.

10. *Inwagen P. van.* The self: The Incredulous Stare Articulated // Ratio (new series). 2004. Vol. 17 (2). P. 478–491. DOI 10.1111/j.1467-9329.2004.00266.x.

Идея синтеза искусств как исток новых форм театральной коммуникации

Тот, кто в наши дни интересуется современным искусством – посещает театральные фестивали, следит за программой биеннале, не избегает экспериментальных проектов, – видит, какое большое значение приобретает тема синтеза искусств. Большинство работ о современной культуре превращается в попытку каким-либо образом систематизировать и классифицировать те культурные явления, свидетелями которых мы все являемся. Поэтому даже знаковая для современной культуры работа немецкого ученого Ханса-Тиеса Лемана «Постдраматический театр» (1999) (см. об этом: [5]) строится на основе разграничения и отделения «нового» от «старого». Такой подход, имея положительные стороны, тем не менее не позволяет охватить весь культурный горизонт и лишает исследователя исторических предпосылок, вынося их за рамки обсуждения.

Известный театральный критик Дина Годер в книге «Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра» пишет о современном театре, что он «вырос на почве современного кризиса рациональности, из нового ощущения непознаваемости мира, страха перед ним и стремления к чудесному» [1, с. 5]. Явления, которые отмечает Дина Годер, возникают уже в XIX веке, когда позитивизм как мировоззренческая программа теряет свои позиции. В XIX веке в сочинениях романтиков появляются первые попытки теоретически осмыслить идею синтеза искусств. Поскольку большая часть современных «инноваций» в области искусства опирается непосредственным образом на достижения, которые были осуществлены в XIX веке, анализ культурных процессов

Анна Сергеевна Никифорова, философский факультет МГУ им. М. В. Ломоносова (г. Москва, Россия).

позволил бы понять многое из того, что вызывает удивление при первом взгляде.

Обращаясь к историческому материалу, можно выделить условно несколько этапов, по которым шло развитие новых культурных форм. Начиная с йенских романтиков (бр. Шлегели, Новалис, Тик, Шеллинг и др.), активно формируется образ «художника», который, обращаясь к синтезу искусств, смог бы разрешить противоречия мира видимого и «незримого». Романтическая модель видения предполагает не только разрыв между двумя видами реальности, но и наличие самого процесса творения *подлинной* реальности. Художник при этом осознает свою инаковость и одиночество, возможность непонимания со стороны тех, кому творческое постижение мира недоступно.

Субъективизация времени и пространства, стремление выйти за пределы художественной образности, создание «новой» мифологии формируют представление о том, что подлинная реальность может обрести свое материальное воплощение и тем самым способствовать преобразованию всего человечества (творчество Р. Вагнера, оформительское искусство модерна). Основными требованиями для художника в этот период являются универсальность и синтетизм мышления.

Создание новых форм художественного творчества (фотография, кинематограф) открывает широкий спектр возможностей. Одновременно с этим в искусстве авангарда происходит постепенный процесс разрушения границы между автором и зрителем, а само произведение искусства из области сущностей, т. е. ставшего, переходит в область становящегося, процессуального, что позволяет говорить о «театрализации» всего художественного пространства. Искусство становится в большей степени продуктом длящегося восприятия и поводом для коммуникации, а не объектом и событием смотрения, что непосредственным образом включает его в область социально-политического (см., например: [3; 4; 6]).

Обращаясь к современному этапу, мы находим уже не спектр разрозненных практик, а дальнейшее развитие тех тенденций, которые мы выделили выше. Из романтического стремления по-

стичь и воссоздать мир подлинного рождается отчаяние от невозможности преодолеть разрыв между ним и сферой видимости путем создания особого художественного пространства. Поэтому дальнейшие шаги искусства – это последовательный путь стирания границы между воображаемым и реальным, обуславливающий «театрализацию» самой реальности. На смену вертикальной системе ценностей приходит горизонтальная система координат [2], субъект восприятия уже не делится на «автора» и пассивного «зрителя». Непрерывное повествование включает в себя обоих на правах полноправных участников, а вопрос границы превращается в то единственное, что сохраняет элементы игры, уподобляя культуру смыслов пространству бесконечной коммуникации. Данные процессы наиболее явно проявляются как раз в современном театре и его поисках «новых форм».

Примечания

1. *Годер Д.* Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М. : Новое литературное обозрение, 2012. 235 с
2. Горизонтальный театр // Золотая Маска, проект «Лучший из миров». Словарь. URL: <http://theatretimes.ru/g> (дата обращения: 30.12.2020).
3. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.
4. *Дебор Г.* Общество спектакля. М., 2012.
5. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М. : ABCdesign, 2013. 312 с.
6. *Чубаров И.* Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 344 с.

Иммерсивный медиаарт: эстетический опыт смешанной реальности

Все более популярными в современном искусстве становятся иммерсивные мультимедийные инсталляции и перформансы. Иммерсивность возникает благодаря цифровым технологиям, порождающим образы и среды, которые активно задействуют чувства зрителя/участника и не только провоцируют его квазифизическую активность, но могут создавать измененное ментальное состояние. Существующие в медиаарте иммерсивные среды могут представлять собой дубликаты реальности или выходить за ее пределы в виде фикциональных или даже совершенно абстрактных миров.

Степень иммерсивности также варьируется от условной (экранные инсталляции) до относительной (медиаарт на основе гиперэкранных, в т. ч. голографических, проекций) и абсолютной (иммерсивные VR-перформансы).

Визуальные образы в иммерсивных медиаинсталляциях и перформансах существуют снаружи/внутри/по ту сторону экрана и воспринимаются соответствующим образом в зависимости от «регистра» реальности. Сами экраны превращаются из физических носителей художественной аудиовизуальной информации в проективные 3D-пространства, инициирующие как процесс взаимодействия зрителя/участника с реальностью второго порядка, так и специфический эстетический опыт восприятия «медиализированного» художественного высказывания.

Эстетические впечатления в процессе такой иммерсии возникают, с одной стороны, благодаря взаимодействию зрителя с (мультимедийными) экранами, которые физически присутствуют в художественном пространстве медиа-перформанса, а с другой –

Елена Валентиновна Николаева, РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (г. Москва, Россия).

экраны в их материальной/виртуальной дуальности периодически исчезают из поля перцепции, растворяясь в пространстве смешанной реальности. Смешанная реальность (Mixed Reality) [2] встраивает в реальную среду виртуальные объекты, которые взаимодействуют с внешним миром. В основе самого яркого эстетического опыта, связанного с иммерсивными медиаперформансами, лежит погружение в «дополненную виртуальность» – виртуальность, в которую «встроены» фрагменты физической (тактильной, аудиальной, вкусовой и пр.) чувственности. В качестве примера назовем иммерсивный медиаперформанс «When we meet again» (группа «Me and the Machine», 2011–2016). VR-фильм здесь является канвой иммерсивного медиаперформанса, включающего участника, «помещенного» в чужое тело, его невидимого, но тактильно ощущаемого партнера, голос женщины-«проводника» из виртуальной реальности, виртуальные коридоры и морское побережье, 3D-саундтрек, реальное движение в танце, вкус клубники. Среди других произведений медиаискусства, эстетика которых в той или иной степени актуализирует перцептивные и когнитивные аспекты переживания смешанной реальности, отметим «За окном» (А. Свибович, А. Лециус, М. Свищев); «QI — CHI» (А. Шаляпин, М. Свищев, В. Накоряков), «Quantum Space» (группа Kufflex), «The Library at Night» (Robert Lepage), «Samskara» (Android Jones), «Into Yourself, Fall» (Anish Kapoor) и др.

Помимо необычного чувственно-эстетического опыта иммерсивный медиаперформанс порождает философскую рефлексию о том, как медиация аудиовизуальных цифровых технологий формирует человеческие и социальные взаимодействия, о конструировании и деконструкции тела посредством «выхода» из физического тела в виртуальное «тело-без-органов» [1] или, наоборот, путем акцентирования опосредованного медиаартом физиологически-телесного начала (рождение/перерождение, «тело-с-органами», кинестезия, «изнанка» собственного тела, «вертиго»).

Примечания

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург : У-Фактория, 2007. 672 с.

2. *Milgram P., Kishino F. A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays // IEICE Transactions on Information and Systems. 1994. Vol. E77-D, no. 12 (12). P. 1321–1329.*

Рациональная эстетика в архитектуре против визуального загрязнения окружающей среды¹

В докладе формулируется необходимость обсуждения философии рациональной эстетики для анализа возможности минимизации визуального загрязнения в городской среде пост-мегаполисов. Рассмотрены принципы «рациональной эстетики», исследованные философом М. Феррарисом [4; 5] и актуальная философская рефлексия архитекторов-практиков. Выдвигается гипотеза о том, что, вероятно, именно работа с представлениями о категориях времени и идентичности в архитектуре, или даже их сознательное игнорирование, будет все чаще отражать специфику работы последующих поколений урбанистов. Научная революция утвердила легитимность онтологической и эпистемологической концепций рациональности для гуманитарных наук; тем не менее остается открытым вопрос о том, как в искусстве следует понимать явления, связанные с восприятием. Следует ли рассматривать наше восприятие как адекватное внешней реальности (как утверждают рядовые реалисты) или как онтологически подчиненное присутствию, если не просто как иллюзию (как утверждает научными реалистами)?

Современная визуальная экология борется с вредным влиянием на эмоциональную, интеллектуальную, социальную и культурную среду. Сознательный архитектурный рационализм, как и «новый реализм» в философии, противопоставляет тотальный

Жанна Викторовна Николаева, канд. филос. наук, доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ. Проект 21-18-00046 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды».

(тоталитарный) город, склонный к насилию образа, идее деконструкции ритмов и структур в сторону отказа от неперемного условия идентичности архитектурного сооружения, что может способствовать бережному отношению к визуальной среде для будущих поколений через отмену «постоянной», то есть устойчивой во времени, городской среды в целом и нерационального языка архитектурных форм в частности. В докладе использована методология Эдварда Сойя [2], создателя концепции «гетеротопологии», в которой соединяется фуколтианское представление о гетеротопиях с концепцией производства пространства, предложенной Анри Лефевром [1].

Для того чтобы «нейтрализовать» визуальный шум гибридной визуальной среды (области вторжения вторичных «накладных» элементов на архитектурную основу), можно предложить, как считают авторы «Новой теории проекта» Алессандро Армандо и Джованни Дурбиано [3], рациональное отношение к развитию и соподчинению визуальных эффектов в темпоральном развитии конечного произведения на самом раннем этапе художественного проектирования. Возникающая при этом архитектурная среда не рассматривается как детерминированная материальными соотношениями, а учитывает «посредников»: факторы знания, идеологии, репрезентации. Это пространство не содержит в себе буквальных природных или социальных объектов, а предполагает систему отношений между ними.

Исследование побуждает к обсуждению и критике возможных и уже существующих реализаций на примере архитектурных и градостроительных проектов, учитывающих данную тенденцию.

Примечания

1. *Лефевр А.* Производство пространства. М. : Strelka press, 2015. 432 с.
2. *Сойя Э.* Дигитальные сообщества, Сим-сити и гиперреальность повседневной жизни // Проект International. 2007. № 15. С. 127–141.
3. *Armando A., Durbianno G.* Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti. Roma : Carocci, 2017. 528 p.
4. *Ferraris M.* Estetica razionale. Milano : Cortina, 1997. 648 p.
5. *Ferraris M.* Lasciar tracce: documentalità e architettura. Milano : Mimesis, 2012. 96 p.

История эстетизации как история эстетики. Специфика эстетической позиции

В данном докладе хотелось бы пояснить замысел данной секции, а также предложить его для возможной дискуссии. Существует очень широкая сфера того, что можно назвать эстетическим, в современных условиях это понятие оказывается применимым практически ко всему. История эстетики начинает мыслиться почти как тождественная истории культуры, поскольку культура обладает не только смысловыми, но и формальными аспектами, и сами смыслы всегда предполагают некоторую оформленность, воспринимаемую эстетически: эмоционально, чувственно, интуитивно, до-логически, в качестве созерцаемой телесности, в качестве представления, создаваемого воображением и т. п.

Нам хотелось бы провести некоторые границы употреблению данного термина, а также обратить внимание на то, что его всеобщность, выход за границы узкой применимости характерны именно для современной культуры и современного способа мыслить себя в мире со всеми прочими ее особенностями в политической, экономической, социальной, научной, технологической, коммуникативной и прочих сферах. Расширение же это является прямым следствием первоначального ограничения, сужения и *определения* предмета, которое также произошло в рамках культурного проекта, который лег в основу современного состояния и который можно назвать проектом модерна. Словом, эстетика сперва появилась как нечто особенное – и далее расширилась почти до бесконечных пределов. Таким образом, история эстетики совпадает с историей эстетизации.

Светлана Борисовна Никонова, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов (г. Санкт-Петербург, Россия).

Под «появлением» эстетики мы имеем в виду формирование ее в качестве отдельной философской дисциплины, создание термина. Как мы знаем, это произошло в Европе в эпоху Просвещения. Но появившееся в этот момент определение восприятия, опыта, объектов как эстетических автоматически распространило себя на все времена, эпохи, мировоззрения. Ведь определение возникло именно как определение способности, всегда присущей человеку, как определение уровня познавательной активности.

Но даже если способность эта существовала всегда, можно все же сказать так: с тех пор, как появилась эстетика, мы обрели способность смотреть на мир эстетически, смотреть под эстетическим углом зрения. Сперва этот взгляд был обращен только на определенного рода предметы («прекрасные» предметы природы и произведения искусства), но вскоре оказалось, что это просто наш способ смотреть. Тогда в принципе термин «эстетический» стало возможным редуцировать и продолжать смотреть на все вокруг своим особым образом. Однако это все равно, что смотреть на мир через стекло определенного цвета или фактуры, через некую призму, влияющую на восприятие.

И некое археологическое исследование может показать, что совершенно необязательно смотреть именно таким образом, что в текстах, отношениях, специфике жизни и мышления тех или иных эпох вовсе нет этого эстетического ракурса и тона. Если мы поймем это, мы сможем лучшим образом определить границы эстетики, а также понять причины и основания тех явлений, которые нас окружают в современном мире в совершенно, на первый взгляд, далеких от эстетики сферах.

Влияние эстетических идей метамодерна на теорию и философию культуры¹

В теории и философии культуры, а также в социокультурной практике прослеживается усталость от дискурса постмодерна. Приходящие ему на смену понятия, пытающиеся зафиксировать изменения в современном мире, объединяются термином «постпостмодерн». Для наименования эпохи, которая сменяет постмодерн, теоретиками было предложено множество вариантов уточнения понятия постпостмодерн. Среди них наиболее заметен метамодернизм, что представляется не только интеллектуальной парадигмой, но и эстетическим движением, получившим развитие в мировой и отечественной практике. Метамодернизм – одновременно феномен культуры и концепция культуры, находящиеся в становлении. Однако метамодернизм уже оказывает значительное влияние на современное искусство, медиадискурс и т. п., что сопровождается трансформацией этических и эстетических взглядов современного человека. В метамодернизме проводится анализ психологического состояния сознания в атмосфере изменений «правил игры» и принятия сущности человека. Идея «новой искренности», концепция «изменений правил игры», порожденные и культивированные теоретиками метамодернизма Р. ван ден Аккером и Т. Вермюленом [2], позволяют отнестись к объекту исследования как единице принципиально новых социальных условий. В настоящий момент исследователями принимаются попытки рассмотреть инструментарий метамодерна в различных областях культуры. Произошедшие

Светлана Николаевна Оводова, ФГБОУ ВО «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского» (г. Омск, Россия).

¹ Исследование проводилось при поддержке гранта Президента РФ, проект МК-1512.2020.6.

изменения в социокультурной реальности начала XXI в. породили запрос на новый тип этики и эстетики. На появление метамодернизма оказали влияние глобальные террористические угрозы, критика капитализма, экологические катастрофы, – все эти проблемы в равной степени порождают со стороны метамодернистов как критику модерна, так и критику постмодерна, что выражается в одновременном отказе и принятии этих (модернистской и постмодернистской) тенденций в культуре.

Отдельно стоит упомянуть позицию, представляющую постмодернизм не чем иным, как попыткой творческой реализации идеи внутренней оппозиции модерну со стороны самого модерна, никогда не прекращавшегося и способного на изменения. Процесс легализации метамодернизма нам видится схожим с процессом утверждения постмодерна. Термин *postmodernismo* также появляется сначала как термин в пространстве эстетики, характеризующий новый стиль в литературе. Только впоследствии термин «постмодернизм» начинал использоваться для характеристики определенной культуры (см. об этом: [1, с. 11–14]).

Несмотря на терминологическую неточность и неразработанность теории метамодерна, она позволяет увидеть в культуре новые зарождающиеся тенденции. В рамках метамодернизма соединяются искренность модерна и ирония постмодерна, что порождает специфическую чувственность метамодернизма. Например, современное искусство Омска отражает эстетику метамодерна, но делает это ненамеренно, так как художники не провозглашают себя метамодернистами. Омские авторы в своих произведениях изображают не уныние, а искреннюю привязанность к региону, которая совмещается с ироничным высмеиванием этой искренности. Одновременно демонстрируется отказ от локальной идентичности и жесткая привязанность к смыслам и символам территории. Наиболее репрезентативным в данном отношении является спектакль «Про город», поставленный в Омском государственном драматическом театре «Пятый театр» по пьесе омского драматурга С. Орловой.

В отечественной практике академическое теоретическое осмысление феномена метамодернизма еще не состоялось в полной

мере. Критический настрой исследователей по отношению к данному культурному феномену детерминирован как процессом его становления и развития, так и неоднозначным исследовательским подходом, заключающимся в колебании между разнообразными системами ценностей.

Примечания

1. *Андерсен П.* Истоки постмодерна / пер. с англ. А. Апполонова под ред. М. Маяцкого. М. : Территория будущего, 2011. 200 с.

2. *Вермюлен Т., ван ден Аккер Р.* Заметки о метамодернизме / пер. А. Есипенко // *Metamodern* : сайт. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 20.03.2021).

Герменевтический канон искусства

Традиционно произведением искусства принято считать созданный автором предметно и структурно целостный текст. Его непосредственным восприятием определялись возможности и пределы эстетического понимания произведения. В рамках такого формата общения с произведением выносилось и суждение о степени адекватности его понимания.

Между тем подлинно онтологический статус произведения представляется несколько иным. Наличное бытие художественного текста потенцирует в акте восприятия как выход за означенные рамки, образуя неограниченные возможности дальнейшего инобытия произведения. Возникающие ассоциации, аллюзии преумножают его смысловое поле. Соответственно расширяется диапазон понимания произведения, которое не сводится к расшифровке замысла художника. Тем более, как замечает Х.-Г. Гадамер, «всегда смысл текста превышает авторское понимание» [2, с. 351]. Понимание осуществляется не только отображательной, но и продуктивной деятельностью сознания. Смыслообразующий стержень коренится в подтексте произведения. Свойство одного текста порождать другие тексты свидетельствует о высоких художественных качествах произведения. Незнаваемость характеров персонажей, необъяснимость их поступков, незавершенность действий и событий способствует вопрошанию и игре воображения. Авторский текст, не порождающий новые смыслы, ушербен в художественном отношении.

Бесконечность смысловых сцеплений, «раскачивание смыслов» (С. Аверинцев) характеризуют степень вовлеченности в реальность художественного произведения, попыток его осмысления и понимания. Эманация смыслов усиливает бытийную

Арнольд Арамович Оганов, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, Россия).

валентность произведения, как правило, независимого от первоначальных намерений автора. Подобного рода признания часто встречаются в дневниковых записях писателей. Л. Н. Толстой говорил о своих героях, что они «делают иногда такие штуки, каких я не желал бы». Так что трудно сказать, с кем или с чем мы ведем диалог, общаясь с произведением: с автором или с текстом.

Представляется неправомерной чрезмерная критика Р. Барта, объявившего смерть автора (эссе «Смерть автора» (1967)). Речь у него идет о художественной практике постмодернизма, в большинстве своем утратившей голос автора. Конечно же, это не характерно для всего современного искусства. В «Удовольствии от текста» Р. Барт пишет: «Текст значит Ткань; однако, если до сих пор эту ткань неизменно считали некоей завесой, за которой с большим или меньшим успехом скрывается смысл (истина), то мы, говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей» [1, с. 515].

Снимая вопрос о судьбе автора, заметим, что во всех случаях наше сознание, погружаясь в произведение, не ограничивается пределами оригинального текста. Оно процессуально порождает обновленный, более емкий текст. Происходит своего рода трансгрессия и появляются как бы «окрестности произведения» (Ж. Деррида), его смысловая «ноосфера». На этот феномен обращали внимание многие классики философии. Именно в этом контексте в научный обиход вошло понятие «горизонт ожидания». Во многом схожие его толкования мы находим в текстах И. Канта («Критика чистого разума»), М. Хайдеггера («Бытие и время»), М. Понти («Философ и его тень»), Х.-Г. Гадамера («Истина и метод»). В каждом случае «горизонт ожидания» предопределен художественными качествами произведения и культурой эстетического восприятия. В последнем случае решающее значение имеет творческое соучастие субъекта восприятия. Это в совокупности и образует онтологический горизонт произведения. Он может быть статичен и узок или динамично подвижен и безграничен.

Восприятие произведения искусства есть вместе с тем его интерпретация и та или иная степень понимания. Оригинальность

интерпретации свидетельствует о ее глубине. Как и интерпретация, понимание не только субъективно, но и очень лично. Вопрос об адекватности того и другого в искусстве очень непрост и, конечно же, не имеет ничего общего с понятием истины. Их позитивная оценка не имеет критериев за пределами их самих. Искать соответствие и тем более совпадения между реальностью произведения и миром действительности глубоко ошибочно. В искусстве не место ни логике, ни «здравому смыслу». В отношении к ним нужна, как говорил А. Довженко, «доля творческого простодушия».

В заключение заметим, что обстоятельное осмысление феномена «понимание» в искусстве может быть плодотворно осуществлено лишь на «перекрестке» методов герменевтики, онтологии и эпистемологии.

Примечания

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
2. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988.

Эстетика и нейрофизиология чувственности

Нейрофизиолог Джеймс Рассел определяет чувства как «клинейную комбинацию двух лежащих в основе, в значительной степени независимых нейрофизиологических систем, валентности и возбуждения. Система валентности определяет степень, в которой эмоция является приятной или неприятной, а система возбуждения определяет степень ее поведенческой активности» [3].

Теория сконструированной эмоции (Theory of constructed emotion), предложенная современным американским нейрофизиологом Лизой Фельдман Барретт (Lisa Feldman Barrett), говорит о том, что способность испытывать чувства не врожденная, и не дана в качестве априорных форм, которые просто активизируются от полученного опыта, люди сами создают чувства, находясь в том или ином культурном контексте. Нейронная сеть головного мозга сама создает способность воспринимать входящую информацию и обрабатывать, реагировать на нее при помощи чувств и переживаний. Например, если не обучить ребенка испытывать чувства любви, ревности или ненависть, он и не будет испытывать этих чувств.

В зависимости от культурного кода, который задает нам необходимые эстетические ориентиры, люди учатся испытывать те или иные чувства, находить в своем опыте те состояния, которые можно было бы классифицировать как «любовь», «ревность» или «ненависть». Сам факт того, что в нашей культуре люди могут, например, разговаривать о том, переживали ли они в жизни настоящую любовь, говорит о том, что чувство производно вовсе не от состояния, а от культурного кода. В процессе воспитания де-

Дмитрий Александрович Ольшанский (г. Санкт-Петербург, Россия).

тям внушают, что любовь – это самое важное чувство, без которого нельзя стать полноценным человеком, следовательно, многие из них понимают социализацию как опыт переживания именно этого чувства. Если ты уже любил, и любил по-настоящему, это свидетельствует о тебе как о зрелой развитой личности. Или, как говорит нам классик: «Пришла пора, она влюбилась», то есть вовсе не от внутренней потребности испытывать близость и уж тем более не от появления мужчины «в глуши забытого селенья», а от того, что настало предписанное культурной матрицей время, когда девушке положено влюбиться.

В основе эстетических переживаний лежит *концепция чувственности* – символическая матрица, которая стимулирует нас создавать новые чувственные ощущения. Если же человек имеет концепцию чувства, но ему не удаётся пережить его, он, подобно герою Юкио Мисима, впадает в депрессивное состояние и зачастую вынужден симулировать это переживание, притворяться, для того чтобы не разрушить свою картину мира.

В книге «How Emotions Are Made» (2017) Барретт пишет: «В каждый момент бодрствования ваш мозг использует прошлый опыт, организованный в виде концепций, чтобы направлять ваши действия и придавать смысл вашим ощущениям. Когда задействованные концепции являются концепциями эмоций, ваш мозг конструирует экземпляры эмоций» [1]. Иными словами, реальный опыт нужен нам лишь для того, чтобы узнать или подогнать интроцептивные переживания своего тела под уже прописанную культурную концепцию переживания чувств.

Как утверждает Карл Фристон, «императивы для передачи нейронных сообщений сформулированы с точки зрения обновления убеждений (belief updating)» [2]. То есть мы ищем информацию для того, чтобы подтвердить наши убеждения, а принципиально инородную информацию, не вписывающуюся в нашу картину мира, мы просто не воспринимаем. Равно и чувства мы испытываем для того, чтобы вписать себя в ту картину мира, которую мы уже имеем, подтвердить для себя константность нашей реальности и обновить убеждения: если мы способны испытывать те или иные чувства, значит, наша концепция реальности

правильная. Чувства всегда вторичны по отношению к концепции. Подобно героине Флобера, которая с удивлением обнаруживает, что у нее появился любовник, а «значит, у нее будет теперь трепет счастья, радость любви, которую она уже перестала ждать. Перед ней открывалась область чудесного, где властвуют страсть, восторг, исступление». То есть она сначала заводит себе любовника, а уже потом надеется обрести любовь, словно само это слово «любовник» как пароль открывает перед ней доступ к новому пространству чувственных переживаний. Слово первично по отношению к чувству.

Примечания

1. *Feldman Barrett L.* How Emotions Are Made. New York : Unabridged edition, 2017.
2. *Friston K.* A Free Energy Principle of the Brain // *Journal of Physiology*. 2006. No. 1-3 (Jul-Sep). P. 70–87.
3. *Russell J.* Core Affect and the Psychological Construction of Emotion // *Psychological Review*. 2003. No. 110. P. 145–172.

Эстетизис и артезис как некоторые воплощенные проекты бытия¹

Эстетизация и артификация (если благозвучнее, то *эстетизис-и-артезис* во взаимосвязи и, прежде всего, не в функциональности только, а в их онтологической данности) предполагают экзистенциальное проектирование. Так сказать, «эстетический дизайн», который и будет «финальным проектом» в ситуации «здесь-и-сейчас» реального философствования «на эстетические темы» для того, кто конкретно находится в этом опыте. Тема «финального проекта» очень важна и распространяет тему «изначального проекта» (*Сартр*) в сторону будущего, «финалом» здесь оказывается то, что ты можешь сейчас делать, сам осуществляя трансформации своего бытия на основе своей экзистенции, твоего «изначального проекта». Если ближе к праксису, то речь идет о попытках превратить именно за счет твоих собственных возможностей данную тебе в ощущениях реальность в то, что близко именно тебе, в качестве *эстетических и художественных смыслов* твоего бытия (*эстетизиса-и-артезиса*), то есть в то, что экзистенциально для тебя значимо, в то, как ты *хотел бы*, эстетически трансформируя свое бытие, ощущать *вкус-и-возможности* жизни.

Далее, я не буду брать все реализованные проекты, остановлюсь лишь на том, что связано с темой преподавания эстетики – с ее праксисом в образовательных проектах. Речь идет о переводе интенции в проект, то есть об ее эстетической трансформации.

Борис Викторович Орлов, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

¹ Исследование профинансировано Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ) № 18-011-00977 («Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика»).

Творческое задание, которое мною предлагалось студентам-философам, было рассчитано не только на их представления о красоте, фундированные философски, а на рассказ, как минимум, об опыте встречи с прекрасным, о его понимании на основе имеющихся теоретических версий, а как максимум, на презентацию своего собственного (реализованного или предполагаемого) *проекта красоты* на основе данных своего эстетического опыта. Меня же в большей степени интересовали проекты красоты с точки зрения их эстетизиса (эстетизации). Здесь, если не брать только то, что уходило в сторону артезиса (артификации), например, касалось музыкального воздействия (кто-то открыл свою музыкальную студию, где обучает вокалу и фортепиано детей и взрослых, или сам начал учиться музыке, или начал на основе собственных достижений и навыков знакомить других с тем, как обучиться джазу), то получалось, что это в большей степени связывалось с телесным, гендерным, домом, едой, модой, упаковкой, фотографией (не как искусством), туризмом, созданием сайтов, городской средой, ландшафтным дизайном, энвайронментом.

Сейчас об *артификации*. И с этим был связан другой образовательный проект – проект использования потенциала *электронного глоссария по философии художественности* на сайте glossarya.com, специально созданного для словаря. Здесь студентам и магистрам философского факультета предлагалось задание, также отличающееся креативностью: создать статьи для словаря на основе своих представлений о художественности в виде концептов, наиболее близких для них в их понимании художественности. Студенты, слушающие спецкурс «Философские проблемы современной художественности», включающий в себя как знакомство с опытом современного искусства, так и его философские интерпретации, были поставлены в ситуацию реального интеллектуального вхождения в праксис (философский) с возможностью публикации статей в режиме «онлайн» (с учетом концепции словаря и инструкций в этой связи). Можно даже утверждать, что именно они и создают сейчас свое видение художественности как «впервые бытия», прежде всего для самих себя.

Представленные статьи не только сориентированы в сторону новых концептов художественности, но и преследуют более общую цель: попытку создать свой собственный тезаурус, хотя бы *minimum minimumum*, своей языковой версии современной художественности. Это попытка заявить о себе в ситуации неопределенности в случае нынешней художественности, попытка дать самому себе отчет в том, что в целом (вербально, концептивно, тезаурсно) под ней понимается.

То, что касается меня, здесь нет сомнений: проективный выход из повседневного бытия (трангрессия) обозначен моей экзистенциальной концепцией, обосновывается ею и, конечно же, я могу и объяснить то, что происходит в нашем бытии и зачем нужны проекты, сам могу работать с ними. Сложнее случай со студентами. Но он понимается в рамках определенного *дискурса*, студенты смогли не просто озвучить свои проекты (вербализация здесь важна), но смогли найти философскую связь между эстетической интенцией – вкушанием (вкусом), потенциацией (инобытийствованием) и праксисом: во всех разработках просматривается это философско-теоретическое начало *эстезиса (эстетизации)-и-артезиса (артификации)* в контексте проективной эстетики.

Эстетика интернет-богов: медиаэсхатологический проект

Изобретение Интернета – первое практическое следствие Иубийства Бога. Во-первых, это не только религиозно-этическая, но эстетическая проблема. Во-вторых, мы глубже поймем это, если вспомним формулу, приписываемую Достоевскому: «Если Бога нет, то все позволено!», и ее инверсию у Лакана: «Если Бога нет, то все запрещено». Действительно, в Интернете позволено все, а значит Бога там нет. Но поскольку Бога там нет, то все там вроде бы запрещено. На практическом уровне это означает: в Интернете мы обладаем всем, но всё это не имеет никакого смысла. Например, наше всезнание, достигаемое с помощью Интернета, не дает нам спокойствия, основания и чувства почвы под ногами. Напротив, увеличивает нашу уверенность в безосновности всего происходящего. Новая информация лишь усиливает чувство неопределенности и бессилия. Точно так же наше всемогущество, понятое в смысле открытого доступа, интерактивности и перманентной коммуникации, не является реальной возможностью что-то изменить, но только присоединиться к уже имеющимся формам переживания, страдания или, напротив, воодушевления. Мы можем все, но это ничего в целом не меняет. Своим всемогуществом мы лишь умножаем собственные невозможности, превращаясь в аутодеструктивные существа.

Наше всеприсутствие в действительности не дает нам полноты существования, а только увеличивает жажду полноты бытия. Почему так произошло? Вспомним рецепцию Фейербахом Гегеля, могущую быть резюмированной формулой: «Человека долгое время разграбляли в пользу Бога». Из этого можно сделать вывод:

Константин Алексеевич Очеретяный, ст. преподаватель кафедры философии науки и техники, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

если человека разграбили в пользу Бога, то должен быть произведен суд разума, теология должна быть заменена антропологией как теоретическим знанием о человеке и дополнена технологией как практическим средством усовершенствования человеческих возможностей. Например, если всезнание, всемогущество, всеприсутствие были экспропрированы в пользу Бога, то суд разума постановляет: необходима экспроприация экспроприаторов, т. е. ограбить нужно уже Бога в пользу человека: расширять чувственность человека новейшими средствами медиа. В действительности это принудительное расширение идет вразрез с ограниченностью, конечностью и локальной привязкой человеческой природы, о чем не уставала напоминать теология. Расширение эстетического опыта, чувственности оказывается формой пытки, изгнанием человеческой природы из своих границ (как из Эдемского сада). Человек как бы пытается посмотреть на себя с точки зрения Бога (считая, что это и есть его взгляд и его возможности, только украденные), а потому либо впадает в безумие, либо в отчаяние (цена экспроприации экспроприаторов – безумие чистого разума).

Но выход есть! Во-первых, нужно вспомнить и со всей серьезностью отнестись к тезису Фрэйзера: «Вся культура из храма». Наши формы права, политики, экономики, науки не просто вышли из теологии – теология во многом остается их (а соответственно, и нашим) бессознательным; теология не просто растворилась в праве, политике, экономике и науке, а овладела ими, став из созерцательной дисциплины – материальной силой. Многие божественное и демоническое, проявляющееся в этих сферах, действительно таковое в своем теологическом смысле (т. е. автономные формы разума – иные по отношению к человеческому разумению и потому случайные для него как капризы погоды). Во-вторых, нужно обратиться к современным вариантам деантропологизации технологии. Уже не вызывает удивления технология интернет-вещей, меняющая поведение человека, его инструментальные, ментальные и бытовые привычки. Обсуждается проект интернет-животных – технология, возвращающая человеку надежду на установление диалога со своей животной

природой в терминах, альтернативных смысловым координатам контроля и управления.

В этом ряду не хватает еще одной технологии – интернет-богов (отсюда ряд – интернет-фетишей (вещей), интернет-животных, интернет-людей). Всезнание, всемогущество, всеприсутствие в Интернете – они не для человека – они для Бога. В Интернете мы пытаемся стать богами, но нужно оставить Интернет богам. Признать, что Бог там – повсюду, а значит все возможно. Дело не в том, что нужно разворачивать Бога в пользу человека, нужно отдать богам богово, оставив людям свое, «слишком человеческое». Грабеж нужно заменить даром. Следует признать Интернет зоной повышенной божественной активности, где реальность открыта скорее чуду, чем разуму. Тогда станет понятно, почему ничего в Интернете непонятно, что в Интернете взаимодействуют не люди, а скорее, освобожденные от тел эмоции, настроения, желания – ментальные конденсаты, для которых масса – способ жить, способ воплотиться в материальную силу. Пусть взаимодействуют друг с другом эти божественные атрибуты или демонические силы, пусть они обмениваются завистью, желаниями, вступают в состязания, творят и разрушают миры. Человеку следует помнить, что когда все это существует, его будто бы нет, когда действуют боги, он бездействует.

В этом ключе можно было бы технически реализовать теологические и эсхатологические установки разных групп, образующихся на разных платформах, вычленив, каким богам они поклоняются и каким силам служат: какого неведомого Бога пытаются призвать. Представим удивление, когда «Фейсбук» дает не статистику часов, проведенных за просмотром страниц, но лики богов или демонов, которым потворствовали. Эстетика родилась из упадка храмового искусства (Гегель), поскольку к нему стали относиться дистанцированно: сейчас, когда Интернет – это новый храм, эстетика вспоминает о том, что она также и форма концептуализации возвышенного – того, что может спасти или убить. Интернет-боги – не теологический, а экологический и фармацевтический проект, обладающий психологической функцией: путеводитель души сквозь божественные и демонические силы.

Если теология – культурное бессознательное, то эстетика в эсхатологии медиа может стать новым психоанализом – возвращением богов из сферы вытесненного. Но анализ будет существенно ограничен, если мы проигнорируем эстетический момент.

Модусы, критерии и детерминанты эстетического в дизайне

Дизайн – эстетическая формообразующая деятельность по созданию предметно-пространственной среды и визуальных коммуникаций с использованием технологий промышленного производства. Первые названия этой сферы проектирования отражали ее связь с искусством – техническая эстетика, эстетическое формообразование, художественное конструирование. Дизайн формируется в конце XIX века в связи с началом массового промышленного производства. Создатель-автор был дистанцирован от процесса воплощения объекта в материале. Эстетику ручного труда стали воспроизводить с помощью машин, максимально упрощая формы под их возможности, утратив изящество, детализацию, декор. В вопросах гармонизации формы проектировщики стали зависимы от технологий промышленной обработки материалов.

На этапе становления дизайна возросла значимость рыночных отношений, потребительских ценностей, массовой доступности товаров, внимание акцентировалось на внедрении в повседневную жизнь промышленных продуктов, отказе от декоративности в пользу функциональности. Создание форм новых технических устройств, опредмечивание новых функций объектов, проектирование для массового производства требовало иных подходов. Дизайн связан с пластическими искусствами по происхождению, принципам, средствам и методам организации композиции, использует законы формообразования и колористики, но создает свои методы и средства, визуальный язык. В отличие от искусства, дизайн активно включен в экономические, социокультурные

Марина Владимировна Панкина, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

процессы, оказывает влияние на экономику, маркетинг, политику, экологию.

Эстетическое как чувственно воспринимаемое в отношении к объекту дизайна включает не только гармонию, пропорциональность, выразительность и образность формы, но также удобство, соответствие и ясность понимания функции, приемов взаимодействия с объектом, надежность и целесообразность конструкций, материалов и технологий и, конечно, привлекательность. Форма должна стать полезной, рациональной, эргономичной, содержательной, гармоничной. Слова античных философов о том, что форма выражает внутреннюю структуру вещи, определяет ее наиболее существенные характеристики (Платон), сохранили актуальность для анализа дизайн-формы, форма должна обладать интеллектуальной ясностью; форма – смысл вещи; форма – динамичное индивидуализированное целое; красота как целесообразность (Аристотель) [1].

Эстетическая ценность объекта определяется в ситуации восприятия, эмоционального, чувственного переживания и оценки степени его соответствия эстетическому идеалу субъекта. Дизайнерское решение любого изделия является в известном смысле социальной коммуникацией, а важнейшим его свойством является правдивость его внутренней сущности [2]. Объекты дизайна отражают достижения технологий, современные тенденции в различных сферах, потребительский спрос и вкус, но также должны соответствовать запросам общества и опережать время. Предметно-пространственная среда во многом формирует ориентиры эстетических предпочтений, модели поведения, ценностные и мировоззренческие установки в обществе. Коммуникативная функция вещи становится важнее утилитарной. Работа над формой в дизайне – это не только решение вопросов функции, гармонизации композиции, но и транслирование идей. Для потребителя ценность объекта определяется степенью решения его проблем и реализации желаний, возможностью позиционировать и ощущать себя в определенном статусе, образе, сообщать некое послание другим о себе.

Средства маркетинга и рекламы обеспечивают спрос, влияют на оценку продукта, в том числе его эстетических качеств (как чувственного переживания). Для привлечения внимания, создания свежих впечатлений, новых необычных форм зачастую законы гармонизации, пропорционирования, каноны красоты нарушаются. Удовлетворенность потребителя, как следствие, коммерческий успех товара – приоритетны. Отметим проблему этики использования эстетических качеств объекта для коммерческих целей, когда привлекательная форма не содержит в себе достойных потребительских качеств. Новизна, стиль, эстетичность и образность вещи в обществе потребления становятся важнее, чем надежность, функциональность, долговечность, экономичность. Часто вещи приобретают не из-за необходимости, а для настроения, удовлетворения амбиций, демонстрации стиля жизни, создания имиджа. Среди товаров с одинаковой функцией и технологическими характеристиками человек выбирает те, которые будут демонстрировать его репутацию, отвечать его мечте о лучшей жизни, а не типовые и дешевые [3]. Оценка эстетических качеств объекта зависит от рыночных факторов, моды. Дизайн – это, прежде всего, не как, а для кого и зачем. Миссия дизайнера – изменить мир, сделать людей счастливее. Не внешний вид, стоимость объекта, а его социальная ценность и возможность улучшить жизнь людей являются главными критериями.

Примечания

1. *Лосев А. Ф.* Словарь античной философии. Избранные статьи. М. : Мир идей : АКРОН, 1995. 232 с.

2. *Nelson G.* Problems of Design. New York : Whitney Library of Design, 1979. 192 p.

3. *Veblen Th.* The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. 1899.

Депрофессионализация медиадискурса как коммуникативная стратегия: медиаэстетический аспект¹

В данном исследовании, проведенном в рамках гранта РФ «18-18-00007», нами был сделан анализ контента публичных страниц социально-культурных сфер деятельности. В частности, рассмотрены медиатексты блога Ильи Варламова, российского общественного деятеля и известного медиаменеджера (случайная выборка за 2019-й год) и «челябинского урбаниста» Льва Владова, что позволяет учесть региональную специфику контента (общий план: урбанистика, социальные проблемы) и коммуникативных стратегий. Цель данного исследования – выявить специфику реализации коммуникативной стратегии депрофессионализации дискурса в медиасреде как тренда современной коммуникации. Основным вектор подобной стратегии – провокация через использование вторичных смыслов, заложенных в сообщении. Широкий диапазон смыслов и значений, возникающий в результате реализации подобных коммуникативных стратегий, является эффективным способом вовлечения аудитории в пространство диалога, что, в свою очередь, активизирует процесс медиатизации общества. Очевидно, что таких смыслов может быть обнаружено сколь угодно много, и это тоже обусловлено логикой специфической реализации образа автора в тексте: принципиальная «неготовность» авторской позиции, ее полемичность в силу дискурсивной незавершенности. Современные авторы, используя в речевой практике подобные приемы, делают это сознательно, по сути, занимаясь фальсификацией идентичности, но при этом исходя из собственной достаточно четко организован-

Елена Юрьевна Панова, ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет» (г. Челябинск, Россия).

¹ Исследование проведено в рамках гранта РФ «18-18-00007».

ной системы ценностей, идей и, что немаловажно, способов их реализации. Принципиально важным является понимание медиатекста как площадки столкновения и взаимоналожения разных культурных кодов, хронологически и социально неидентичных, пространства соединения разных смыслов и коннотаций. Возникает необходимость их гармонизации, что гипотетически может расширить аудиторию данных медийных площадок за счет привлечения представителей профессиональной среды – в анализируемом нами случае из урбанистики. В таком случае медиатекст перестает быть в первую очередь информационным сообщением и начинает выполнять функцию мировоззренческого модулятора, поскольку сверхсмыслом его и сверхцелью становится преодоление поколенческого и культурного разрыва в читательской аудитории. Более того, кризисная эпоха в непрекращающемся поиске и невозможности обнаружения культурного героя последовательнее обращается к его антагонисту, делая его образ мысли и действия релевантной историческому времени коммуникативной стратегией.

«Сказочность» и эстетика игры как элементы научно-популярного дискурса (на примере видеохостинга YouTube)¹

Сказочность продолжает оставаться важным элементом выстраивания нарратива в медиадискурсе. Она служит эффективным способом рассказать историю и привлечь внимание, определяет эмоциональную реакцию аудитории [1]. Подобная стилистика нередко сочетается с игровыми приемами, «театрализацией», благодаря чему происходит преобразование будничных и скучных явлений в увлекательное зрелище. Сфера применения описанных приемов широка (от социальной журналистики до рекламы), также мы можем наблюдать их наличие в научно-популярном дискурсе.

В качестве материала исследования нами были выбраны семь видеороликов двух русскоязычных YouTube-каналов Utopia Show (3,1 миллиона подписчиков) и «Топлес» (3,3 миллиона подписчиков) за январь-март 2018 года. Посредством контент-анализа мы смогли рассмотреть, как именно в материалах самых успешных (с точки зрения зрительского интереса) научно-популярных шоу на YouTube реализуются категории сказочности и игры.

Мотив «сказочности» видится уже на содержательном уровне материалов. Через призму историй об украденных инопланетянами людях из одиноких деревянных домов на заснеженных вершинах или сказочной вечно счастливой стране рассматриваются серьезные вопросы: возможность существования внеземных цивилизаций с научной точки зрения, экономическое устройство го-

Светлана Александровна Панюкова, Челябинский государственный университет (г. Челябинск, Россия).

¹ Исследование выполнено за счет гранта РФФИ № 18-18-00007.

сударств, геополитические характеристики и их влияние на развитие страны. Обыденность интерпретируется в новом ракурсе. Сказочным приключением, в контексте данных видео, становится и сам процесс познания: в ходе него исследователь превращается в «первопроходца», который ловко противостоит противникам (распространителям псевдонаучных теорий), собирает редкие и необходимые научные источники, чтобы постичь истину и спасти заблуждающихся. Этот мотив репрезентируют и сами ведущие каналов при описании работы по созданию роликов. Так, они, в том числе, мотивируют свою аудиторию критически относиться к любой информации и самостоятельно ориентироваться в медиапространстве. Иногда подобная мистификация событий может носить ироничный характер или в сочетании с приемом гиперболлизации использоваться как контраргумент при опровержении псевдонаучных теорий. Можно отметить и наличие присказок в данных программах: «Хочется верить, но верится с трудом» и «Прокачай свои мозги», которыми традиционно завершаются все видео. В данном случае мотив сказочности прослеживается и в наличии главного героя: умного, харизматичного и веселого ведущего. Это подкрепляется и игровыми элементами, поскольку в данном случае авторы каналов исполняют традиционную и узнаваемую роль «искателя приключений». Особенно ярко подобное амплу героя воплощается в роликах Utopia Show: ведущий меняет несколько образов за выпуск (костюмы, реквизит и грим), использует дизайн локаций и обыгрывает короткие истории в формате скетчей, превращая элементы выпуска в театрализованное представление. Ролики канала «Топлес» иногда снимаются не в студии с привычным видом, а на выездных локациях (например, спортивный стадион). Это также влияет на восприятии информации зрителем и позволяет выстраивать необходимый нарратив.

Использование мотивов игры и сказочности в научно-популярном контенте позволяет формировать необходимое эмоциональное состояние аудитории, мотивирует погружаться в повествование и с интересом следить за описываемым сюжетом. Так передача знаний, рутинный и повседневный процесс обучения, приобретают новый увлекательный ракурс: зрители включены в

повествование и, вероятно, лучше запоминают материал за счет упрощения информации и ярких ассоциаций.

Примечания

1. *Почкай Е. П.* Эстетика повседневности в тележурналистике // Эстетика журналистики / А. И. Беленький и др. ; под ред. М. А. Березной. СПб. : Алетей, 2018. С. 239.

Восток и Запад в контексте культурно-эстетических музыкальных различий

Современное культурное сознание в своих попытках осуществить рефлексию искусства все увереннее выходит в область региональных культур как источника новых возможностей для эстетического исследования. На сегодняшний день мы можем констатировать как отказ и окончательный поворот от европоцентризма музыкальной культуры, так и протест против метафизической идеи «красоты» и так называемого психологического искусствознания, усматривающего сущность искусства в выражении психических реакций. В условиях глобализирующего мира постижение культурных ландшафтов входит в единую составляющую, раскрывающую возможности межкультурной коммуникации, диалога и содружественного взаимодействия разных стран. В данной связи изучение музыкальных культур является продолжением антропологических учений, позволяющих составить музыкальную картину мира, а вместе с ней сделать существенные выводы о дифференциации культур, о логике смысла различных культур.

Со времен М. Хайдеггера, Ж. Делёза, Ж. Деррида различие выступает культурообразующим методом, позволяющим на основе различания выявить смыслы культуры, критически исследовать истоки творчества, объяснить аффирмации в культуре. Содержательные виды деятельности культуры, а к ним относится искусство, включаясь в мир человеческого бытия, запускаются и транслируются в систему ее отношений. Поэтому данная деятельность, закрепленная в обществе, не только конституирует

Марина Александровна Петина, Самарский государственный технический университет, Самарский государственный институт культуры (г. Самара, Россия).

содержание своей деятельности, но и социально ее оформляет. Неслучайно в задачу изучения регионального музыкознания входит и эпистемологический потенциал, в рамках которого музыка, как свидетельство жизни сознания, открывает возможности для семиотики, герменевтики объектов культуры, а также выходит в сферу междисциплинарных исследований. Ж. Делёз писал, что искусство как культурная сфера, создающая перцепты, есть «существо-ощущение», живое, существует сама по себе (см. об этом: [2]). Это памятник – хранитель нынешних ощущений, заставляющий длиться тот самый момент вновь и вновь. А в XVII в. Б. Паскаль сказал, что существуют вещи, которые не поддаются какому-либо логическому анализу из-за своей хрупкости и бесконечного разнообразия. Речь идет о сознании. Именно природе человека присущи богатство и утонченность, разнообразие и непостоянство. Поэтому математика никогда не сможет стать инструментом учения о человеке. Анализируя артефакты художественного творчества, мы понимаем, что эстетические исследования не менее важны, чем точные данные науки. А в некотором смысле они открывают новые горизонты в познании самих себя. Более того, если вспомнить теорию В. С. Библера, в которой он анализирует состояние культуры XX века, то в ней схема прогресса: «Карлик на плечах гиганта», заменяется на схему истории искусства: «Явление четвертое. Те же и Софья» [1, с. 112–113]. Все сказанное объясняет усиливающийся интерес к различным культурным (восточным) регионам.

Для сравнительной характеристики приведем один эпизод, демонстрирующий нам не только разность звуковой представленности музыкальных феноменов в культуре Запада и Востока, но и предлагающих нам подумать над смыслами, которые активизируются в данном примере. Так, в европейской культуре классическим вариантом ладового строения музыки являлась семиступенная гамма мажора и минора. В начале XX века А. Шёнберг изобретает 12-тоновую атональную систему (додекафония), которая упраздняет известные каждому европейцу на слух тяготения ступеней в мажоре-миноре. Если посмотрим на арабо-персидскую культуру, мы обнаружим, что в ней много столетий уже

существует 17-ступенная темперация, которая возможна для реализации, например, на лютне Залзала, обеспечивающей возможность извлечения мелодии. 17-ступенные системы музыкальных шкал не до конца понятны теоретикам, но это не значит, что они эмпирически недоступны. Данная практика закрепилась в устной традиции макама, не нуждающейся в нотной фиксации. Оценивая эстетическую ценность такой эмпирики, Р. Грубер писал: «Арабо-персидская культура... выявляет богатейшее метро-ритмическое многообразие, такие возможности ладовой нюансировки, которые принципиально немислимы в любой многоголосной музыке» [3, с. 465]. Как видно, то, что мы называем эволюцией стиля, реализуется применительно к конкретной европейской традиции. Если сравнивать музыкальные культуры Запада и Востока, мы не находим прогрессивной идентичности их логики развития, а, напротив, арабо-персидская музыка демонстрирует уникальность своего развития.

Примечания

1. *Библер В. С.* От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991.
2. *Гваттари Ф., Делёз Ж.* Что такое философия? / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М. : Ин-т эксперим. социологии ; СПб. : Алетейя, 1998.
3. *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры. М.-Л., 1941.

Докуреалити как востребованная массмедийная практика в контексте массовой культуры

Документалистика, выделившаяся на отечественном телевидении в постсоветский период, стала подчиняться определенным стандартам производства и использовать свой специфический набор методов конструирования реальности. Особой актуальностью, как показывает опыт анализа современного документального кино, обладает докуреалити, а именно относительно новый жанр докудрамы. При этом данный жанр экранной документалистики по-прежнему стремится к воплощению подлинных событий, лиц, явлений и фактов, но использует для этого исключительно игровые способы реконструкции действительности.

Активное развитие аудиовизуальных технологий в современном медиaprостранстве сформировало иллюзию тождества экранного мира и реальной жизни, что привело в свою очередь к разложению представлений о документальном начале. Итогом поиска в разных сферах творческой деятельности стало не только стирание жанровых границ, но и стирание различий между игровым и неигровым началом. Под влиянием вышеобозначенных факторов документальное кино превратилось в соединение публицистики и экранной драматургии.

Существование документального кино в форматных границах современного телевидения перестало быть воплощением исключительно авторского начала. Сегодня между зрителем и режиссером втискивается целый ряд промежуточных звеньев: продюсер, рейтинг, тот же формат. Зритель воспринимается как некое дегенеративное существо, которое не способно сконцентрироваться и

Марина Валерьевна Петрова, доцент кафедры журналистики и медиакоммуникаций ЯГПУ им. К. Д. Ушинского (г. Ярославль, Россия).

сосредоточиться, поэтому ему необходимо не только предлагать разжеванную информацию, но и время от времени подогреть ощущения за счет усиления греша.

«К образу современного российского телевидения в целом, и документалистики в частности, применимы такие характеристики, как “трэш” и “китч”, которые сами по себе определяют жанрово-содержательную специфику фильма. Китч как тенденция сентиментально-мелодраматического описания якобы новых событий и трэш как апелляция к популярно-массовым псевдосоциальным темам сплетаются вместе в произведениях, претендующих на порождение новых жанров», утверждает в своем исследовании К. А. Шергова [3].

Жанр докореалити делает ставку на погружение зрителя в реальную жизненную историю для создания ощущения, что все происходит с самим зрителем. При этом стираются границы между документальным и игровым кино. Телеобозреватель Ирина Петровская так характеризует сложившуюся ситуацию в телевизионной документалистике: «Я называю это документальной желтухой, которая идет по всем каналам: дети, жены, животные, любовницы. “Последние 24 часа из жизни...” – эдакая “смерть замечательных людей”. Авторы выискивают мистику во всем, даже если человек умер в постели в возрасте 80 лет. Продолжение этого жанра есть, только оно грубее и дешевле» [2].

Стилистическое многообразие документального фильма в современном медийном пространстве привело к размыванию жанровых границ, когда реальные факты становятся лишь способом эксплуатации жизненного материала ради привлечения внимания зрителя, утратившего доверие к СМИ, потерявшегося между реальными и выдуманскими фактами.

«...Возникает еще и проблема идентификации границ условности. Так, НТВ часто использует инсценировки, выдавая актеров за реальных героев, а разыгранные ситуации за подлинные. Продюсеры и авторы проектов нарушают принципы жанровой конвенции, значительно расширив для себя границы документального. Поэтому то, что сегодня принято называть западным термином “докудрама”, бывает сложно отделить от “чистой” до-

кументалистики, если нет на это прямых конвенциональных указаний» [1].

Ослабление границ между художественным и документальным, главенство стиля над содержанием привело к созданию новой иерархии жанров, где определяющее место заняли художественно-документальные проекты, где явное лидерство за форматным жанром докореальности.

Примечания

1. *Манскова Е. А.* Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики // Вестник НГУ. Серия : История, филология. 2010. Т. 9, вып. 6: Журналистика. С. 49–57. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovaya-ierarhiya-sovremennoy-televizionnoy-dokumentalistiki> (дата обращения: 10.09.2020).

2. *Петровская И.* Территория бреда. Телевидение чуть не сгорело со стыда // Новая газета. 2013. 2 авг. (№ 84). URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2013/08/02/55762-territoriya-breda-televidenie-chut-ne-sgorelo-ot-styda> (дата обращения: 10.09.2020).

3. *Шергова К. А.* Эволюция жанров в документальном телевизионном кино : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Шергова Ксения Александровна; [Место защиты: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания]. М., 2010. 28 с.

Наивное искусство как нарратор: конструирование смыслов как лекарство против забвения. Основные сюжеты и мотивы

В данной статье предпринята попытка рассмотреть наивное искусство как нарратор: как явление, рассказывающее о самом себе, повествующее о событиях и комментирующее их, а главное, конструирующее смыслы, которые наивное искусство стремится донести до публики.

Информирование публики осуществляется с помощью визуальных образов и литературного комментария наивного художника, который может существовать как в единстве с автором-художником (озвучивающим данный комментарий и переводящим его в аудиальное пространство «здесь-и-сейчас»), так и вне связи с ним, рассказывая, повествуя о самом себе без помощи медиатора, подобно любому литературному художественному произведению. В этом случае наивное искусство рассматривается как единое аудиовизуальное пространство, где две его составляющие неразрывно связаны друг с другом, а воспринимающий наивное искусство может являться одновременно и зрителем, и слушателем.

Наивный художник с помощью аудиовизуального поля наивного искусства конструирует определенные смыслы. Потребность в конструировании смыслов рождается у наивных художников в кризисных состояниях, которые Мишель Тевоз охарактеризовал термином «статус исключения». Данный статус характеризуется исключением наивного художника: из социума, вызванным переходом из активной социальной страты в пассивную;

Анастасия Владимировна Печерских, Екатеринбургский музейный центр народного творчества «Гамаюн» (г. Екатеринбург, Россия).

идеологическим, связанным с крушением парадигм советского времени, носителем которых являются наивные художники, как правило, бывшие передовики производства, герои труда, ветераны и заслуженные работники; психологическим, вызванным исключением личности из социальной истории, грозящим наивному художнику забвением как в коллективной памяти советского общества, носителем которой являлся наивный художник, так и в своей личной памяти, стиранию своей личной истории.

Именно поэтому наивный художник прибегает к конструированию смыслов, представляющих собой сложное аудиовизуальное пространство, которое можно рассмотреть как текст: выявить определенные типологические сюжеты и мотивы, которые «кочуют» из текста в текст, являются общими для нарративов различных наивных художников.

Агнозийная чувственность: эстетика за пределами «человеческого»

Чувственность, понимаемая как способность к взаимодействию с чувственными элементами (визуальными, звуковыми, тактильными и т. д.) при помощи органов чувств (каждое отдельное такое взаимодействие обыкновенно именуется *ощущением*), фактически никогда не становилась предметом отдельного философского рассмотрения, хотя и фигурировала практически в каждом тексте, тематизирующем сообщение человека с миром. Отчасти ее маргинальное положение можно объяснить тем, что единственным «интересным» для философии агентом такого взаимодействия считался именно человек. В этом случае перешагивать через процессуальность перцепции легко и логично, ведь настоящим предметом исследования является целостный, *значимый* для человека опыт, а не отдельные его стадии. Анализируя свое пребывание в мире, я прихожу к тому, что *просто смотреть* на что-то оказывается для меня не то чтобы маловажным, но в принципе затруднительным делом: перцептивный акт непременно осложняется чем-то еще.

Быть в подчинении у познания или переживания – ровно та функция, которую отводит чувственности большая часть философских текстов (А. Г. Баумгартен, И. Кант, М. Мерло-Понти, А. Н. Уайтхед и другие). Чувственность открывает нам ощущаемый мир, чтоб тут же отступить от притязаний на самостоятельность в пользу более значимых, более специфичных для человека способов взаимодействия с ним. Предполагается, что сама по себе чувственность ничего не синтезирует, так что все возможные координаты, связывающие разные ощущения, ей диктуются «сверху», следуют из внешней чувственности телеологии. Чув-

Дарина Александровна Поликарпова, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ) (г. Санкт-Петербург, Россия).

ственности предписывается необходимость определенным образом связывать и координировать свою деятельность, потому что таким образом разрозненные ощущения – данные разных органов чувств – должны быть пригодны для конституирования конкретного объекта/события, значимого для познания и переживания. В этом смысле речь никогда, на самом деле, не идет о *чувственном опыте*, но всегда о том, как чувственность может участвовать в складывании иных, ценных, опытов.

Но если чувственность существует как отдельная способность, может быть, мы все-таки можем отыскать в философских текстах хотя бы намек на такой регистр ее работы, где она освобождалась бы от внешних ей обязательств? Несмотря на то, что простой или *чистый* чувственный опыт оказывается для человеческого существования недостаточно значимым и даже, как справедливо замечает, например, Мерло-Понти, *неестественным*, даже не выходя за пределы текстов уже упомянутых авторов, можно набрести на нужные рассуждения. А именно, обратить внимание на тех, кто в философских текстах часто выпадал из конвенциональной категории «людей», представал альтернативой «естественным», «мыслящим» субъектам – как субъект *нездоровый, больной*. Что особенно важно: подобного рода болезненность проявляется именно в невозможности сохранить когерентность между чувственностью и рассудком/сознанием.

Между субъектом, полностью сконцентрированным на том, что он воспринимает, поскольку каждое такое восприятие подчиняется понятию или аффекту, и решетом, через которое пробегают необузданные чувственные потоки, не задерживаясь ни на миг, как кажется, проходит что-то среднее – то, что позволяет чувственному опыту состояться, но, как кажется, совершенно бесцельно. Такую чувственность можно было бы назвать *агнозийной*, сильнее тем самым подчеркивая ее позитивную «болезненность». Агнозия, как известно, – общее слово для спектра расстройств, при которых активное восприятие не приводит к узнаванию (чувственность – к знанию). Больные могут подробно описывать воспринимаемые ими качества, не в силах при этом привязывать их к единому референту (фигуре, объекту) и подчи-

нять порядок воспринятого четким причинно-следственным связям.

В докладе будут представлены результаты поисков такого рода болезненных, *чистых* чувственных опытов, чтобы спровоцировать дискуссию о существовании, становлении, (не)возможности осмысления и обсуждения этой чистоты.

Русские балетные школы как эстетическая парадигма развития европейского хореографического искусства

В отечественной эстетической науке практически не изучены проблемы развития стилевой разнородности европейского хореографического искусства XX века в контексте развития педагогических идей и влияния на них русской балетной иммиграции. Изучение вопроса эстетического развития педагогических систем и их влияния на судьбы хореографического искусства в мировом культурном процессе представляется значимым вкладом в теорию изучения исторических путей развития танцевального искусства в целом [3]. Идея об эстетико-художественном влиянии русской педагогической системы на развитие европейского танцевального искусства представляется актуальной и интересной в свете современных новаций образовательной системы.

Главный феномен заключен в том, что в XVIII и XIX веках на развитие хореографического искусства в России влияли французские и итальянские мастера, которые и сформировали национальную школу классического танца. В XX веке история повторилась с точностью наоборот. Теперь уже русские танцовщики и педагоги формировали эстетическую концепцию европейского стиля танцевального искусства. Разноуровневая система хореографического образования смогла обеспечить ту или иную меру исторической преемственности в культурном развитии XX столетия и степень интегрированности в профессиональное балетное искусство.

Ольга Николаевна Полисадова, Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых (г. Владимир, Россия).

В XX веке влияние на развитие хореографического искусства в Европе оказали «Русские сезоны» Сергея Дягилева. После революционных событий 1917 года на Западе оказалась целая плеяда танцовщиков среднего поколения. Это были артисты, закончившие императорское Театральное училище и сделавшие карьеру на сценах Мариинского и Большого театров. Многие русские артисты стали создавать в Европе свои танцевальные школы, которые не могли не повлиять на развитие хореографического искусства в целом. В Париже свои школы организовали Л. Егорова, М. Кшесинская, О. Преображенская, мадам Рузанн, Александр Волинин, Виктор Гзовский. В Берлине работали Евгения Эдуардова и Татьяна Гзовская. В эти школы отдавали своих детей не только русские эмигранты. Например, Серж Лифарь, будучи художественным руководителем балетной труппы Парижской Гранд-Опера, настоятельно советовал своим балеринам посещать уроки русских педагогов по классическому танцу. Таким образом, новое поколение европейских танцоров сохранило традиции и эстетику русской классической школы балета. Знаменитый Жан Бабиле говорил, что желание стать танцовщиком появилось у него после одного из спектаклей «Русских сезонов». После Второй мировой войны в труппе Парижской оперы стали выступать Нина Вырубова, Юлий Алгаров, Юрий Скибин. А возглавил театр последний премьер дягилевской труппы Серж Лифарь.

В Лондоне обосновались Тамара Карсавина, Николай Сергеев, Николай Легат, Лидия Кякшт, много позднее приехала Суламифь Мессерер. В 1945 году Королевская академия танца в Лондоне открыла курсы для преподавателей. Их целью стало создание методики ускоренного этапа совершенствования молодых артистов балета. Разработать курс, как вспомогательное дополнение к регулярной системе занятий, попросили Тамару Карсавину. Курс предназначался для студентов, еще не имевших собственного профессионального опыта. Карсавина стала включать в него элементы из своих собственных партий и из партий других танцовщиков. Ее память хранила все тонкости хореографических решений балетных спектаклей первых дягилевских сезонов, их особой эстетики и стиля. Одна из известных беби-балерин Ирина

Баронова скажет: «Все лучшие балетные педагоги – из России! У них старая русская система. Такая школа дает замечательных танцоров... Когда мы танцевали – для нас это не было работой. Танец – что-то такое, что мы любили, обожали. Он был нашей жизнью» [1, с. 90]. Русская классическая школа балета принесла в европейское искусство новую эстетику осознания танца не только как профессиональной работы, но и как совершенство духовности музыкально-танцевального искусства, красоты линий человеческого тела и пластической формы.

Таким образом, «многие танцоры и педагоги, работавшие сначала в труппе Дягилева, внесли огромный культурный вклад в развитие европейской танцевальной системы и способствовали не только изучению основ классического танца, но и появлению многочисленных танцевальных трупп, пытающихся найти свой эстетический стиль в хореографическом искусстве и новый пластический язык» [2, с. 232].

Примечания

1. *Мейлах М.* Эверпа, ты? Художественные заметки. М. : Новое литературное обозрение, 2008.

2. *Полисадова О. Н.* Русские танцевальные школы и их влияние на развитие европейского хореографического образования XX века // Вестник Владимирского государственного гуманитарного университета. Серия : Педагогические и психологические науки. 2011. № 11 (30). С. 228–232.

3. *Фомкин А. В.* Балетное образование: традиции, история, практика : монография. СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. 643 с.

Г. М. Преображенский, Е. В. Старикова

Голос земли и звуки города. Идентичность Тюмени в постчеловеческую эпоху¹

Город представляет собой открытую площадку для конструирования идентичностей. Город объединяет различные социальные группы, формирует правила, условия и места для их взаимодействий. Существующие в городе культурные практики позволяют говорить об обратном влиянии. Искусство, городские практики конструирования идентичности по-своему оформляют городскую идентичность. Виды искусства, развернутые на город как открытую систему взаимодействий, формируют визуальный код города, создают специфический характер визуальных потоков в городской среде. К таким видам искусства относятся, прежде всего, граффити, различные виды городского искусства, малые архитектурные формы в городских пространствах, монументальные росписи на зданиях. Совершенно особенную роль занимают в этом процессе перформативные практики: различные вылазки в городское пространство, переоформляющие его привычные конфигурации.

Важной оказывается и культура третьих мест: мест встречи городских комьюнити, в которых происходит перцептивный обмен, возникают коллаборации, создаются проекты. Такого рода места могут формироваться в совершенно неожиданных локациях и, как правило, они привязаны к определенным сообществам людей, которые достаточно требовательны к визуальному и тактильному коду. Культура третьих мест размыкает город к горожанам и гостям, не случайно в новых форматах проектирования

Герман Михайлович Преображенский, Е. В. Старикова, Тюменский государственный университет (ТюмГУ) (г. Тюмень, Россия).

¹ Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ - 20-411-720007.

городских пространств с необходимостью учитываются возможности для создания таких третьих мест.

Характерной чертой Тюмени в фокусе рассматриваемых проблем является ее перцептивная неоднородность – так называемая «чересполосица». Когда практически в одних и тех же локациях соседствуют старые городские ландшафты, новые современные постройки и городские объекты. Тюмень переживает сейчас этап реформативирования городской идентичности: на смену Тюмени купеческого наличника в советское время пришла Тюмень нефтегазовая, что было связано с активным освоением природных запасов Севера в 60–70 гг XX в. В настоящее время город ищет свой новый облик, нефтегазовая идентичность уже отходит на второй план, на переднем крае визуальных кодов становится Тюмень XXI в. – это город с удобной транспортной логистикой, современное и функциональное городское пространство, ориентированное на различные группы населения, на повышение доступности и мобильности граждан. Тюмень современная ориентируется на представителей креативных комьюнити. Здесь важную роль играет создание новых визуальных кодов города, олицетворяющих собой вкусы и деятельность таких городских сообществ.

Современную Тюмень в русле двух указанных тенденций (чересполосицы и креативности) можно увидеть из постчеловеческой перспективы, которую подсказывают нам новые онтологии. В контексте нашего исследования городской идентичности (грант РФФИ № РФФИ - 20-411-720007) такая постановка вопроса реализуется через спор двух разнородных перцептивных сред – гранита и болота. Наплывающие и тонущие дома, когда не везде возможна плотная высотная застройка, а соседство новых домов со старыми частными создает причудливые эффекты. Новые городские потоки олицетворяет стихия глянцевых поверхностей гранитных набережных и парапетов, отполированных фасадов и мостовых. Старые чередования, частный сектор, извилистые улочки вековой Тюмени и романтику городских подворий олицетворяет собой стихия болотистой земли, в которой постепенно увязают старые кварталы. Стихия земли втягивает и перерабатывает как старое, так и новое – земля проявляет себя как хищни-

ца, узурпатор и восприемница, таким образом она и апроприирует старое, и порождает новое. Эффект соседства, формирующий перцептивный код Тюмени – это касается не только окраин или старых районов, которые застраиваются, но и самого тихого центра, в котором такое соседство остается и не деформируется по разным причинам – создает чисто экспозиционный эффект. При этом стихия глянцевых гранитных поверхностей работает по принципу галерейного «белого куба», высвечивая по-новому старые Тюменские кварталы и локации. Такого рода «череспосолица» позволяет создавать совершенно новые зоны не только городских соседств, но и новые зоны экспонирования, имеющие, как нам представляется, ключевое значение для формирования особенных третьих мест в Тюмени.

Эффект контраста, конвертирующийся нечеловеческими средами в эффект экспозиционный, позволяет создавать уникальные зоны городского ландшафта, меняющие идентичность Тюмени, дающие возможность для коммуникации различных креативных сообществ. На сегодняшний день такие локации активно осваиваются городским искусством, которое работает именно в зоне возникающего контраста, переосмысляет условия возникновения встречи и конвертирует эффект взаимодействия противоположных по смыслу фактур в уникальный язык городских практик искусства.

**«Китай: в Зазеркалье»
и переосмысление ориентализма:
китайская культура встречает
западную моду**

Дихотомия Восток-Запад имеет долгую историю, характер которой на протяжении столетий неоднократно менялся. Восточная Азия, в частности Китай, представляла собой сначала источник экзотики, а затем полезный и богатый ресурс, к которому можно обращаться с разными целями. Эти двусторонние отношения были затронуты в различных областях знаний и прослежены многими исследователями (среди которых Эдвард Саид, Я. Н. Питерсе, И. М. Валлерстайн и многие другие). В данной работе предлагается рассмотреть развитие этой бинарной связи на примере выставки «Китай: в Зазеркалье» («China: Through the Looking Glass»).

Посмотреть на Китай через «зеркало» и проследить его влияние на западную моду [1] было предложено посетителям на выставке «Китай: в Зазеркалье», которая прошла в Институте костюма на базе Метрополитен-музея в 2015 году и имела огромный успех. Дизайнеры с мировым именем (Джон Гальяно, Вивьен Вествуд, Гуо Пей и др.) продемонстрировали прекрасные наряды, в которых выразили свои размышления и представления о загадочной и манящей Поднебесной.

Выставка была разделена на три исторические эпохи: Поздняя Империя, Новая Республика и Китайская Революция. Каждый из залов был дополнен предметами декоративно-прикладного искусства (например, фарфором, резьбой по дереву, мебелью, бамбуком, традиционными костюмами), медийными и интерактивными элементами. Подобный «реквизит» должен был способ-

Ирина Алексеевна Пригарина (г. Санкт-Петербург, Россия).

ствовать выстраиванию диалога между выставленными объектами и китайской культурой, а также посредством аудиовизуальных эффектов погружать в азиатскую среду. Несмотря на это, продемонстрировать специфику культурного контекста удалось лишь формально.

В качестве источника вдохновения дизайнеры использовали различные наиболее популярные ссылки, по их мнению, отражающие китайскую эстетику. Среди повторяющихся мотивов – драконы, фениксы, пагоды, Мао, каллиграфия, сочетание красного и золотого цветов, применение фарфора и шелка. Тем не менее, данные акценты выразили лишь поверхностное и стереотипное представление о Китае. Авторское видение с новыми смыслами, подчиненными культурными знаками и привнесенными вольностями поставило под вопрос присутствие чувственного подхода к восточной культуре [3].

Эта выставка породила многочисленные дискурсы, задала вопросы и подняла темы гибридности, апроприации, эксплуатации культур. Однако целью кураторов было создание среды, освобожденной от глубоких политических, социальных, религиозных и иных коннотаций, способных разжечь конфликт [2]. Дизайнерам предлагалось лишь подключить фантазию, провести ассоциации и показать результат вдохновения китайским культурным ландшафтом. В итоге в этом пространстве, построенном на балансе западной моды и китайских культурных паттернов, можно проследить обращение к постмодерну, для которого свойственны игра, ирония, пастиш.

Таким образом, насыщенная по своему содержанию выставка, на которой воедино слились мода, искусство и кино, продемонстрировала один из возможных вариантов визуальной демонстрации взаимоотношений культур в сфере современного искусства в fashion-индустрии. Основанная на коллективной памяти и устойчивых стереотипах, она вновь позволила обратиться к концепции ориентализма.

Примечания

1. China: Through the Looking Glass // The MET : Museum's official website. URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass> (accessed 30.01.2021).

2. *Cotter H.* Review: In 'China: Through the Looking Glass,' Eastern Culture Meets Western Fashion // The New York Times. 2015. May 7. URL: <https://www.nytimes.com/2015/05/08/arts/design/review-in-china-through-the-looking-glass-eastern-culture-meets-western-fashion.html> (accessed 30.01.2021).

3. *Klein A. V.* Inside the MET's spring exhibit, 'China: through the looking glass' // Fashionista. 2015. May 4. URL: <https://fashionista.com/2015/05/china-through-the-looking-glass-met-preview> (accessed 30.01.2021).

Биография композитора сквозь призму экзистенциальных переживаний

Каждая эпоха диктует свои особенности рецепции искусства. Сегодня, на пороге эры киборгизации, вектор интереса к природе и сущности человека видится заостренным, требующим объединения усилий ученых естественно-научной и гуманитарной направленности.

Изучение человека возможно через его творческое проявление в искусстве. В отечественной эстетике аксиомой стал тезис о том, что «идейно-тематическое единство, образующее содержание художественного произведения», представляет собой сгусток «целостной активности человеческой психики в единстве ее интеллектуальной и эмоциональной энергий» [1, с. 231].

Сегодня эта картина дополняется телесно-ориентированным подходом, устанавливающим, что «телесное – не просто внешняя сторона ментального, а форма его воплощения в жизнь, в реальность материального мира» [4, с. 11].

Конкретизируем понятие экзистенции в «позитивном» (О. Конт) смысле, т. е. с позиций современной психологии. Развивая идеи Э. Соколова об экзистенциальном уровне личности [3], обратимся к глубинным структурам психических процессов, представляющим собой «многоуровневую систему, организующую решение задач адаптации и саморегуляции» [2, с. 2]. Речь идет о потоке динамичных конфигураций дискретных психических состояний, порожденных разными структурами переживания и создающих различную целостность мироощущения [2, с. 178]. Индивидуализированную конфигурацию аффективной системы и можно назвать экзистенцией личности. Значимой для корреляции понятий «экзистенция» и «аффективная сфера» ста-

Елена Владимировна Приданова, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Нижний Новгород, Россия).

новится идея о том, что «культура является <...> внешним психическим органом индивидуального развития специфически человеческих форм поведения и сознания [и] может быть рассмотрена как изоморфная сознанию живая система» [2, с. 197].

Изучение биографии выдающегося композитора, таким образом, становится возможным с позиций выявления его экзистенции, запечатленной в опредмеченном комплексе источников: музыке, культурных феноменах эпохи, личных свидетельствах автора. Представляется, что благодаря своим суггестивным ресурсам музыка способна зафиксировать психофизический облик автора, воссоздать многомерный портрет гения прошлого, дополняя традиционный рационально-аналитический вербальный нарратив.

Примечания

1. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. СПб. : Петрополис, 1997. 544 с.
2. *Никольская О. С.* Аффективная сфера как система смыслов, организующих сознание и поведение. М. : МГППУ, 2008. 464 с.
3. *Соколов Э. В.* Культура и личность. Л. : Наука, 1972. 228 с.
4. Телесность как эпистемологический феномен / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; отв. ред. И. А. Бескова. М. : ИФРАН, 2009. 231 с.

И. Н. Пупышева, М. Г. Чистякова

Что К. Малевич мог бы обсудить с Г. Харманом

Одной из актуальных интенций современного искусства является внимание художников к объекту. В этом отношении искусство релевантно объектно-ориентированной онтологии, одному из направлений спекулятивного реализма, возникшему как оппозиция корреляционизму. В свою очередь, Й. Богост, Т. Мортон, Г. Харман и др. представители новых онтологий нередко иллюстрируют свои рассуждения примерами из сферы искусства. Причина взаимного интереса кроется, судя по всему, в словах Г. Хармана: «Непрямой доступ к реальности посредством аллюзии» [2, с. 351], являющийся привилегией искусства, делает его проводником в реальность, лежащей за пределами корреляции человека и мира.

На протяжении последнего столетия искусство обращалось к теме объекта как минимум трижды (в начале XX века, в 1960–70-е гг. и, наконец, в наши дни). При ближайшем рассмотрении другие «логики» прорыва к реальному демонстрируют множество точек пересечения с отдельными принципами объектно-ориентированной онтологии. На наш взгляд, концептуальные примеры такого рода обнаруживает еще искусство исторического авангарда, в рамках которого художники программно заявляют отказ от репрезентации во имя презентации. Произведение искусства должно не подражать реальности, а быть ею: именно эта идея объединяет такие знаковые произведения авангарда, как «Фонтан» М. Дюшана и «Черный квадрат» К. Малевича.

Т. де Дюв определил «Фонтан» как произведение «парадигматическое»: благодаря М. Дюшану тема объекта уверенно входит в искусство, своим присутствием сокрушая устоявшиеся

Ирина Николаевна Пупышева, Марина Георгиевна Чистякова,
Тюменский государственный университет (г. Тюмень, Россия).

художественные конвенции, снимая проблему как границ искусства, так и критериев его оценки. Отныне все есть искусство. В этом контексте работа К. Малевича является катализатором смены эстетических парадигм не в меньшей степени, чем реди-мейд Дюшана. На первый взгляд, оба произведения представляют собой пример автономных объектов, но при этом объект «настоящий» («Фонтан») в значительной степени зависит от контекста, более того, именно контекст и делает его произведением искусства. По сравнению с ним «Черный квадрат» представляет собой объект самодостаточный в своей «скрытой глубине». Он не только (подобно работе М. Дюшана) не репрезентативен, не нарративен, не связан с предшествующими эстетическими конвенциями, но он еще и свободен от контекста. «Черный квадрат» Малевича – это в некотором роде метафора объекта Г. Хармана.

Представляется, что Харману и Малевичу было бы что обсудить на их гипотетической встрече. Например, то, что объектно-ориентированная онтология описывает объект потенциально неисчерпаемым: по словам Г. Хармана, «любой объект содержит некий избыток сверх своих текущих отношений и даже сверх всех возможных отношений» [2, с. 57]. Именно этот избыток и объясняет, на наш взгляд, невероятное многообразие толкований «Черного квадрата». Неслучайно исследователи творчества К. Малевича говорят о том, что любая интерпретация этого произведения имеет право на существование. Содержания, которыми наделяют «Черный квадрат» не только зрители, но и специалисты, инспирированы желанием проникнуть в его интуитивно ощущаемую ими неисчерпаемость. При этом используются оба вида знания о вещах, которые Г. Харман определил как подрыв (объясняющий объект в терминах составляющих его частей через нисходящую редукцию) и надрыв (объясняющий объект через внешние воздействия), результатом чего является «двойной срыв» [1, с. 15]. Как и объект Хармана, «Черный квадрат» выходит за пределы нашего познания. Он растворяет субъективность зрителя в своей объективности. Этот, по словам Малевича, «живой царственный младенец», явившийся в мир, чтобы его спасти, принадлежит новой реальности, привилегированного доступа к которой у субъек-

та больше нет: субъект здесь равен объекту, а Малевич оказывается провозвестником плоской онтологии.

Примечания

1. *Харман Г.* Имматериализм. Объекты и социальная теория / пер. с англ. А. Писарева. М. : Изд-во Института Гайдара, 2018.

2. *Харман Г.* Спекулятивный реализм: введение / пер. с англ. А. А. Писарева. М. : РИПОЛ классик, 2019.

Время в художественной системе Пауля Клее: 1910-е гг.¹

1. Молодой Клее: 1900-е годы. Поиски своего я в искусстве. Музыка и живопись. Поездка в Италию, мировоззренческий и творческий кризис. Обращение к сатире: «Смеющийся человек – это божественный Бог». Цикл офортов «Инвенции».

2. Начало 1910-х гг. Встреча с новым искусством. Кубизм: «Разрушение ради созидания?». Кандинский. Проблема абстракции. Симультанизм Робера Делоне, и появление вопроса о времени в перспективе творческих поисков Клее. Динамизм вещей в живописи и графике.

3. Книга В. Воррингера «Абстракция и эмпатия» и ее влияние на Клее. Переосмысление идей Воррингера у Клее. Абстракция как формула движения.

4. Клее в военные годы. Открытие «холодного романтизма» (die kühle Romantik), и прорыв на просторы времени. Окончательное обретение своего стиля: мир природный и мир человеческий *sub specie motus*. Художественные циклы военных и первых послевоенных лет.

5. «Творческое кредо» (Schöpferische Konfession) – художественный манифест Клее. Первое концептуальное оформление художественной практики. Положение «Искусство не воспроизводит видимое, но делает видимым». Традиционное (ошибочное) и верное понимание этого тезиса. Философские параллели. Спор

Сергей Петрович Пургин, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX-го века», 2019–2021 г.г. (проект № 19-18-00342).

с Лессингом: живопись как временной вид искусства. Философские основания и предпосылки понимания времени и пространства в теории Клее: «И пространство есть временное понятие». Теоретическая разработка концепции графических элементов как *энергий*. Старый и новый художник: их ориентация в мире и мировой динамике.

6. Клее «на пороге Баухауза»: образ мастера-художника и теоретика искусства в конце 10-х гг. XX в.

Машина эстетической чувственности

Проблемы в философии и, в частности, в эстетике не существуют в готовом виде, они не являют собою вопрос, кем-либо поставленный, и серию удачных или неудачных ответов на него. Скорее, эстетическая проблематика указывает на существование особой, эстетической машины (отличной от машины познавательной и религиозной), в которой ее компоненты связаны между собою нелинейными отношениями, а также разрывами и переходами. При этом компоненты, как сгустки смыслов, каждый из которых в свою очередь также является машиной, существуют в трех формах фрактальных отношений: основание, отклонение от основания и пронизывающий компонент, окаймляющий виртуальные круги вокруг основания и отклонения.

Одним из компонентов эстетической машины является эстетическая чувственность (которая сама по себе как основание вступает в нелинейные отношения с машиной эстетического объекта как отклонением и эстетической средой, как пронизывающим элементом).

Возможно ли помыслить основание этой машины, тот компонент, который задает единицу сгустка смысла и благодаря которому возникает отклонение от этого основания и пронизывающий их обоим новый компонент? Что является тем минимальным сгустком эстетической машины, благодаря которому она функционирует и производит многообразие эстетических данных? История эстетики давно и с разных сторон стремилась обнаружить этот минимальный сгусток: его называли «эстетическим суждением», «эстетической дистанцией», «эстетической установкой», «эстетическим событием» и пр. Но следует признать (опуская здесь историческое и теоретическое обоснование), что наиболее

Артём Евгеньевич Радеев, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

убедительным является представление об этом сгустке как об *эстетическом опыте*. Именно этот опыт составляет основание для функционирования эстетической машины в целом и машины эстетической чувственности как ее фрактального элемента в частности. Это, в свою очередь, позволяет выделить в машине эстетической чувственности два других компонента: *эстетическую оценку* как отклонение от основания (ложные сведения эстетического опыта к эстетической оценке позволяли в истории эстетики уделять внимание второму в большей степени, чем первому) и *эстетическую опытность* как пронизывающий компонент (и потому внимание ко вкусу как основному модусу опытности является важной вехой в истории эстетики; реакцией на него являются призывы «забыть вкус» в современной эстетике).

В свою очередь, невозможно представить понимание эстетического опыта как основания эстетической машины, если при этом нет ответа на вопрос о различии между чувственным и эстетическим опытом. Этот вопрос является первопроблемой в эстетике: почему функционирование чувственного опыта производит опыт эстетический? Каково внутреннее основание (если оно есть) для того, чтобы чувственность становилась эстетической? Те ответы в истории эстетики, которые предлагались в качестве надежных (эстетическая оценка, духовное чувство и др.), следует подвергнуть сомнению на том основании, что в каждом из этих случаев предлагается внешний компонент, запускающий функционирование эстетической машины.

Что и почему в чувственном опыте приводит к опыту эстетическому? Если нет ответа на этот вопрос, то неизбежен вывод, что в основе эстетического опыта лежит компонент, не связанный с функционированием эстетики. И если нет решения первопроблемы эстетики, то нет и эстетической проблематики.

Решения этой первопроблемы нет, но можно указать направление, в котором продвижение по решению этой первопроблемы следует осуществлять. Это направление – понимание эстетического опыта как чувственного опыта формы многообразного и внимание к различным моментам этого опыта.

Вероятно, эстетическая машина способна функционировать и без ее понимания, но не менее вероятно и то, что понимание само способно быть частью этой машины.

Маргинал среди классиков: место трагедии «Тит Андроник» в шекспировском каноне

В мировой литературе сложно найти автора, на протяжении столетий вызывающего столь же пристальное внимание критиков, как Шекспир. Хотя в современной культуре статус Шекспира как бесспорного классика непоколебим – «Shakespeare is the Canon. He sets the standard and the limits of literature» [1, p. 50], – далеко не все его произведения воспринимаются критиками в качестве одинаково гениальных. Наряду с так называемым великим каноном («Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет»), зафиксированным в начале XX века английским критиком Эндрю Брэдли в знаковой для шекспироведения работе «Shakespearean Tragedy» [2], существует также группа общепризнанных произведений великого Барда («Кориолан», «Венецианский купец», «Буря») и ряд уступающих им по своим художественным достоинствам текстов, в которых отчетливо заметна рука Шекспира, но в значительно меньшей степени ощущается его гений («Укрощение строптивой», «Мера за меру», «Тимон Афинский», «Перикл», «Цимбелин»).

Особняком в шекспировском каноне стоят самые ранние произведения драматурга, единодушно определяемые критиками как ученические, подражательные или «экспериментальные» («Комедия ошибок», «Два веронца», «Тит Андроник»). При этом даже юношеские пьесы Шекспира оцениваются критиками неодинаково. Художественное несовершенство «Двух веронцев», или «Комедии ошибок» воспринимается как прощительная для начинающего сочинителя слабость: «...молодой Шекспир с упоением щедро накладывал краски на холст, создавая резкие контрасты,

Оксана Васильевна Разумовская, Российский университет дружбы народов (г. Москва, Россия).

не боясь ярких цветовых пятен. Это еще не до конца отделанное полотно, а скорее этюд, но этюд гения» [3].

Но снисходительные и благодушные замечания критиков в адрес ранних пьес сменяются брезгливыми, негодующими и даже гневными выпадами, когда речь заходит о трагедии «Тит Андроник»: «Нагромождение чудовищных злодеяний... сверхкровавая мелодрама» [4, с. 114]; «никакая незрелость не может оправдать столь чудовищное нагромождение ужасов. Только дурной вкус и примитивная фантазия могли породить трагедию такого рода, создать которую мог кто угодно, только не Шекспир» [3]. Многие литературоведы обходят ее молчанием в своих работах, что равносильно ее вычеркиванию из шекспировского канона. На фоне своих многократно и детально разобранных литературных «собратьев» «Тит Андроник» воспринимается как досадное недоразумение, маргинал в почтенном семействе. Его либо рьяно и даже агрессивно критикуют, либо игнорируют, либо выражают робкую надежду, что он «подкидыш» – бесславный плод необдуманного и непродуктивного соавторства Шекспира с его малоизвестным и явно бесталанным современником. Эту легенду приводит крупнейший отечественный шекспировед А. Аникст, цитируя английского критика и драматурга XVII века Эдварда Рэйвенкрофта: «Люди, издавна осведомленные в театральных делах, говорили мне, что эта пьеса первоначально не принадлежала Шекспиру, а была принесена посторонним автором, и он лишь приложил руку мастера к одной или двум ролям или характерам; и я склонен поверить этому, ибо из всех его произведений это самое неудобоваримое; оно напоминает скорее кучу мусора, нежели постройку» [3].

Однако для зрителей елизаветинского театра злосчастная пьеса мало чем отличалась от более поздних и признанных «респектабельными» произведений Шекспира. В зеркале сухой статистики большинство его пьес выглядит нагромождением кровавых ужасов и чередой насильственных смертей. «Макбет» значительно уступает «Титу Андронику» по уровню жестокости, а «Гамлет» или «Король Лир» – в изощренности видов насилия. Кровавые преступления, происходящие на сцене в пьесе «Тит

Андроник», не являлись порождением фантазии начинающего трагика; напротив, они все пришли из античной или современной Шекспиру литературы и были, в каком-то смысле, легитимизованы традицией или, по крайней мере, оправданы зрительским спросом.

Отвергнутая критиками трагедия выдержала несколько успешных постановок еще при жизни Шекспира и на протяжении последующих столетий неоднократно возвращалась на сцену (например, в версии Питера Брука с Лоуренсом Оливье и Вивьен Ли в главных ролях (1955), а также была экранизирована в 1999-м году режиссером Джулией Тэймор с Энтони Хопкинсом в главной роли. История зрительской рецепции «Тита Андроника» и ее разрыв с авторитарной, тяготеющей к насильственной нормативности критической традицией, стремящейся «присвоить» и канонизировать Шекспира, показывает, что маргинальность художественного произведения (в данном случае навязанная извне, со стороны критического дискурса) не обязательно препятствует, а иногда даже способствует его успешной интеграции в «большой текст» мировой культуры, в обход канонов и правил.

Примечания

1. *Bloom H.* The Western Canon. The Books and School of the Age. London, 1995.
2. *Bradley A.* Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. London, 1904.
3. *Аникст А.* Послесловие к «Двум веронцам» // Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. М., 1958. Т. 2. С. 540.
4. *Пинский Л.* Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.

Звук и ощущение: трансформации ритуальной роли звука

Способность звука помогать сознанию человека достичь определенного состояния использовалась и до сих пор используется в различных ритуалах и обрядах; на магическом этапе становления музыки (см. об этом: [1, с. 9–10]) (мы не можем говорить о конечной завершённости как данного этапа, так и остальных, так как они имеют свойство проникать друг в друга, трансформироваться и образовывать новые формы) это свойство звука превалировало над другими, музыка формировалась вокруг него и через него.

В самом общем смысле ритуал ставит своей целью ввести человека в определённое состояние, будь то экстаз, транс, трепет и т. п. за счет организации пространства-ситуации и использования материальных элементов (движение, звук тоже относятся к ним, не только объекты), т. е. посредством материального возбуждает ощущение; бестелесное, оно реализуется в материале.

В этом смысле «ритуальный» аспект звучащего не утерян в архаическом, но выходит за его пределы, проникая в искусство и продолжая жить. Стремление художника погрузить зрителя в определенное состояние посредством инсталляции (опять же, через материальную составляющую сообщить ощущение) может быть реализовано за счет звука, как отдельно, так и совместно с другими составляющими (пространство, свет, температура, запах и т. п.); здесь роль звука немало зависит как от художника (к примеру, будет ли это звуковая инсталляция, где нет ничего иного, или же звук будет как бы дополнять что-то другое, будь то свет, изображения и т. д., отходя на второй, но не менее важный план), так и от перцепции сталкивающегося с этой работой зрителя (осо-

К. А. Расколова, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

бенно в случаях комбинированных инсталляций, охватывающих собой как можно больше параметров: от визуальных и звуковых до температуры и запахов).

Но можно рассмотреть и другие области, в которых, несмотря на то, что цель достигается посредством всех задействованных параметров, принято больше внимания уделять звуку: концерты, вечеринки, рейвы. Понятно, что обсуждаемое свойство звука здесь трансформировано и применяется по-иному, но в измененных формах оно, тем не менее, присутствует и развивается: звук сообщает движение телу рейва, вплетаясь в него и двигаясь вместе с ним, звук сообщает нечто воспринимающему его, при условии расположенности самого воспринимающего к сообщению звучащего.

Примечания

1. *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. М. : Ред.-изд. отд. федерал. архивов, 1994. 237 с.

Непрочитанный Филонов: небинарная онтология, постгуманизм и новый материализм

Осторожное, подчас нарочито прохладное отношение к аналитическому искусству П. Филонова, как со стороны большинства его современников, так и со стороны последующих поколений (особенно в СССР и постсоветской России) – феномен парадоксальный, обнаруживающий ряд важных вопросов.

Одно из его возможных и сравнительно очевидных объяснений лежит в плоскости философско-политических взглядов, нашедших выражение в его концепции искусства [7]. Другое вызывает в памяти истории Б. Паскаля, Ф. Ницше и других «несвоевременных» авторов: открытие истинной значимости их воззрений требовало условий, которыми еще не располагала их собственная эпоха. Судя по теоретическим трактатам, статьям, речам и дневникам П. Филонова, именно так можно прочесть и его историю. Принципы и ракурсы, которые он формулирует, один за другим вступают в явную конфронтацию с магистральными тенденциями и установками его времени – им самим переживаемыми как слишком тесные (мотив мучительного непонимания окружающими [6, с. 27] красной нитью проходит через его дневники). Это не выглядит странным: из перспективы современности среди его тем несложно заметить, к примеру, проблематику небинарной онтологии и методологию познания, впоследствии принятую эпистемологиями XXI в.

Так, во-первых, в поисках истинности художественного высказывания о мире П. Филонов отвергает линейное и однопавленное смотрение субъекта, настаивая на множественной субъектности: «Филонов показывает, кроме механического, дви-

Мария Дмитриевна Рахманинова, Санкт-Петербургский горный университет (СПГУ) (г. Санкт-Петербург, Россия).

жение, идущее от свободной воли вещей в самих себе, предполагая эволюцию как свободу выбора <...>. Человек и его лицо является всегда плотно связанным с природой и предметностью у Филонова» [5]. Этот взгляд находит отражение и в методологии репрезентации окружающего мира, как по-разному данного множественным субъектам, составляющим ее процессуальность (категорию, ключевую для всей теории П. Филонова). Для его визуализации Филонов прибегает к многослойному рисунку одной и той же ситуации [2], размышляя о том, как она явлена каждому из ее участников, а не только мнимо нейтральному третьему лицу, картезианскому субъекту-художнику [1]. Этим обусловлен эффект испещренности пространства линиями, напоминая швейные выкройки.

Во-вторых, «Филонов представляет мир как единую, развернутую во времени и пространстве ткань живого организма. По мнению Е. А. Короткиной, «подобная концепция могла возникнуть на основе своеобразного пластического гилозоизма – учения о всеобщей одушевленности материи». Эта креативная сила природы, по мнению автора, находит свое пластическое и техническое воплощение в любовном выписывании всех организмов, что создает иллюзию не пространственной глубины, а плетения формы, стелющейся по поверхности: «Этот прием типичен для народного искусства в ткачестве, резьбе по дереву или камню. <...> на ремесленное, кустарно-народно-промысловое начало “сделанности” указывают почти все исследователи, обращающиеся к анализу этого понятия» [3, с. 274]. Подобное смещение демонстрирует критический потенциал, неожиданно проливая свет на заряженность взгляда классического реализма властной субъектностью, неочевидной за мнимым и кажущимся нейтральным сходством с реальностью. Схватывая это интеллектуальной интуицией, П. Филонов подходит к нетривиальному прочтению народного искусства как концептуально более реалистичного, чем жанр парадного портрета, властно допускающего и закрепляющего лишь один образ реальности. Неслучайно именно методологически П. Филонов регулярно обращается к принципу народного лоскутного шитья как к способу повествования об одновре-

менном присутствии в одном пространстве форм, существующих разным способом.

Так он заступает на почву реализма психического и языкового измерений пространства. В них бытие сказочного дано аналогично бытию дерева или сохранённого в памяти факта. Интересно, что этот принцип составляет важнейшее основание так называемой антропологии по ту сторону человека (или постгуманистической антропологии) и подробно рассматривается, в частности, Э. Коном [4]. Работая с этим типом реальности и процессуальным способом ее присутствия в сознании человека, общества и культуры, П. Филонов делает ее «слепки» и обращается к мотиву кристаллизации как отслоению от исходной динамики вещей и явлений. Сюжет, повсеместный в его полотнах – движение многообразной и многомерной материи сквозь время. Так, в «Формуле Петроградского пролетариата» тают, кристаллизуясь, образы святых, еще мерцающие в городском пространстве как преодоленные, пережитые, отжившие, уступая место новым растущим конструкциям – зданиям, практикам, психическим паттернам, концепциям мира.

Важный мотив филоновского повествования, покидающего пределы классической метафизики и антропологии и читаемый лишь из современности – онтология животного. Человек так сильно изменил мир, что как бы «вдавил» человеческое в животное, подчинив себе его среду и трансформировав ее необратимо. Особенно в городе, на войне и в сельском хозяйстве. Однако, не будучи в силах полностью очеловечиться, животное обречено плутать в недоовоплощенности в облике страдающего монстра, запечатанного памятью власти. Так, пластичные пограничные формы бытия, порождаемые историческими практиками, становятся одной из центральных тем для аналитического искусства, ставящего целью достоверные слепки реальности в максимально возможном многообразии ее проекций.

Таким образом, в основе аналитического искусства обнаруживаются концепты, оптики и методы, свойственные философской картине мира конца XX – начала XXI в., в их числе небинарные и нестабильные онтологии, радикальный рациовитализм, постгу-

манизм, плюральность субъекта (и субъектности), радикальный антиэссенциализм (встраивающий аналитическое искусство в логику постанархизма [8]), и принцип сети. С одной стороны, это обстоятельство могло оказаться одной из важных причин непонятости и забытости П. Филонова как в его собственной, так и в последующих эпохах. С другой, сегодня именно оно обнаруживает необходимость вновь обратиться из перспективы современности и с другим эпистемологическим аппаратом к аналитическому искусству.

Примечания

1. *Аникиева В. Н.* П. Н. Филонов. Статья для каталога // Филонов: Художник. Исследователь. Учитель : в 2 т. / отв. ред. П. Ракитин. М. : Агей Томеш, 2006. Т. 2. С. 327.

2. *Бучкин П. Д.* О том, что в памяти // Правоверова Л. Л. Павел Филонов: реальность и мифы. М. : Аграф, 2008. С. 156.

3. *Еришов Г.* Художник мирового расцвета: Павел Филонов. СПб. : Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.

4. *Кон Э.* Как мыслят леса. М. : Ад Маргинем, 2018. 344 с.

5. *Матюшин М. В.* Творчество Павла Филонова // Правоверова Л. Л. Павел Филонов: реальность и мифы. М. : Аграф, 2008. С. 365.

6. *Правоверова Л. Л.* Павел Филонов: реальность и мифы. М. : Аграф, 2008.

7. *Рахманинова М. Д.* Формула прогресса в анархистских мотивах живописи П. Филонова // Acta eruditorum. 2020. № 35. С. 133–138.

8. *Newman S.* From Bakunin to Lacan. Anti-Authoritarianism and the Dislocation of Power. Lanham, Boulder, New-York, Oxford : Lexington Books, 2007. 208 p.

Коинсидентальная эстетика: одобрение поэтов

Целью доклада является прояснение основных положений коинсидентального метода (подробнее см.: [1]), касающихся области теории искусства. Основой коинсидентального метода является утверждение субстанциальности удерживания-вместе-разделенного и его первичности по отношению ко всякому удерживанию. В рамках предшествующего развития коинсидентальной философии и на базе кантовского понимания эстетического художественные практики были определены как область «точного попадания», или «попадания в попадания», ведущего к выявлению основного конфликта ситуации и делающего возможным его переопределение (см.: [2, с. 134–140]).

В докладе эти положения будут модифицированы и развиты. Прежде всего, будет выявлен специфический характер области разворачивания художественных практик. Эта область будет определена как область «языка ассемблера», делающего возможным переход от семинатического уровня разворачивания конфликта в его повседневной данности к уровню базисного кода, на котором производится переопределение конфликта. Благодаря этому будет выявлен особый тип субсемантического, с которым имеет дело произведение искусства: область «сред», занимающая промежуточное положение между базисным жестовым кодом удерживания-вместе-разделенного и семантикой повседневного.

Выявление этой области позволит также указать на специфическую темпоральность, с которой имеет дело художественное произведение (прошедшее неопределенное) и на фундаментальное настроение «перераспределяющего одобрения» прошлого, характерного для деятельности художника. Такое определение

Йозль Регев, Европейский Университет в Санкт-Петербурге (г. Санкт-Петербург, Россия).

художественной деятельности позволит прояснить место коинсидентальной теории искусства в широком историческом контексте, включающем монадологическую философию Лейбница и каббалистические теории Моше-Хаима Луццато.

Примечания

1. *Реgev Й.* Коинсидентология: краткий трактат о методе. СПб. : Транслит, 2015.

2. *Реgev Й.* Невозможное и совпадение: о революционной ситуации в философии / пер. с иврита М. Макаровского ; пер. с англ. П. Хановой. Пермь : Гиле Пресс, 2016. 140 с.

Рождение и смерть «человека массы»

С конца XIX в. в различных направлениях формировавшейся философии жизни нарастало иррационалистское противодействие доминированию эволюционистских, прежде всего социально-дарвинистских установок позитивизма. Выразилось это доминирование в том, что с 1830-х годов вместе с генезисом социологии и, говоря на современный лад, первым в европейской интеллектуальной истории «социологическим поворотом» началось утверждение «внешне» обусловленного, т. е. социально детерминированного homo economicus. Рассудок и действия этого homo economicus, с точки зрения иррационалистских философских течений, не укорененные в его «внутренней», «жизненной» самости, и им самим, и его критиками полагались тотально предопределенными стремлением приспособливаться к социальным нормам и обстоятельствам. Именно такой человек назван в «Воле к власти» Ф. Ницше «человеком массы» (см., например: [2]), который «видит в середине и среднем нечто высшее и наиболее ценное» [1, с. 102] и при этом, все увереннее и агрессивнее заявляя о себе и утверждаясь, вовсе не опровергает того, что «все мы жаждем отличия» [Там же, с. 99]. Данный человеческий тип, очевидно, актуален в любое историческое время. Однако как «антропологический тип» он был выявлен и концептуализирован именно в конце XIX века. И предрешено это было, по-видимому, тем, что как раз тогда европейские, прежде всего немецкие, интеллектуалы-гуманитарии, отчетливо почувствовали реальную опасность, угрожавшую «своеволию эстетического» [3, с. 40] как, по их мнению, высшей новоевропейской ценности, рожденной романтизмом. Именно в конце XIX века, когда практически одновременно с понятием «массовый человек» появляется и сло-

Борис Викторович Рейфман, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ) (г. Москва, Россия).

во «китч», концептуализируется оппозиция между элитарным и массовым сознаниями.

Что же касается финального акта этого противостояния, то он происходил в 1940–60-х годах. Именно в это время рушились «большие нарративы», а со стороны таких течений, как «метод нарезок», леттризм, ситуационизм, и таких стратегических направлений мысли, как структурный психоанализ Ж. Лакана, постструктурализм и аналитическая философия, атаковалась сама возможность смысла как истины, в частности, элиминировались и «своеволие эстетического», и понятие «массовый человек». В этой связи можно говорить о втором глобальном «социологическом повороте», выразившемся в различных его частных проявлениях. Стремление приспособляться к социальным нормам и обстоятельствам, слившееся с приоритетом коммуникативности, вновь становится доминирующей ценностью, само собой разумеющейся практической установкой, закрепляющейся как *прагматистская истина* в социальном конструктивизме и его наиболее радикальной форме – телесно-ориентированном конструктивизме Ф. Варелы и У. Матураны. Главным же ориентиром в искусстве, как для его создателей, так и для реципиентов, оказываются нарративные и гаптические формы самодостаточной аффективности.

Примечания

1. *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М. : Московское книгоиздательство, 1910.

2. *Рейфман Б. В.* Сумеречная сова, возвестившая ужас полудня (о понятии Ф. Ницше «масса», его истолковании М. Хайдеггером и некоторых других концептуализациях подразумеваемого данным понятием феномена) // Вопросы философии. 2015. № 1. С. 139–149.

3. *Хабермас Ю.* Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40–53.

Социальные аспекты эстетико-культурологической междисциплинарности

Междисциплинарные соотношения и взаимодействия – актуальная проблема в самых различных областях знаний. Сближение наук расширяет их проблемное поле и методологию, открывает новые перспективы при анализе актуальной проблематики.

Тема взаимосвязей и междисциплинарных соотношений в науке может анализироваться в самых разных аспектах: содержательном, методологическом, социальном.

Мы сосредоточимся на последнем из них и рассмотрим кадровый и административный векторы социальных взаимодействий эстетики и культурологии.

Междисциплинарность гуманитарных наук тесно связана с кадровым аспектом, особенно на начальном этапе, когда науку развивают ученые, пришедшие в нее из других отраслей знаний; их образование и научная подготовка не может не влиять на дальнейшее развитие науки, в рамках которой они начинают разрабатывать свои теоретические концепции. На более поздних этапах становления науки осуществляется внутрисистемная подготовка кадров, и приход ученых из других отраслей знаний становится менее значимым явлением.

Оставляя за пределами нашего анализа зарубежную и дореволюционную научную мысль, рассмотрим в этом аспекте советскую и российскую эстетику и культурологию.

Эстетика как учебная дисциплина и, как следствие, официальное научное направление активно стала развиваться с 1960-х гг. На этапе формирования этой науки ведущими ее представите-

Августа Борисовна Ройфе (г. Москва, Россия).

лями стали: искусствоведы М. С. Каган (Ленинград), Б. Р. Виппер и В. В. Ванслов (Москва), философы В. Ф. Асмус, М. Н. Овсянников, А. Я. Зись, С. Я. Раппопорт, К. М. Кантор (Москва), А. Н. Илиади (Курск), А. Ф. Еремеев (Свердловск)... Хотя этот список имен известных ученых далеко не полон, он дает возможность показать, что эстетику на этапе ее становления разрабатывали ученые с искусствоведческой и философской подготовкой.

С культурологией ситуация иная. Как учебная дисциплина, образовательная специальность и научное направление она возникла в начале 1990-х гг. За последние десятилетия она сформировалась в значимую науку с собственным проблемным полем, актуальными вопросами, методологией. Конечно, и до возникновения культурологии как учебной дисциплины и образовательной специальности вопросы культуры изучались учеными, о чем свидетельствуют конференции и научные издания, поэтому ее появление было связано не только с административными решениями, принятыми в системе отечественного образования, но было обусловлено самой логикой научного развития.

Выше было сказано, что в эстетику ученые приходили чаще всего из философии и искусствоведения. В свою очередь, эстетика стала кадровым ресурсом для культурологии. Конечно, не только эстетика. И философы других направлений, и филологи, и историки, и искусствоведы внесли свой вклад в становление этой науки. Но в рамках данной статьи нас интересует прежде всего эстетика.

Так, «Моисей советской эстетики» (как называл его другой известный эстетик Л. Н. Столович) М. С. Каган в 1990-е гг. стал одним из первых теоретиков-культурологов нашей страны. Его «Философия культуры» стала настольной книгой для поколений культурологов. В петербургской культурологии известными являются имена Г. К. Щедриной, С. Н. Иконниковой, Г. А. Праздниковой и др., которые также работали в сфере эстетики.

В Москве среди ученых, работы которых посвящены и эстетике, и культурологии, можно назвать Ю. Б. Борева, В. П. Шестакова, Н. И. Киященко, Н. А. Хренова.

Однако и в Москве, и в Санкт-Петербурге эстетика не является уникальным кадровым ресурсом для культурологии, многие известные учёные пришли в культурологию из других гуманитарных наук.

А в свердловской/екатеринбургской научной школе сложилась особая ситуация, эстетика может рассматриваться здесь как базис культурологической науки. Несмотря на то, что культурология в УрГУ (ныне – УрФУ) как образовательная специальность была открыта на базе искусствоведческого факультета (и уже в силу этого испытала воздействие искусствоведения), именно эстетика – опосредованно, через научную и педагогическую деятельность учёных, в силу стечения обстоятельств, эстетиков по своему изначальному профилю, оказывала воздействие на развитие свердловской культурологической школы.

Одним из первых теоретиков-культурологов УрГУ был Л. Н. Коган (в 1990-х гг. он читал студентам-культурологам спецкурс «Введение в специальность» и опубликовал несколько культурологических работ), и, хотя большую часть жизни он посвятил социологии, уральская эстетика, как и культурология, также начиналась с него – именно Л. Н. Коган впервые в УрГУ читал курс эстетики, равно как и писал тексты по эстетике, хотя она и не стала его основным научным профилем.

Основателем свердловской школы эстетиков считается А. Ф. Еремеев. С 1966 по 2001 гг. он возглавлял кафедру эстетики УрГУ. Будучи автором ряда крупных эстетических трудов, он может рассматриваться и как культуролог (среди его работ, например, сугубо культурологическая работа «Первобытная культура»).

На вышеупомянутой кафедре начинали свой научно-педагогический путь будущие культурологи-теоретики, в 1990-х гг. работавшие на отделении культурологии факультета искусствоведения и культурологии (ныне – Департамент искусствоведения, культурологии и дизайна): В. И. Колосницын (памяти которого посвящены Колосницынские чтения) и А. В. Медведев, долгие годы возглавлявший кафедру теории культуры; другие ученые сохраняют в своей научной работе оба направления

(Л. А. Закс – ныне ректор Гуманитарного университета, С. В. Юрлова, Е. В. Орёл).

Административный вектор социального взаимодействия эстетики и культурологии не менее важен, чем кадровый. Во многих учебных заведениях существуют кафедры, в разных формулировках объединяющие эстетику и культурологию: во ВГИКе, СПбГУ, УрФУ, Томском университете, Ростовском университете. Эти административные сближения способствуют разработке совместных для эстетики и культурологии направлений научных исследований.

Упомянутые примеры показывают тесную взаимосвязь двух наук и значимость эстетики для формирования культурологии. Осмысление междисциплинарности помогает также понять специфику научных школ в разных регионах, а также в разных научных организациях одного региона. Тенденция формирования культурологии под воздействием эстетики характерна не для всех научных школ, но там, где это происходит, она в значительной степени определяет развитие науки на долгое время.

Видео-арт: технология и образ

Сегодня с технологией видео мы сталкиваемся повсюду, это уже хорошо известный медиум, связанный с нашей повседневной жизнью. Художники, занимающиеся видео-артом, стали использовать эту технологию (мы говорим уже во множественном числе – технологии) задолго до широкого распространения видео. Во вступлении к важному сборнику статей, посвященных зарождению и эволюции видео-арта в США, редакторы Д. Халл и С. Джо Файфер заявляют, что любая попытка выстроить линию от появления до развития видео-арта сегодня терпит поражение из-за множественности истоков, различных художественных стратегий и жанровых особенностей видеопроизведений. С самого начала видео-арт развивался как экспериментальное направление, на разных этапах обращаясь к различным эстетическим установкам.

С одной стороны, начиная с момента своего появления (от первых видеоэкспериментов Нам Джун Пайка) художники опирались/отталкивались от языка телевидения и средств массмедиа. С другой стороны, современные высокотехнологичные видеoinсталляции (например, работы Билла Виолы) свидетельствуют о том, что восприятие видео-арта опирается на особые принципы и требует иных перспектив, чем это было на заре видеоискусства.

А.-С. Вустер в своей статье, посвященной эволюции видео-арта, утверждает: «Произведения видеохудожников в наше время можно сравнить скорее с поэзией или музыкой, учитывая насколько широки изобразительные и выразительные возможности видеоискусства, опирающиеся на частое обращение к абстракции и повторяющимся ритмическим структурам» (цит. по: [1]). Вместе с тем «образность» видео-арта не может оцениваться в тех же

Елена Валерьевна Рубцова, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

категориях, в которых оцениваются поэтические и музыкальные образы. Требуется найти свою автономию и специфику.

Одной из важных особенностей видео-арта, на наш взгляд, является визуализация идей (работа художника на концептуальном уровне), а не репрезентация действительности. Основной структурной единицей для видео-арта является концепт, который, в свою очередь, может видоизменяться в зависимости от контекстуализации или интерпретации. Знание контекстов и умение оперировать концептами позволяет зрителю более точно раскрыть идеи, на которых базируется произведение искусства.

Трансформацию представлений о возможности видео для выражения идей мы можем наблюдать и в технологической эволюции видеокамеры – от стационарной до экшн-камеры, способной вести онлайн-трансляцию видео. Особенности электронного изображения, свойственные первым видеокамерам, такие как малая глубина, плоскостность, двухмерность, создают ощущение ирреальности того, что демонстрируется на экране. Современные цифровые технологии, породившие феномен онлайн-видео, напротив, создают эффект присутствия в другой реальности. А. Трэски, рассуждая о феномене онлайн-видео, пишет так: «Магия экшн-камеры заключается в том, что она становится нашим отдаленным глазом. Это отредактированный опыт, и, таким образом, мы можем предположить, что, если он редактируется, то каким-то образом он может быть и срежиссирован. Это магия, приближенная к жизни» [2, с. 109]. В киберпредставлениях о постчеловеческом телекамера будет имплантирована в наш организм или будет его частью (как у В. Билала или Стеларка – «ухо»).

Многие современные видеохудожники создают интерактивные видеоинсталляции, погружают зрителя в иммерсивную художественную среду, в которой зритель может перемещаться и влиять на изображение (поток видео). Это множит количество смыслов, стимулируя зрителя и выводя «общение» художника, произведения и зрителя на новый уровень.

Примечания

1. *Деникин А.* Американское и европейское видеоискусство 1960–2005 : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. М., 2008. 216 с.
2. *Трэски А.* Теория видео. Онлайн-видео: эстетика или деградация видео / пер. Е. А. Кривошея, О. В. Гритчиной. Харьков : Гуманитарный Центр, 2017. 252 с.

Распад музыкального произведения?

Вторая половина XX века многими композиторами осмысливается как время распада музыкального произведения. К. Дальхауз говорит о кардинальной смене представления о музыкальном произведении. Классическая эстетика вращалась вокруг концепта завершенного, законченного произведения. Но в постсериальной музыке и в алеаторических текстах-акциях музыкальный текст уничтожается: «тексты-акции и понятие произведения исключают друг друга» (цит. по: [2, с. 141]). Во второй половине XX века, по мнению Дальхауза, идет процесс распада музыкального произведения, который заключается в том, что технологическое (методы) оказываются важнее и существеннее, чем эстетическое (результаты). Стоит ли искать за распадом произведения его сущность? Что означают такие заявления теоретиков и реальное творчество композиторов, отражающих эти процессы?

По словам З. Лиссы, «не все, что существует как музыка, является произведением... Музыкальное произведение – понятие, сформировавшееся в определенных временных и культурных рамках. Его применение по отношению ко всем явлениям музыки, например – европейскому фольклору или внеевропейским культурам, ведет к путанице в классификации музыкальных явлений и к еще большей путанице в их оценке» (цит. по: [2, с. 141–142]). Эту идею подхватили и другие исследователи, развивая представление о разделении текста/текстов (всего того, что записано) и произведения, которое предполагает исторически-эстетический аспект. «Классическая музыка, – утверждает В. Мартынов, – перестала существовать потому, что перестала существовать породившая ее нововременная парадигма сознания» [1, с. 216–217].

Елена Валерьевна Рубцова, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

Процессы «освобождения» произведения мы видим во всей культуре XX века, если посмотрим сквозь призму структуралистской идеи Ф. де Соссюра о произвольности знака. Знак десемантизируется, что дает возможность художнику каждый раз заново творить художественный мир, комбинируя различные смыслы. Идея «открытого» произведения реализуется в хеппенингах и перформансах через идею музицирования. Я. Ксенакис, оперируя таким материалом, как «звуковое облако», «полоса» или «поле», уже не мыслит традиционными категориями. Многочисленные примеры музыкального авангарда, когда музыка состоит из шумов, тишины, электронных звуков для слуха, сформированного «очеловеченным звуком», предстает как внемузыкальный опус, выходящий за пределы человеческого восприятия, а значит и меняющий представление о самой сути музыкального произведения.

Примечания

1. *Мартынов В. И.* Зона opus post, или Рождение новой реальности. М. : Изд. дом «Классика-XXI», 2008.
2. *Чередниченко Т. В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М. : Музыка, 1989.

«Эстетика жизни» К. Н. Леонтьева в контексте современной теологической эстетики

Обращение к русской религиозно-философской эстетике невольно ставит перед исследователем вопрос о месте эстетики в системе гуманитарного знания и даже больше – о сущности эстетики как таковой. Подобно тому, как русская философия существует зачастую вне концептуальных рамок, очерченных западноевропейской университетской традицией, также и отечественная эстетика (причем не только религиозная) ищет свой, оригинальный и самобытный, путь развития, зачастую принципиально противопоставляет себя философии академической и научной.

Еще одной отличительной чертой русской религиозно-философской мысли является стремление к преодолению столь популярного в Европе со времен Гегеля отождествления эстетики с философией искусства. Такая трактовка представляется слишком узкой, недостаточной для отражения того идейного богатства, которым мы можем потенциально овладеть, обращаясь к области эстетического опыта. В России религиозно-философская эстетика связана скорее с внутренним миром человека, с непосредственной тканью жизни, а не только и исключительно с областью искусства.

В этой связи весьма симптоматична позиция К. Н. Леонтьева, который достаточно прохладно относился к амбициям философии в области исследования искусства, но при этом считал необычайно важной и подлинно настоящей «эстетику в истории и вообще в жизни человеческой». Незадолго до смерти в письме к В. В. Розанову он определил эстетику как «видимое разнообра-

Андрей Георгиевич Рукавишников, философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова (г. Москва, Россия).

зие и ощущаемую интенсивность жизни» и назвал ее «мерилом, наилучшим для истории и жизни» [1]. Хотя Леонтьева часто называют «русским Ницше», его эстетизм по своей сути совсем иной. Мысль о том, что «только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности» в конечном счете приводит Ницше к нигилизму и жесткому противостоянию с христианством и всем тем, что связано с христианской традицией. Леонтьев признаёт, что эстетика жизни уничтожается христианской проповедью, считает, что это является признаком наступления старости исторического человечества, скорого приближения Страшного Суда, но призывает помогать христианству, «даже и в ущерб любимой нами эстетике из трансцендентного эгоизма, по страху загробного суда, для спасения наших собственных душ» [1].

Эстетизм Ницше носит абсолютный, всепоглощающий характер, эстетика действительно представляется здесь как последняя, безапелляционная инстанция, которая может оправдывать сам факт существования мира. Очевидно, что при такой позиции христианство действительно представляется серьезным препятствием, с которым просто невозможно мириться. У Леонтьева, как видим, эстетизм не носит такого абсолютного характера, религиозное измерение мира, по крайней мере, для позднего Леонтьева, оказывается безусловно главным: «... эстетика у Леонтьева невозможно отделить от религиозного опыта и религиозного культа... Эстетика жизни и мистика соединялись у Леонтьева в единое целое» [3, с. 72–73]. Синтез эстетического и религиозного опыта представляется Леонтьеву необычайно продуктивным, именно в религиозном эстетизме (или эстетической религии) глубина и красота евангельского повествования соединяется с любовью к жизни, радостным и сознательным утверждением ее. И для Леонтьева здесь нет противоречия, ибо, как справедливо отмечает С. Н. Дурылин, «Леонтьев с детства зорек на безобразие и красоту мира. Там, где другие морально воспринимают, Леонтьев эстетически созерцает» [3, с. 79].

Задача настоящего доклада – провести параллели между трактовкой эстетического опыта у К. Н. Леонтьева и пониманием его в современной теологической (богословской) эстетике. С одной

стороны, очевидно, что стремление максимально сблизить религиозное и эстетическое, рассмотреть христианство в модусе эстетического – это то, что сближает поиски Леонтьева с основными интенциями теологической эстетики в том виде, в котором они были сформулированы у Ганса Урса фон Бальтазара и Джона Пантелеймона Мануссакиса.

С другой стороны, исходные посылки здесь различны: в рамках теологической эстетики сущность эстетического понимается скорее в кантовском ключе, эстетика отождествляется с чувственностью, со «способностью получать представления тем способом, каким предметы воздействуют на нас». Как пишет Мануссакис, «следуя определению Канта, мы могли бы описать богословскую эстетику именно как ту сферу, которая исключается из «трансцендентальной эстетики» Канта: сферу, которая рассматривала бы Бога как возможный “объект” опыта» [2, с. 20–21]. Это не эстетика жизни в леонтьевском смысле, а именно *тео*-эстетика, для которой, например, прекрасное «в великом оказательстве истории» может быть важным только в контексте процесса богопознания и факта Воплощения.

Примечания

1. *Леонтьев К. Н.* Письма К. Н. Леонтьева к В. В. Розанову: 13 августа 1891 года // *Азбука веры*. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Konstantin_Leontev/izbrannye-pisma-v-v-rozanovu/#sel=37:1,37:19 (дата обращения: 15.03.2021).

2. *Мануссакис Д. П.* Бог после метафизики. Богословская эстетика. Киев, 2014.

3. *Резвых Т. Н.* Сергей Дурьлин об эстетике К. Н. Леонтьева // *Христианское чтение*. 2016. № 1. С. 64–144.

По направлению к иному: об уровнях мощности эстетического синтеза

Поле современной эстетики включает в себя пестрое многообразие эстетических феноменов и ценностей. Как заметил еще в 90-е годы XX века В. Вельш, в современном мире «“эстетическое” должно поочередно означать чувственное, приятное, художественное, иллюзорное, вымышленное, поэтическое, виртуальное, игровое, необременительное и т. д.» [5, р. 9], а Ж. Бодрийяр, используя понятие трансэстетики, указал на процесс исчезновения традиционной эстетики «посредством переизбытка, расширения за собственные пределы» [1, с. 17]. Стремительному расширению пространства эстетического соответствует многообразие направлений в современной эстетической теории (энвайронментальная эстетика, сомаэстетика, эстетика атмосфер и т. д.).

Означает ли это, что эстетика и в самом деле утратила свои границы, начав существовать в парадоксальном модусе везде-и-нигде? Это бы, однако, подразумевало исчезновение специфических эстетических смыслов, о которых в таком случае нельзя было бы говорить. Многообразие эстетических феноменов и направлений в современной эстетике свидетельствует, скорее, об обратном. Каким же образом можно, удерживая поле эстетики в качестве осязаемого и целостного пространства, отдавать должное расширяющемуся многообразию эстетических феноменов, не редуцируя их к какой-либо одной эстетической ценности (например, чувственно воспринимаемому, или художественному)?

Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, мы хотели бы предложить понимание эстетического опыта как синтеза множественности, а также ввести понятие мощности эстетического

Всеволод Вячеславович Рыбаков, Санкт-Петербургский горный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

синтеза. Данное понимание эстетического опыта согласуется со взглядом на его специфику как И. Канта, связавшего его возможность с устройством трансцендентального субъекта, так и Э. Гуссерля, определявшего «эстетическое созерцание» через «направленность на способ явления» [2, с. 55]. Эстетический опыт всегда есть синтез некой множественности, создание эстетического объекта и его переживание как констелляции содержаний. Протекая в человеческой душе, он, однако, не является делом одного лишь субъекта, предполагая вступление человека в резонанс с феноменами самого мира. Используя терминологию Э. Левинаса, мы можем сказать, что, располагаясь в пространстве между Тожественным и Иным, эстетический опыт направлен в сторону Иного и устремлен вывести субъект за его границы. Именно через степень сочетания погружения в эстетический объект и встречи с Иным в эстетическом опыте мы и предлагаем определять мощностность эстетического синтеза. Исходя из этого, нам представляется удобным выделить три основных его уровня.

На первом уровне мощности эстетический синтез преимущественно ограничивается созданием эстетического объекта в соответствии с заранее определенными идеями, стандартами и ценностями. Такими ценностями, как правило, оказываются «положительные» ценности красивого, изящного, яркого и т. д., положительность которых восходит к принципу гармонии как онтологическому феномену. Именно этому уровню соответствуют такие эстетические явления, как дизайн интерьера или одежды, пластическая хирургия и т. д.; эти ценности также имеют значение для многих произведений искусства, в особенности тех, которые создаются по канонам и замышляются в качестве репрезентации какой-либо идеи или сюжета.

Второй уровень мощности эстетического синтеза подразумевает эстетическое восприятие как раскрепощенное восприятие качеств того или иного объекта. Начинаясь как «восприятие чего-либо в процессе его появления ради самого этого появления» [4, р. 15], эстетическое восприятие концентрируется здесь не на соответствии эстетического объекта тем или иным ценностям и характеристикам, но на уникальных качествах и характеристиках

самого объекта, позволяя им вступать в недетерминированную игру друг с другом. Такое эстетическое восприятие может быть апплицировано к абсолютно любой воспринимаемой вещи – от произведения искусства и пейзажа до «света заходящего солнца на кухонном столе» [3, р. 2].

Наконец, на третьем уровне эстетического синтеза осуществляется синтез качеств воспринимаемого объекта и чего-то иного, что ему не принадлежит, но к чему погружение в него открывает доступ. Посредством раскрепощенной концентрации на эстетическом объекте осуществляется синтез Иного, в результате чего эстетический опыт приобретает характер события. На данном уровне эстетический синтез развивает максимальную мощност, однако его осуществление никогда не может быть гарантировано. Здесь не все зависит от воли субъекта: сами феномены мира должны ответить человеку взаимностью и вступить с ним в резонанс. Однако именно возможность события синтеза субъективно-го восприятия и данности Иного, на наш взгляд, обуславливает нередуцируемую ценность эстетического опыта, сохраняющего тем самым свою притягательность в условиях пролиферации эстетических феноменов и ценностей, многие из которых подвергают сферу эстетического риску девальвации.

Примечания

1. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М. : Добросвет : Изд-во «КДУ», 2009.
2. *Ямпольская А. В.* Искусство феноменологии. М. : РИПОЛ классик, 2018.
3. *Nanay B.* Aesthetics: A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2019.
4. *Seel M.* Aesthetics of Appearing. Stanford, California : Stanford University Press, 2005.
5. *Welsch W.* Undoing Aesthetics. London : Thousand Oaks : New Delhi : Sage Publications, 1997.

Эстетические аспекты принципа конструктивизма

Парадигма конструктивизма становится культурообразующей для постмодернистской современности. Для конструктивизма характерно культивирование искусственного, утверждение его искусственного над естественным, а также слияние жизни и искусства, то есть эстетизация действительности, которая приобретает тотальный характер. Собственно, и конструктивизм также становится в XXI веке тотальным, так как он охватывает все сферы реальности: природную, социальную, самого человека во всех его проявлениях. Подобно тому, как на смену постмодернизму приходит постпостмодернизм, так на смену постмодернистской деконструкции приходит тотальный или радикальный конструктивизм. Можно сказать, что постмодернистский скептицизм и деконструкция выполнили свою задачу по размыванию границ смыслов, чтобы создать возможность для формирования нового типа мышления, стремящегося из порожденного деконструкцией хаоса создать новый космос. Действительность в тотальном конструктивизме мыслится и осуществляется как результат перманентного творческого акта, то есть по модели искусства. Ведь культ творчества, начиная с эпохи Возрождения, рассматривался как прерогатива искусства. Этот процесс слияния искусства с жизнью в современной культуре проявляется в постоянном нарастании установки на эстетизацию реальности во всех сферах культуры. Эстетизация связана с формированием ценностной установки на восприятие реальности как искусствен-

Марина Тулеухановна Рюмина, ФГАОУ ВО «Российский национальный исследовательский медицинский университет имени Н. И. Пирогова» Министерства здравоохранения Российской Федерации (ФГАОУ ВО РНИМУ им. Н. И. Пирогова Минздрава России) (г. Москва, Россия).

но сконструированной по модели креативной деятельности. Конструктивизм – это тип мышления, который рассматривает некое явление как «конструкцию», являющуюся результатом деятельности людей, то есть как нечто искусственно созданное. Отсюда вытекает и наличие эстетической дистанции в восприятии явлений. Этика также строится по модели эстетики. Эстетической является и современная эпоха. Влияние виртуальной реальности, продуцируемой СМИ, на социум, качество жизни, на сознание и психику людей, позволяет говорить о театральности как стороне современной жизни, и о социуме как об «обществе театра». Искусство в эстетические эпохи становится технологией самой жизни.

В «обществе театра» статусом подлинной реальности обладает то, что представлено виртуально в средствах массовой информации. Это обстоятельство придает публичную значимость событию, удостоверяет его подлинность. Подлинно существует только то, что показано по телевидению, а то, что не показано, вроде бы и не существует. Виртуальная реальность влияет на онтологический статус людей, вещей и событий. Потребительское общество массовой культурой ориентировано на развлечение как на свое желаемое, целевое состояние. Особую ценность для потребителя имеет то, что он потреблять еще не мог по разным причинам: по возрасту или потому, что это было запрещено культурой. Запретный плод наиболее сладок. Поэтому потребительское общество прибегает к *карнавализации*, к переоценке ценностей, к снятию с традиционных ценностей покрывала сакральности, к игре с ними, в которой границы между добром и злом, прекрасным и безобразным, достойным и недостойным, дозволенным и недозволенным отсутствуют. Тут эстетика карнавала, который выворачивает мир наизнанку, выступает как технология. В процессе карнализации происходит не только обесценивание ценностей, но одновременно и формируются новые ценности. Это, прежде всего, вещи и услуги, предметы потребления, которые должны быть постоянно заменяемы новыми и лучшими, даже тогда, когда старые еще вполне пригодны. Все становится одноразовым: и вещи, и отношения, и люди. Этот кругооборот ценностей не-

обходим, так как процесс потребления тоже носит характер кругооборота. Поэтому процесс *карнавализации – обесценения и релятивизации* – должен работать постоянно. Он входит в самую суть процессов, конституирующих общество потребления. И это тоже технологии конструирования ценностного порядка в обществе.

В периоды эстетических эпох предмет эстетики расширяется до исследования всех сфер действительности, которые становятся эстетическими не только по своим свойствам, но по своему существу. А эстетика как наука практически теряет свои границы и совпадает со всей философией, как это наблюдалось, скажем, в Античности. Этим обусловлено и нынешнее сложное положение эстетики, которая как бы потеряла себя. Это потому, что она обрела весь мир. Но все – это одновременно и ничего. Ведь если эстетика совпадает по полю своего предмета со всей философией, то не означает ли это уничтожения эстетики, ведь это можно понять и так? Думается, что определение предмета эстетики как исследования сферы выразительных форм, работает и сейчас. Только в самом «выразительном» особенно акцентируется его знаковый и пограничный характер, ведь взаимосвязь выражаемого и выражающего, данная в выразительных формах – это всегда знак и всегда граница миров – видимого и невидимого, чувственного и рационального, материального и идеального, субъективного и объективного, реального и ирреального, искусственного и естественного.

Ричард Серра: эстетика меняющихся условий¹

Развивая идеи эстетики «меняющихся условий», при которых центр тяжести произведения искусства по Роберту Моррису выносится из произведения, ставя в зависимость «от пространства, света и поля зрения зрителя» [1], художники по-новому стали осмысливать ландшафт. Для нашего сюжета важным оказывается то, как продумывался художником Ричардом Серра (Richard Serra) объект из стали в контексте определенного места, именуемый им как препятствие и помеха. Именно так: «Помеха» (243,8 x 731,5 x 2,5 см.) назван его объект, созданный на рубеже 70-х гг. XX века, вводящий мотив фактуры необработанного стального листа, со всеми присущими ему смысловыми и эстетическим коннотациями. Ричард Серра после получения степени бакалавра по специальности английская литература некоторое время работал на сталелитейном предприятии, проникся особым чувством к фактуре и эстетике стального листа (поистине мы понимаем мир в гораздо большей степени сделанным, чем сделанное) и занялся скульптурой и объектами. Обращение к работам из листов прокатной стали не удивительно, металл воздействует на нас, смотрящих на него, а не на то, как он закалялся и приобретал форму. Одной из первых, вызвавших интерес у зрителей и критиков, как раз и была «Помеха», выставленная в галерее Клермонта штата Калифорния. Она вобрала и воплотила всю мощь

Валерий Владимирович Савчук, СПбГУ (г. Санкт-Петербург, Россия).

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ. Проект 21-18-00046 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды». The research was made with the financial support from RSF, project 21-18-00046 “The definition of criteria for visual pollution of the environment, SPBU”.

и агрессивную сущность стальных оков, преград, дверей, стен. Ее толщина в 2,5 см вызывает чувство бессилия человека перед непреодолимой преградой. Крепость и непроницаемость усиливает эффект беспомощности. Обобщив, скажем: существованию человека в целом. Особо важным представляется равенство самоощущения зрителя по ту и по эту сторону стального листа, а позже и стального лабиринта. Чувства замкнутых тождественны чувствам замыкающих, заключенных – исключенным, огораживаемых – отгороженным. Заметим, высота в 2,5 метра вполне «нормативна» высоте тех заборов, которые мы повсеместно видим в наших пригородах и коттеджных поселках.

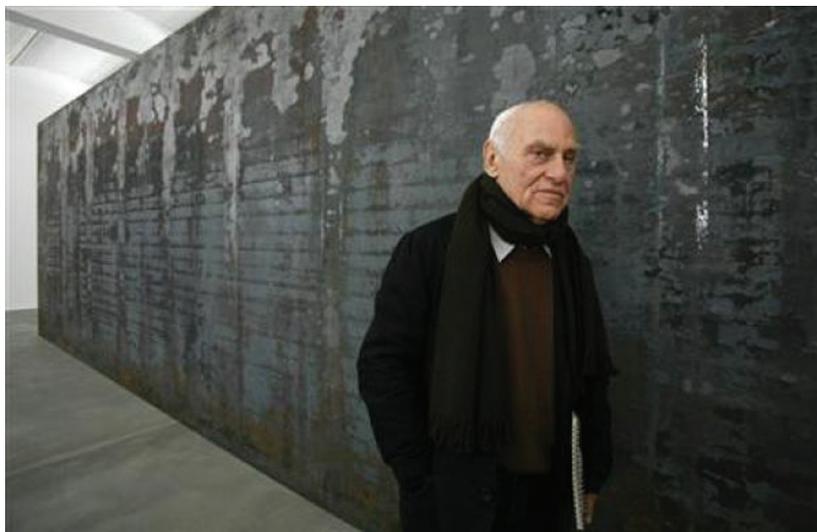


Рис. 1. Ричард Серра

Дальнейшие работы Серра шли в русле усиления эффекта вторжения в эмоционально обжитое и соразмерное человеку пространство машинообразных, стальных конструкций, вызывающих у человека, попавшего в стальной циклопический лабиринт, оторопь и бессилие. Посетитель выставочного пространства ощущает себя словно внутри атомного реактора, турбины, подводной лодки или небольшого дачного участка, огороженного железным

забором, унося с выставки «эталонное» ощущение подавленности и угнетенности. Лабиринты Серра, указывая на пространство контроля, надзора и принуждения следовать именно этим маршрутом, репрезентируют насилие со стороны организации среды, которому все мы подвергаемся в городской жизни. И еще: художник словно бы настроен против бессознательного желания тактильного контакта с окружающими вещами; прикосновение репрессируется, визуальный контакт оказывается самодостаточен. Альтернативные зрению способы взаимодействия со стальными листами проблематизируются.



Рис. 2. Лабиринты Серра

Не менее важны его работы, выносимые в естественную среду обитания человека, в окружающий его ландшафт. В частности, обратим внимание на его важную работу, осуществленную

в «Парке скульптур» в Новой Зеландии (Very impressive New Zealand sculpture).



*Рис. 3. R. Serra. Seeing The Landscape - Te Tuhirangi Contour 1999–2001.
56 corten steel plates, 252m x 6m x 50mm*

Примечания

1. Моррис Р. Заметки о скульптуре: Часть II // Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / пер. с англ. под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. М. : Ад Маргинем, 2015. С. 584.

Нейрографика. Авангард после авангарда

Нейрографика, маркирующая пространство нейроарта, – это особая техника современного изобразительного искусства, целью которой является функциональное послание, связанное с передачей воспринятой информации. Субъект – свидетель и активный участник создания нейроартобъекта. Он выступает в роли демиурга, создающего произведение.

Инструментом и основным элементом в нейрографике служит линия. Она становится ключом доступа к энергийным полям реальности, сингулируя модусы времени и пространства. Нейрографическую линию можно определить как своеобразную предпрограмму последующих элементов творческого акта. Линия в контексте нейроарта, спонтанно, не-пред-умышленно – «здесь и сейчас» – организует художественное пространство, моделируя топос возможной реализации нового антропологического опыта. Такой процесс С. Лазарюс называет «местом времени субъективации структуры мышления» [1, с. 164]. В технике нейрографики он наполняется эйдетическими формами гомогенного художественного поля, которое можно назвать «событием мысли» [Там же, с. 165].

В творческом акте нейрографики спонтанная рефлексия, настроение человека и свободное движение руки, дает линейный рисунок кругов, спиралей, плавных линий и т. д., заряженный энергией внутреннего ритма повторяющихся элементов. Данное повторение носит фрактальный характер пульсирующей мыс-

Ирина Юрьевна Саган, культуролог, искусствовед, член АИС, младший научный сотрудник, Творческий Союз художников (г. Санкт-Петербург, Россия).

И. В. Горина, канд. филос. наук, доцент, зав. библиотеки № 212 им. Т. Г. Шевченко (г. Москва, Россия).

ли человека, его сосредоточенного внимания не по отношению к внешним объектам, а к внутренним состояниям. Происходит эффект «собираение взгляда» с ориентацией на эйдологическую модель желаемого результата.

Таким образом, в мире современного искусства нейролиния противостоит пространству «без свойств». Более того, она является носителем своего рода кардиограммы внутреннего пульса человека, свидетельством его экзистенциального самочувствия, как субъективного «следа мысли и следа смысла» [1, с. 165]. Проецируя в актуальных формах художественное пространство, нейролиния объективирует механизм сообщения, документирующего будущую действительность, как реальность свершившегося факта. Появляющееся в результате нейровизуальное пространство образов очень схоже с творческими опытами архаического искусства эпохи мезолита.

Протоформы внутренней самости и зачатки интенциональной устремленности, с переходом от инертности внешнего события к самопроявленности внутреннего мира человека, имеют свои основания в первобытном искусстве мезолита. Протоформы можно определить как перво-элементы – круги, спирали т. д., соотносимые с супремусами русского авангарда. В связи с этим, можно предположить, что открытое пространство авангарда является универсальным для художественного опыта различных исторических эпох. Центральным элементом, признаком авангардности, является нейролиния, которая становится процессуальной предпрограммой трансляции экзистенциального опыта человека, перекрестком между миром внешнего существования и внутренним событием мысли.

Отличительной чертой нейрографики является отказ от прямых линий и углов в пользу естественных, природных. Нейролиния – это не цитирование и не преодоление предыдущих стилей художественного творчества, а универсальный механизм проработки первичной семантики переживаний человека. Нейролиния, имеющая свой исток в магическом искусстве эпохи мезолита, в условиях постмодерна задает особый художественный язык нейроарта. В формате универсальной символической среды, нейро-

арт разворачивает репрезентацию субъекта через символизацию бессознательного. Проявленная представленность бессознательного человека интерпретируется нейролинией в художественном пространстве. В пространственной коммуникации нейрографика редуцирует топос сознания. Творческий акт становится производен от психотелесного потока интуиции, в котором задействованы воображение и мышление. Дискурс такого понимания трансформирует антропологический опыт проживания действительности. Такой переход от эстетики (опыта чувственного восприятия) к экзистенции присутствия задает интенцию продуктивного действия результативной мысли через эйдос.

В этом опыте нейрографического творчества раскрывается универсальная программа авангардного искусства (от архаики до современности), как «проброшенного вперед», за границы внешнего восприятия, в само-присутствия мысли «здесь и сейчас». Без сомнения, авангардная мысль носит демиургический характер зарождения новых эйдетических форм самопознания человека в бытии.

Примечания

1. *Грякалов А. А.* Топос и субъективность. СПб. : Наука, 2019.
2. *Пискарев П. М.* Технологии мышления метамодерна. URL: <https://psy.su/psyche/projects/2380/14.03.2020> (дата обращения: 09.04.2021).

Образы деантропологизированного мира в творчестве художника Павла Отдельнова

Появление новых онтологий явилось ответом на кризис прежних систем восприятия окружающего мира. Новой системой координат стали объектно-ориентированные онтологии, сформировавшиеся на рубеже XX–XXI веков. Данные системы ставят человека в один ряд с другими объектами, не возвышая его как венец творения. В один ряд в данном случае ставятся и неживые природные объекты, и живые существа. Человек оказывается не над природой, а внутри нее. Современное искусство нуждается в новых концептах, дающих онтологический фундамент для построения восприятия изменившейся реальности.

Среди всех объектно-ориентированных онтологий для анализа последствий научно-технического прогресса наиболее продуктивна будет так называемая «темная экология» (dark ecology), предложенная английским философом Тимоти Мортонем (р. 1968) [1]. Название данного концепта «темная экология» отсылает нас к неявному, к тому, что невозможно описать и продемонстрировать. Это скрытая от нас, как от наблюдателей, сторона вопроса. Объекты, которые мы привыкли анализировать, говоря об экологии: климат, природа, глобальное потепление, на самом деле нами не могут быть непосредственно восприняты. Мы не можем задать им четкое содержание и описать причинно-следственные связи, существующие между ними. Мир Тимоти Мортоня не центрирован, он построен по принципу сети, имеющей сложную структуру связей.

Каким будет мир, лишившийся человека? На данный вопрос ищет ответ молодой художник Павел Отдельнов (р. 1979). Дан-

Наталья Владимировна Свиридова, Академия Государственной противопожарной службы (г. Москва, Россия).

ный автор выступает как исследователь, пытаюсь разобраться в последствиях активного преобразования мира человеком [2]. Объектом для П. Отдельнова является его родной город Дзержинск Нижегородской области. В XX веке именно в нем производили боевые отравляющие вещества, удобрения, бытовую химию. Сейчас большая часть предприятий закрыта, и мы можем наблюдать за разрушением цехов прежде передовых заводов. На картинах Павла Отдельнова нет человека. Он больше не хозяин и не преобразователь природы, которая стирает важнейшую границу человечности – память. Цеха разрушились настолько быстро, что художник не смог найти место, где располагалось производство, на котором долгое время работал его отец. Античные руины напоминают заброшенные промзоны, заросшие деревьями. Производство остановлено, покинутые человеком, эти цеха не несут опасности. Картина 2016 года «Руины. ФАД» (ФАД – Фенол-Ацетон-Дзержинский) показывает нам разорванные трубы, рухнувшие в бездну переходы прежде передового предприятия, производившего кумольным способом фенол и ацетон.

Некоторые угрозы современного мира особо опасны в силу своей невидимости и неосязаемости. Их можно разглядеть только, вооружившись особой оптикой: приборами или философскими концептами. Образы «темной экологии», предложенные философом Т. Мортонем, могут стать инструментом, позволяющим разглядеть на картинах, лишенных привычного человеческого измерения, сценарии дальнейшего бытия мира, повергнутого в экологическую катастрофу. Художник смотрит на мир не только с привычной высоты человеческого роста, но и с квадрокоптера. Именно с этой точки виден весь масштаб загрязнения природы. Человек, покидая территории заводов, оставил следы, масштаб которых можно увидеть только с высоты птичьего полета. Автор рассмотрел, как рядом с городом Дзержинском переливаются всеми цветами радуги хранилища опасных химических отходов: Белое море и Черная дыра. На выставках художник представляет фотографии этих почти инопланетных пейзажей, а во флаконах из темного стекла стоят сами отходы. Павлом Отдельновым снят

фильм и сделаны фотографии экологического бедствия в окрестностях этих хранилищ отходов.

Картины этого художника очень хорошо вписываются в концепт «темной экологии». Мир, покинутый человеком, может быть показан зрителю, что приоткрывает дверь в мир образов объектно-ориентированной онтологии.

Примечания

1. *Мортон Т.* Гиперобъекты: Философия и экология после конца мира / пер. с англ. В. Абраменко. Пермь : Гиле Пресс, 2019.

2. *Sviridova N.* The Role of the Urban Landscape in Understanding of the New Urban Environment (as exemplified by artist Pavel Otdelnov's works) // *Aesthetica Universalis*. 2019. Vol. 2 (6). P. 221–223.

Выдуманная Англия в отечественном кинематографе как эстетическое «свое иное» советского общества

Советский кинематограф породил эстетический феномен большой эвристической емкости и значительной художественной ценности. Конгломерат из 140 художественных кино-, теле- и мультфильмов, снятых по произведениям английских писателей или воссоздающих картину жизни в Великобритании. И хотя традиция экранизаций зарубежной литературы, в том числе английской, начинает свой отсчет с дореволюционного кино, пик любви режиссёров к «туманному Альбиону» пришелся на советский период, прежде всего на «длинные семидесятые». Он знаменовал собой своеобразную культурную аномалию, причины появления и характер эволюции которой предлагается рассмотреть в данном докладе.

Отправной момент – постановка вопроса о двоякой природе этого феномена, сочетающего в себе черты маргиналии и мейнстрима. С точки зрения официальной советской культуры, фильмы на английскую тему занимали третьестепенное значение в жанрово-тематической иерархии. Но если мы обратимся к общему числу созданных в СССР «английских» фильмов, к их статистическому распределению на шкале времени, аномалия станет особенно заметной в период с середины 1970-х по конец 1980-х. В пиковые годы количество советских «английских» фильмов могло достигать 13. Об этом, в частности, говорят данные 1979 года-рекордсмена: 13 фильмов – это 5 % от произведенной в тот год кинопродукции – явная диспропорция по отношению к советскому кинематографу в целом. А с учётом следа, остав-

Александр Олегович Седов, независимый исследователь (г. Екатеринбург, Россия).

ленного в культурной памяти нескольких поколений зрителей, значение нашего «английского» кино перешагивает рамки маргинального жанра.

Исследуются сюжеты:

Как через экранизации советский кинематограф присваивал чужую национальную литературу. Как работали фильтры редактуры и отбор: наложение советского культурного универсализма (Ленин) [3] на «русскую всемирную отзывчивость» (Достоевский) [2]. «Воображаемый Запад» (Алексей Юрчак) [1] в экранном преломлении. «Выдуманная Англия» как эстетическое «свое иное» советского общества: на какие эстетические потребности советских граждан отвечали эти фильмы. Между развлекательной функцией и просветительской установкой Советского проекта.

Как советский кинематограф соревновался с британскими фильмами-аналогами в достоверности переложения литературных произведений. Как играл по мотивам, оставаясь в русле стремления к аутентизму.

Как «играл в англичанство (Englishness)» [5]. Производил образы и закреплял стереотипы: от карикатуры до идеализации. Кинопортретирование викторианского джентльмена – в позитиве и негативе. Опыт рецепции советской «выдуманной Англии» в Англии настоящей: эстетические открытия и парадоксы приятя.

Как эскапизм «английской темы» служил социальным комментарием к актуальной повестке. Свифт – ниспровергатель капитализма и Свифт – советский диссидент? Шекспир – обличитель сталинизма и тирании? Многолетний критик буржуазных нравов Джон Бойнтон Пристли. Социальный позитивист Конан Дойл и его Шерлок Холмс в уютном мире брежневской стабильности. Антивоенная мобилизация Конан Дойла в период Перестройки. Роберт Л. Стивенсон и Оскар Уайльд: «добрая старая Англия» от мягкой иронии и стилизации – к «перестроечной чернухе». Закат империй: Советское сквозь Британское («позднесоветское викторианство») – Кирилл Кобрин [4].

И некоторые другие сюжеты.

Масштаб феномена диктует двойную логику рассказа: внешнюю – учитывая связь со структурой и судьбой отечественной киноиндустрии, и внутреннюю – исходя из сложившегося общего эстетического и жанрово-стилистического поля этих фильмов.

Закрылась ли тема «Выдуманной Англии» с завершением советской версии проекта Просвещения и краха СССР, а вместе с ним и прекращения советского кинематографа? По-видимому, на этот вопрос можно ответить: и да, и нет. Отечественные фильмы на «английскую тему» продолжили выходить и в постсоветское время, но интенсивность и регулярность их выхода многократно снизились.

Созданный в советском кинематографе кинообраз «старой доброй Англии» продолжает оказывать эстетическое влияние на современное российское общество, но далеко не всегда через фильмы, а нередко через циркулирующие в культуре анекдоты, пародии, стереотипные представления и т. д.

Примечания

1. Воображаемый Запад: Пространства вневходимости позднего социализма // Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М. : Новое лит. обозрение, 2014. С. 311–403.

2. *Достоевский Ф. М.* Пушкинская речь // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 26. Ленинград : Наука, 1984. С. 129–149.

3. Задачи союзов молодежи (речь на III Всероссийском съезде Российского коммунистического союза молодежи 2 октября 1920 г.) // Сборник произведений В. И. Ленина. М. : Изд-во политической литературы, 1982. С. 363–364.

4. *Кобрин К.* Человек брежневской эпохи на Бейкер-стрит: К постановке проблемы «позднесоветского викторианства» // Неприкосновенный запас. 2007. №3.

5. *Масленников И.* Бейкер-стрит на Петроградской. СПб. : Сеанс : Амфора, 2007.

Эстетика авторского нарратива в публичном дискурсе в контексте проблемы мифологизации и демифологизации миссии писателя в медиасреде

Проблема социального конструирования в контексте изучения новейшего литературного процесса, безусловно, актуальна, так как в последние годы само понимание проблемы выстраивания литературного канона как суммы усилий многих акторов художественной среды серьезным образом поменялось: изучены многие факторы формирования нового литературного пантеона, разработан термин «канон» в противовес ранее используемому понятию «новая классика», показаны репутационные механизмы, закрепляющие позиции писателей в определенных точках меняющейся современности (см., например [2; 3]). Но мы можем говорить о том, что исследовательский фокус сосредоточен, прежде всего, на степени проявленности автора автобиографического внутри разножанровых текстов, на рецептивных программах профессиональных (критики, литературоведы) и непрофессиональных читателей (читатель как заинтересованный участник коммуникации с автором), тогда как, на наш взгляд, необходимо проанализировать авторский нарратив, связанный не с художественным текстом и его образностью (авторский голос в теории повествования), а с прямой речью, связанной с самопрезентацией в медиадискурсе, т. е. текст иного рода, выводящий автора из сферы производства текста в область производства самого себя как эстетического феномена.

Елена Александровна Селютина, канд. филол. наук, доцент, ведущий научный сотрудник Челябинского государственного института культуры (г. Челябинск, Россия).

Современная практика презентации книжных новинок включает в себя активное участие автора в дискуссиях, разговорах с читателями, интервью, поэтому автор неизбежно сталкивается с необходимостью публичной саморефлексии, формирования метатекста, т. е. текста второго порядка о своем творчестве, фактически становится самоинтерпретатором, получая возможность влиять на читательские векторы восприятия. Текст как коммуникативный акт в такой ситуации перестает быть отчужденным от автора, читатель воспринимает его через ту модель личности, которую сам писатель счел необходимым представить публике. Поэтому интересно исследовать авторский нарратив самопрезентации как систему добровольно принятых автором конвенций, наложенных на себя ограничений и способов их репрезентации. И хотя данная проблема активно рассматривается как философская, психологическая и языковая, нас интересует аспект социологии литературы: «проговоренность» проблемы определяется авторской позицией, которая может служить иллюстрацией динамики взглядов современных писателей на сущность литературного творчества в момент неочевидности литературоцентрической модели мира.

В теории М. М. Бахтина о проблеме автора и героя в эстетической деятельности дается принципиальная позиция «внеаходимости» автора, даже в том случае, когда автор в тексте явно автобиографичен: автор смотрит на себя глазами «другого» [1]. На наш взгляд, эта проекция оказывается рабочей в отношении нехудожественного текста, например, авторских слов и интервью, в том случае, если автору приходится формулировать реакцию интерпретации. «Что вы имели в виду, сказав это в своем произведении?» – этот условный вопрос интервьюера связан с помещением себя в позицию «другого» – критика, ученого, но не собственно автора. Такая позиция предполагает конструирование собственно истории авторства, оперирование определенными тезисами этико-эстетического характера. Сошлемся на теорию нарративов-дискурсивных пассажей, предложенную В. А. Плунгяном, где одним из видов нарратива назван «объяснительный дискурсивный пассаж», т. е. не рассказ как последовательное

изложение событий, а объяснение, оценка, комментарий [4, с. 20–21]. Причем важным в этой ситуации является аспект легитимности: в каком случае автор сам себя считает литератором и носителем определенной эстетической позиции, на какие конвенции он опирается, какие позиции считает решающими для себя самого. Очевидно, что эта проблема, возникнув в связи с расцветом многочисленных выходов к читателю (помимо издательств с налаженной системой дистрибуции или «толстых литературных журналов»), является болевой точкой, артикулируемой внутри писательского сообщества.

Примечания

1. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. С. 7–180.

2. *Блум Г.* Западный канон. Книги и школа всех времен. М. : Новое литературное обозрение, 2017. 672 с.

3. *Дубин Б.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 345 с.

4. *Плунгян В. А.* Предисловие: Дискурс и грамматика // Исследования по теории грамматики. Вып. 4. Грамматические категории в дискурсе. М. : Гнозис, 2008. С. 7–36.

«Философия нестабильности» и ее музыкальные версии

«Философия нестабильности» является одной из наиболее аргументированных интерпретаций современной картины мира, ее значимость простирается далеко за пределы естествознания. Сформулированная выдающимся физиком И. Пригожиным [2; 3], «философия нестабильности» основана на сомнении в «наукоцентризме» и «европоцентризме» – традиционных ориентирах западной цивилизации, доминировавших в течение нескольких столетий. Сближая интуитивное и рациональное, научное и художественное творчество, И. Пригожин пересматривает видение мира как стабильной упорядоченной системы. Послание ученого «к будущим поколениям» [2, с. 4] в проекции на музыкальное искусство открывает перспективы понимания плюрализма позиций в актуальном пространстве композиторского творчества, исполнительской интерпретации, рецепции музыки.

Особенное положение музыки в культуре, как известно, обусловлено множеством факторов. Исходный языковой элемент музыки – звук, обладающий всепроникаемостью и суггестивной силой, сообщил ей высокую чувствительность к жизненным процессам. Уникальная темпоральная природа музыки, особые отношения с эмпирическим миром, основанные на единстве физики и метафизики, диалектика биологичности и философичности – эти природные качества обусловили непосредственную причастность музыки к процессам стабильности и нестабильности.

Предрасположенность музыки к драматическому диалогу стабильности (предрешенности, предсказуемости, контролируемости) и нестабильности (непредсказуемости, неконтролируемости, множественности и многовариантности) определена и

Татьяна Борисовна Сиднева, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Нижний Новгород, Россия).

«встречным движением» научного и художественного творчества, что подтверждается всей логикой ее развития – достаточно напомнить, что большую часть истории музыка определялась как наука, но не искусство. Да и сегодня напряженный диалог рационального и иррационального, исчисляемого и неисчисляемого, предзаданного порядка и «созидательного» хаоса сохраняет ее высокий когнитивный потенциал.

Характерно, что И. Пригожин в аргументации «философии нестабильности» неизменно обращается к музыке: в фугах И. С. Баха «заданная тема имеет великое множество продолжений, из которых гениальный композитор выбирает самое необходимое» [3, с. 51]. Заметим, что для обоснования «диссипативной структуры», которая содержит потенциал непредрешенности, «открытости» решений, И. Пригожин обращается к композиции XVIII века, что косвенно свидетельствует о природной «нестабильности» музыки.

За последние десятилетия XX века, практически одновременно с идеями «стабильности/нестабильности» И. Пригожина, в эпицентре проблемного пространства эстетики утверждаются оппозиции: «рефлексивный традиционализм»/«антитрадиционализм» (термин С. Аверинцева), «риторический рационализм»/«антириторизм» (термин А. Михайлова), «завершенность»/«открытость» формы (У. Эко). Таким образом в сфере художественного творчества с различных позиций был зафиксирован «поворот» к «философии нестабильности».

В тексте «Кость еще не брошена» И. Пригожин указывает, что осознание сложности мира неотделимо от опровержения детерминизма, понимания того, что «природа созидательна на всех уровнях ее организации. Будущее не дано нам заранее» [2, с. 4]. Для понимания музыки это суждение является не только отражением общей эвристической природы искусства, но и свидетельством тяготения музыки к границам. Дж. Кейдж так сформулировал «поворот» в композиторском мышлении: «Ум, настроенный на изменения <...> стремится именно к крайностям. <...> Если не стремиться к крайностям, ничего не достигнешь» [1, с. 284]. А утверждение «Мир есть конструкция, в построении которой

мы все можем принимать участие» [2, с. 9] почти буквально совпадает с подобными строками манифеста «Алеа» П. Булеза, или с его метафорой «плывущая музыка».

Расширяющийся спектр взаимодействия стилей, жанров, техник, тяготение музыки к тотальному синтезу искусств, плюрализм определений музыки как таковой стали характерными приметам современной музыкальной культуры. Музыка демонстрирует широчайший диапазон версий «философии нестабильности».

В то же время, как пишет И. Пригожин, «признание нестабильности не капитуляция» [3, с. 52], напротив – это приглашение к эксперименту. Переосмысление понятий порядка и беспорядка, которые «оказываются тесно связанными – один включает в себя другой» [3, с. 50], для музыкальной эстетики может стать продуктивным ориентиром для определения современной музыкальной практики как «диссипативного процесса». Равно как и мысль И. Пригожина «...человек просто обязан более осторожно и деликатно относиться к окружающему его миру, хотя бы из-за неспособности предсказывать то, что произойдет в будущем» [3, с. 47] является важным вектором продуктивности музыкально-эстетических поисков.

Примечания

1. *Костелянец Р.* Разговоры с Кейджем. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 400 с.
2. *Пригожин И.* Кость еще не брошена / пер. Е. Князевой // Наука и жизнь. 2002. № 11. С. 4–9.
3. *Пригожин И.* Философия нестабильности / пер. Я. Свирского // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46–57.

Мыслечувственный характер вдохновения в процессе научной коммуникации

Важную роль в процессе научной коммуникации играет эстетическая ценностная ориентация [3]. Эстетическая ценностная ориентация направлена на познание мира через самовыражение, осмысленное впечатление. Мир воспринимается как гармоничное или негармоничное общение. Через гармоничное общение человек самореализуется, в ситуации дисгармонии человек страдает. Эстетическая ценностная ориентация формирует «проникающую» интуицию. Утилитаризм разрушает сущность эстетических ценностей. Для человека с доминирующими эстетическими ценностными ориентациями гармоничное общение – высший тип удовольствия. В сочетании с теоретическими ценностными ориентациями поиска истины научная коммуникация приобретает мыслечувственный характер вдохновения смыслами истины, добра и красоты. Вдохновение следует отличать от вдохновения. Вдохновение – индивидуально и тайно. Вдохновение – инспиративное управление [2, с. 158–159] – осуществляется на основе вдохновения в процессе коммуникации и инспирации. Вдохновляя, человек вдохновляется сам: чем больше отдает, тем увереннее и глубже его чувства и мысли. Вдохновение – условие вдохновения.

Примером мыслечувственного общения на основе теоретических и эстетических ценностных ориентаций может служить диалог В. В. Бычкова и Н. Б. Маньковской в работе «Метафизические аспекты эстетического опыта» [1]. Определяются условия мыслечувственного вдохновения в процессе научной коммуникации,

Леонид Григорьевич Сидоров, И. М. Сидорова, Рыбинский государственный авиационный технический университет им. П. А. Соловьева (г. Рыбинск, Россия).

особенности трансформации эстетических знаний. Обязательный элемент – гармоничная среда научного общения – «дружеский круг». В данном случае – это предыстория совместной работы над проектом «Триалог». Сложилась ситуация, когда в атмосфере понимания хочется поделиться чувствами, мыслями и опытом. Сформировались условия творческого непосредственно-интуитивного отражения действительности. Желание общения, гармоничный диалог постепенно создают мыслительно-дискурсивное знание. Новое знание возникает в результате комбинации старого и нового.

Идеи М. Дюффрена об эстетическом опыте как совокупности художественного творчества и эстетического восприятия, а также первичности этого опыта рассматриваются в духе античного космизма. Отмечаются главные элементы художественного – чувственная интуиция, экспрессия и рефлексия. Н. Б. Маньковская акцентирует внимание на погружение в художественное произведение, переживание и сопереживание на высокой эмоциональной ноте («переводит» на язык современности). В. В. Бычков обозначает духовную основу эстетического опыта – эстетическое сознание. Он предлагает использовать понятие «пострецептивная герменевтика» – следствие эстетического восприятия. Н. Б. Маньковская вводит новое понятие «синхроннорецептивная герменевтика», характеризуя талантливое художественное творчество, как со-переживание и со-творчество автора и зрителя. Авторы работы приходят к выводу, что эстетика исследует, прежде всего, идеальное и метафизичное.

Таким образом, условием вдохновения в процессе творческой научной коммуникации является: во-первых, дружеская атмосфера бескорыстного стремления, желания поделиться мыслями и опытом (чувственное). Во-вторых, в процессе диалога неявное знание переходит в явное, происходит комбинация старого и нового знания. В-третьих, публикация данной статьи позволяет новому знанию перейти на этап обучения в опыте, тем, кто чувствует к ней интерес, кому она понравилась. Рефлексия на тему эстетического опыта, вдохновляя, сама превращается в эстетический опыт.

Примечания

1. *Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Метафизические аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. Вып. 1 (35). 2015. С. 161–176.

2. *Сидоров Л. Г., Черников В. Г.* Философия управления как специальная социально-философская теория : монография. М. : Русайнс, 2017.

3. *Шпрангер Э.* Формы жизни: гуманитарная психология и этика личности. М. : Канон+ : РООИ «Реабилитация», 2014.

Эстетизация повседневности в советском кино для массового зрителя: «за» и «против»

В обсуждении выделенного аспекта *массовой культуры* термин «эстетизация» используется в распространенном значении: **придание чему-либо красивой внешней формы**. Разумеется, особенности этого универсального явления имеют историко-типологическую и национальную социокультурную обусловленность. Также как проблема осмысления *массовой культуры*, существует проблема осмысления *советского массового искусства*, с его уникальным опытом *эстетизации повседневности*. Проблема заключается в неоднозначности и противоположности оценок этого советского опыта в *массовом искусстве* и затрагивает вопрос о *культурном наследии советской эпохи*. Если Е. Добренко основную функцию соцреализма видит в производстве реальности через ее эстетизацию («сокрытие правды», «лакировка» и др.) [1, с. 26–27], то Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий отмечают изменения, происходившие со времени оттепели до конца 1970-х в теоретическом осмыслении соцреализма, в т. ч. принцип «правды жизни» и разное его понимание (отражение жизни без прикрас или партийная правда) (см. об этом: [4]). Нередко люди, жившие в СССР и имевшие высшее образование, но не являвшиеся специалистами в искусствоведении и культурологии, высказывают излишне категоричные выводы о достижениях *советской массовой культуры*: за редким исключением, все советские фильмы – «агитки».

Эстетизация – попытка приблизиться к прекрасному идеалу, значимому для конкретной культуры. О роли идеалов в искусстве убедительно высказался А. Кончаловский: «Идеалы и

Галина Петровна Сидорова, Ульяновский государственный технический университет (г. Ульяновск, Россия).

есть возвышающий обман. ...Но они обман, ибо реальны лишь в абстрактных координатах. Возвышающий обман необходим, ибо без него не было бы сил жить» [2, с. 12–13]. Речь идет об условности художественного образа. По мнению И. А. Статкевич, «эстетизированная реальность должна рассматриваться в качестве репрезентации. Но когда искусство начинает служить не эстетическим, а, например, идеологическим ценностям, оно утрачивает свои репрезентативные возможности и вместо открытия перед нами какого-то нового смысла реальности осуществляет ее вульгаризацию и опошление» [6]. Но идеологическая составляющая прямо или косвенно присутствует в каждом произведении искусства – советского и современного, отечественного и зарубежного. Возможно, что противоположность зрительских оценок связана с высоким или низким качеством эстетизации повседневности в произведении киноискусства, а также с целями конкретного зрителя (познавательная, воспитательная, развлекательная). «КиноПоиск» опубликовал выдержки из советских личных дневников с отзывами о фильмах, в т. ч. фрагмент из дневника М. Шагинян о картине «Кубанские казаки»: «31.12.1950. Смехотворно мелкую коллизию, на которой держится материал этого фильма, нельзя назвать темой, и, если сравнишь с фактами, ...стыдно за показанную в “Кубанских казаках” театральную лакировку, конфетную раскраску советской действительности» [5]. В 1956 году Н. С. Хрущев, борясь с культом личности, подверг фильм И. Пырьева «Кубанские казаки» жесткой критике, обвинив в лакировке действительности. Картина надолго исчезла с экранов. Но актеры, снявшиеся в фильме, считали, что Пырьев ничего не «лакировал», а просто угадывал человеческую потребность в мечте: «Фильм вышел в первые годы после войны, и люди, измученные, приходили в кино, чтоб забыть о своей боли. Они ...смотрели красочный фильм и думали: “Ну вот, пройдет немного времени, мы отстроимся, залечим военные раны, и у нас будет такая жизнь”. К этой картине не нужно подходить с позиций исторической правды» [3].

Благодаря *эстетизации повседневности* стал культовым фильм Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром!», где,

кроме романтического сюжета, юные зрители с восхищением открыли для себя поэзию М. Цветаевой, В. Киршона, Б. Пастернака, Е. Евтушенко и Б. Ахмадуллиной и дивную музыку М. Таривердиева. Такой поэзии и музыки в повседневности многих зрителей не было, но возникло стремление к подобному образу жизни.

Трудно не согласиться с высказыванием актрисы И. Скобцевой в документальном фильме «Скобцева – Бондарчук. Одна судьба» (Россия, 2012): «Произведение искусства должно оставлять в душе светлое чувство». По этому критерию можно оценивать культовое советское кино для массового зрителя.

Примечания

1. *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М., 2007.
2. *Кончаловский А.* Возвышающий обман. М., 2002.
3. «Кубанские казаки»: культовый фильм, пострадавший от культа Сталина // РИА Новости. 20.11.2009. URL: <https://ria.ru/20091120/194735226.html> (дата обращения: 16.03.2021).
4. *Лейдерман Н. Л.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы : в 2 т. Т. 2: 1968–1990. 2-е изд., испр. и доп. М., 2006.
5. *Павловская А.* «Красочно, живо, не неглубоко»: Что писали о кино в советских дневниках // Кинопоиск. 20.02.2018. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3127383/> (дата обращения: 16.03.2021).
6. *Статкевич И.* Эстетизация как способ освоения реальности // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия : Социальные науки. 2009. № 3 (15). С. 83–84.

Коллективное кино

Цифровая эволюция привела к демократизации производства и значительно расширила поле аудиовизуальной культуры.

Коллективные медиа строятся на сотворчестве группы, тема одного автора подхватывается другим, раскрывая индивидуальность каждого, образуя единое произведение. Эта техника больше театрального, чем чисто кинематографического толка, воспроизводит переодетые в digital-костюмы мечты модернизма о соборном искусстве. Экспериментальные практики иницируют различный, в том числе и маргинальный, опыт, так как ими нередко занимаются авторы, не желающие встраиваться в культурный мейнстрим.

Первым из коллективных киноопытов является фильм «Россия как сон», снятый в 2015 году в городе Канск, где проходит международный видеофестиваль. Каждому из гостей фестиваля было предложено создать свое короткое видео на тему отношения человека и пейзажа, цивилизации и природы, реальности и сна. За неделю было отснято несколько часов, из которых потом сложилась композиция фильма. В 2019 году совместно с фондом V–A–C был реализован проект «Сны на районе». В 2020–2021 гг. в ГМИИ им. Пушкина в соавторстве с тремя большими институциями был сделан фильм-балет «Слепок» при участии 5 хореографов и 5 композиторов.

Коллективное кино – образ мышления, предлагающий относиться к коллективу и обществу как к организму с принципом нейронной сети. В группе выстраиваются горизонтальные связи, благодаря им становятся возможными спонтанное движение без прописанной структуры и заранее известного результата, сращивание технологий производства документального и игрового

Андрей Вячеславович Сильвестров (г. Москва, Россия).

кино, включение принципов перформативного и акционистского действия, написание сценария постфактум, фиксацию импровизаций и вариаций на заданную тему. Подобно тому, как в нейробиологии принято сравнивать свойство пластичности человеческого мозга с фигурами скульптора и, одновременно, высекаемой им статуей, в новых медиа открывается осознание личности автора как произведения искусства.

Медиаэстетика инфографики: особенности медиаэстетики картографического контента¹

Среди различных видов инфографики следует выделить инфографику-карту. Как и любая инфографика, карта может выполнять роль иллюстрации вербального текста, может быть самостоятельным текстом, может быть частью поликодового текста.

Исследовательскую цель мы формулируем следующим образом: рассмотреть особенности медиаэстетики картографического контента на примере освещения распространения пандемии коронавируса (исследование поддержано РНФ, проект № 18-18-00007).

Базой исследования послужили материалы различных средств массовой коммуникации, использующие при освещении события в качестве визуализации карту. В частности, сервис университета Джона Хопкинса (<https://www.arcgis.com/apps/opsdashboard/index.html#/bda7594740fd40299423467b48e9ecf6>); сайт Всемирной организации здравоохранения (<https://who.maps.arcgis.com/apps/opsdashboard/index.html#/a19d5d1f86ee4d99b013eed5f637232d>); «Яндекс» (<https://yandex.ru/web-maps/covid19?ll=48.433295%2C55.832657&z=3>); CORONAVIRUS (COVID-19) (<https://coronavirus-monitor.ru>); «Коммерсантъ» (https://www.kommersant.ru/doc/4285154?from=doc_vrez); РБК (<https://www.rbc.ru/society/29/04/2020/5e2fe9459a79479d102bada6>).

Одной из первых карт, показывающих распространение коронавируса, стала интерактивная карта, созданная Центром си-

Светлана Ивановна Симакова, Челябинский государственный университет (г. Челябинск, Россия).

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 18-18-00007.

темных исследований и инжиниринга при университете Джона Хопкинса в Балтиморе. Здесь был разработан сервис с постоянно обновляющейся статистикой распространения вируса. Онлайн-карта в режиме реального времени приводит данные о случаях заражения и летальных исходах. Источником информации служит база Всемирной организации здравоохранения и центров по контролю заболеваемости в Китае, Европе и США. Сегодня это самая известная карта, пожалуй, нет человека, кто хотя бы не слышал о ней. Эта актуальная карта информирует читателя о ситуации распространения коронавируса, о плотности случаев в каждой стране, позволяет читателю сравнить и самостоятельно сделать независимые выводы.

Примечательно, что основные цвета, которые использованы авторами – это черный/серый (фон), белый (надписи) и красный (очаги заболеваний). Как отмечает О. А. Кошеренкова, цветовая символика тесно связана с физиологией человеческого тела и осознание сильных физиологических переживаний идет рядом с эмоциональным осознанием «сильных» цветовых символов (белого, красного, черного) [1]. Известно, что во всех культурах черное ассоциируется с землей, нечистотами, злом, смертью. Белое – с водой, воздухом, чистотой, миром, счастьем. Красное – имеет промежуточное значение – примыкая к белому, обозначает светлые силы; примыкая к черному, обозначает злые силы. Так и представленная карта. Черный/серый фон – это тревога, опасность; территории с заражениями – красный примыкает к черному – беда, горе; белая надпись – это надежда на выздоровление и остановку распространения вируса.

Динамику распространения заболевания и оценку самоизоляции в городах на территории России позволяет отследить специально созданная карта «Яндекса». Эта карта разработана по образцу сервиса, который создал университет Джона Хопкинса. Источник информации – Роспотребнадзор. В имеющемся списке и на карте отмечены подтвержденные случаи заражения, выздоровления и смерти. Важно, что обновления карты можно наблюдать с каждым обновлением страницы в браузере, т. е. происходят в режиме реального времени. Онлайн-карта распространения

коронавируса в России и мире (<https://yandex.ru/web-maps/covid19?ll=48.433295%2C55.832657&z=3>) позволяет увидеть статистику заражений, которая соотносится с текущей датой и датой начала пандемии, здесь же показано количество инфицированных на каждый день. Программа на основании полученных данных составляет рейтинг стран по заболеваемости, и после аналитики идет расчет – был ли пройден или когда ожидается пик пандемии. Для пользователя данная карта дает возможность не только получить актуальную информацию, но и сопоставить данные, проанализировать, а возможно, и построить прогноз развития ситуации. «Яндекс» использует абсолютно противоположный цветовой ряд (если сравнивать имеющуюся здесь карту с картой университета Джона Хопкинса). Карта представлена голубыми и синими, белыми, желтыми тонами. Светлая цветовая гамма создает ощущение спокойствия – ничего страшного, «всё под контролем».

Представленные карты на сайтах изданий РБК и «Коммерсантъ» выполнены в сдержанных – серо-красных тонах. Что на наш взгляд, соответствует настроению целевой аудитории изданий. Данная цветовая гамма как бы призывает к сдержанности и вниманию к опасности. «Коммерсантъ» использует точечную карту, РБК – картограмму (хороплет-карту). Но и в том, и в другом случае, это интерактивные карты – читатель имеет возможность получить дополнительную, цифровую, информацию.

Таким образом, все описанные нами примеры являются либо онлайн-картами, либо содержат интерактивную графику. Это позволяет доводить информацию до потребителя оперативно и интересно. О связи медиаэстетических эффектов и собственно цифровых инструментов, которыми оперирует пользователь (включая разные варианты интерактивной организации контента, появляющегося на экране), пишут И. Хом и Т. Швец [2].

Если же говорить о тенденциях освещения пандемии, то следует отметить, что преимущественно это либо минимизированная с точки зрения оформления инфографика, либо карты. Взаимодействие цветового оформления и технологических возможностей визуального контента при освещении данной темы подчеркивают роль медиаэстетики при передаче информации. А перечисленные

особенности в организации визуального контента вновь ставят вопрос о гуманизме в период наступления постгуманизма.

Примечания

1. Кошеренкова О. А. Культура цветовой визуализации // Аналитика культурологии. 2004. № 2. С. 121–127.

2. Hoem J., Schwebs T. Digital Argumentation Aesthetics // Multimodality and Aesthetics / ed. by E. Seip Tønnessen, F. Forsgren. New York : Routledge. 2019. P. 154–169. DOI 10.4324/9781315102665.

Онтологическое измерение театрального произведения искусства

Принимая различие драмы как сценического текста и ее театральной постановки, мы сталкиваемся с вопросом их взаимосвязи в следующей форме: является ли постановка конкретизацией литературного произведения или она имеет особый онтологический статус? Очевидности проблематичность этого вопроса достигает в нескольких аспектах, первый из которых – наличие множества постановок одной драмы. Как мы понимаем, этот факт с неизбежностью говорит также и о разнице в деталях среди существующих интерпретаций одного и того же произведения, в то время как текст, служащий основой, остается константой. Наконец, это видно из того, что мы не раз встречались с возможностью как «плохой», так и «хорошей» театральной постановки.

Таким образом, становится ясно и то, что драматический текст не завершен как произведение искусства, поскольку он не может существовать хотя бы без одной своей актуализации, пусть даже имеющей место во время первого прочтения текста, а также и то, что существует язык, помимо естественного языка текста, который выражает одну или многие интерпретации, другими словами, – область невербальных элементов.

Такая позиция, взятая вместе с метаморфозами в театральном семиозисе XIX–XX вв., повлекшими реструктурирование компонентов спектакля (мы имеем ввиду, например, многие работы Б. Брехта, которые в большей степени задействуют другие области искусства – танец, музыку, кинематограф), выводит к утверждению о фундаментальной дуальности или, вероятно, даже размытости границ, внутри театрального искусства. Именно в этом

Артем Сергеевич Скиба (г. Санкт-Петербург, Россия).

смысле Р. Ингарден называет театр «пограничным» феноменом литературы.

Однако возникает закономерный вопрос: насколько наше чтение, скажем, «Гамлета», соответствует нашему просмотру театральной постановки того же текста? Иначе говоря, насколько онтологически независимым оказывается театральное произведение искусства?

За попыткой ответа следует сначала обратиться к книге Р. Ингардена «Das Literarische Kunstwerk», где отдельные фрагменты посвящены вопросу онтологии перформативного искусства.

Как заявляет польский философ, драматическое литературное произведение не является чисто литературным произведением, ведь оно было написано с последующей целью его театральной постановки. Следовательно, сам текст драмы структурно отличен от текста поэмы или новеллы. Более того, драма «для чтения», т. е. записанная пьеса, содержит в себе два текста: *основной текст* (Haupttext) и *сценические направления* (Nebentext). Первый состоит из выражений, произносимых персонажами драмы, понятие же сценических направлений обозначает информацию, даваемую театральным режиссером или автором касательно актуализации пьесы. Основной текст представляет собой вербальную составляющую произведения, т. е. неотъемлемый компонент сценического текста, тогда как «сторонний текст», или сценические направления, должны быть элиминированы из финальной постановки. Отметим, что в театральной постановке присутствуют иные способы представления, не находимые в чисто литературном произведении: в первую очередь, это предметы на сцене, выполняющие функции репродукции и репрезентации и, соответственно, задаваемые этими объектами частные аспекты, которые определяются физическими их свойствами на сцене.

Итак, с этой точки зрения, театральное произведение искусства есть средняя ступень между текстом и его сценическим воплощением. Сценические направления изъяты из текста и конкретизированы в самой постановке с помощью режиссера, актеров, дизайнеров и т. д. Тем не менее, до завершения театрального произведения искусства остается еще два шага: само выступле-

ние, т. е. актуализация сценического текста, а также восприятие его зрителями – именно здесь, на последней ступени, драма полностью становится эстетическим объектом.

Таким образом, по сравнению с чисто литературным произведением, структура драмы, а соответственно, и ее онтологический статус, оказывается более сложной. Так, зрителю в театре представлена постановка, онтологически фундированная на сценическом тексте, который также, в свою очередь, основан на главном тексте и сценических указаниях.

Стало быть, неосновательным будет прямо заявлять о тождестве произведения Ф. Г. Лорки и постановкой «Дома Бернарды Альбы» петербургским театром. На подобный вопрос, являющийся по существу *онтологическим*, может быть дан ответ только в том случае, если мы рассматриваем иерархию, приведенную Ингарденом, и указываем, на каком именно уровне мы пытаемся это тождество найти.

Однако понимание театрального произведения искусства как «пограничного» случая произведения литературного влечет за собой существенные проблемы, особенно, если мы учитываем ситуацию в актуальном театральном семиозисе. Упущение польского мыслителя состоит в том, что он в определенном смысле игнорирует невербальные элементы постановки. Это же оказывается, на наш взгляд, наиболее решающим, когда мы рассматриваем современные *интермедийные* перформативные практики.

«Странный» случай театра в инэстетике

Философия, по мнению А. Бадью, обусловлена четырьмя нефилософскими формами мышления или «общими процедурами истины»: искусством, политикой, наукой и любовью. В их истинных или надлежащих формах, которые для Бадью неизбежно редки, каждая из этих процедур включает в себя производство истин и одновременное порождение «событий» и «субъектов». Согласно мыслителю, философия сама по себе не порождает истину; это не ее задача. Напротив, исключительная функция философии – «вычитать» или «захватывать» истины, порождаемые областями, которые ее обуславливают. Уникальная роль философии, согласно Бадью, состоит в том, чтобы собрать воедино истины, порожденные четырьмя областями, которые он определяет как «условия» философии: искусство, науку (особенно математику), политику и любовь. Философия – это место мысли, в котором (нефилософские) истины захватывают нас и схватываются как таковые. Таким образом, здесь Бадью повторяет различие между истиной и знанием, подчеркивая степень, в которой способность философии постигать истину зависит от того, насколько она улавливается ею, застигнута врасплох и позволяет производить новое знание. Итак, искусство – одна из четырех областей, определяющих философию, для Бадью, в том смысле, что истинная философия возникает только «при условии», что искусство (политика, любовь или наука) побуждает ее мыслить за пределами своего собственного существующего знания. Так, отношения между искусством и философией являются для Бадью опять-таки «мыслительными», поскольку философия ставит перед собой задачу (пере-)обдумывать ту мысль, которую мыслит искусство.

Артём Сергеевич Скиба (г. Санкт-Петербург, Россия).

Поскольку история отношений между искусством и философией вращается вокруг отношения первого к истине, то выделяются несколько схем таких реляций, среди которых можно выделить дидактизм, романтизм и классицизм. Задачу же предложить четвертую модальность отношения истины к искусству берет на себя Бадью, что и лежит в основе его *инэстетики*. Предлагая свою новую схему, Бадью сначала определяет основные категории этих отношений как категории имманентности и сингулярности. В отличие от прежних модальностей, в которых имманентность и сингулярность не совпадают, четвертая схема Бадью утверждает их одновременность.

Тем не менее, поскольку философ говорит о «некоторых» произведениях искусства, то есть ограничивает их подлинность и сужает круг того, что может считаться настоящим производителем истин, постольку возникает множество вопросов и проблемных точек касательно частных видов искусства. Больше всего внимание Бадью привлекает искусство литературное. Однако визуальные искусства приобретают сомнительный характер. Танец, живопись, кинематограф – все они оказываются «странными» случаями инэстетики. Каков в таком случае характер театра – искусства, могущего быть (как и не быть), среди прочего, целиком визуальным; зависящего от текста; вовлекающим импровизацию или же взаимодействующим со «странными» случаями инэстетики?

В этом контексте Бадью утверждает, что театр в его истинной форме – это театр идей, но тот, который не сводится к философии. Так, театр, по Бадью, мыслит; но он не мыслит *философски*. Скорее, то, что производит театр, является безоговорочно «театральными идеями»: мыслями, которые не могут быть воспроизведены в каком-либо другом месте или какими-либо другими средствами, в том числе философией, и мысли, которые не существуют раньше своей постановки как театрального события. Для французского мыслителя театр является условием возможности для некой истины, к которой мы иначе не имели бы доступа. Театр может заставить философию мыслить, только если его собственное мышление – это то, что философия не может распознать

в соответствии со своими существующими схемами. Когда театр мыслит, то, что он производит, – это события истины, которые зависят от философа, схватывающего и захваченного ими, а также от других субъектов – зрителей и прочих театральных деятелей. Такое положение делает театр требовательным, и необязательно доставляющим удовольствие.

Итак, театр мыслит, но для Бадью это не философия. В этом отношении философ представляется осуждающим любую иллюстративную функцию театра и, соответственно, любое паразитическое вторжение в театр философии. Бадью не хочет рассматривать философию как какой-то автономный созерцательный дискурс, а, напротив, как полностью зависящую от своих условий. Она не мыслит и не может мыслить сама по себе; скорее, она есть образ мышления, вызываемый и ограничиваемый другими видами мышления, уже имеющими место в искусстве, политике, науке и любви.

Бадью обсуждает многие примеры театрального искусства, а последняя книга заявляет об отличительности ввиду более широкого размышления о современной практике, включая Яна Фабра и Ромео Кастеллуччи. Однако при более близком ее рассмотрении можно заметить, что Бадью довольно близко придерживается своего обычного списка «великих драматургов»: Чехов, Брехт, О’Нил, Клодель, Пиранделло. То есть, тогда как Бадью готов идентифицировать современные постановки как Театр, его «театральный пантеон», как правило, включает в себя произведения *классических* драматургов.

Музыкальная интерпретация: философско-эстетические аспекты исполнительского искусства. XX век и проблема прочтения

Музыкант-исполнитель всегда сталкивается с двоякой проблемой при обращении к музыке XX века. Во-первых, он имеет дело с определенным эмоциональным строем произведения, который требует более детального и углубленного изучения не только нотного текста, но и исторического контекста, атмосферы времени и идей. С другой стороны, слушатель часто является неподготовленным и, даже и по сегодняшний день, воспринимает неромантическую музыку как нечто «сложное» и труднодоступное. Между тем, эмоциональная сфера в музыке последнего столетия ничуть не уступает в своей яркости и интенсивности самым известным и насыщенным образцам музыки XIX века. Вопрос ее воплощения состоит в раскрытии идейного замысла как единства формы. А это значит, следует учесть все влияния, которые были значимы для композитора на момент создания.

Я бы предложила рассмотреть два примера, которые имеют самое прямое отношение к моей исполнительской деятельности как скрипачки. А именно, сонаты для скрипки соло Бэлы Бартока и Сергея Прокофьева. Что означает жанр сольной сонаты для искусства XX века? Какие влияния испытывали эти композиторы не только со стороны музыкального искусства, но и в сфере философии и искусства как такового?

Я занимаюсь лекциями-концертами уже на протяжении нескольких лет. Эта обширная практика включает в себя не только

Галина Анатольевна Скобелева, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, Россия).

исполнение самой разнообразной музыки, самых разных эпох, но и чтение лекций, показ презентаций. Исходя из полученного опыта, могу утверждать, что создание определенной «атмосферы», исторического контекста, безусловно, облегчает проникновение слушателя в исполняемое произведение. Некоторая «сухость» и строгость концертной обстановки смягчается именно таким личностным участием исполнителя.

Образ школы в живописи соцреализма¹

Основная цель данного исследования состоит в том, чтобы выявить, какие формы и закономерности изображения советской педагогической модели и жизни советских школьников были свойственны советской живописи социалистического реализма конца 1940-х – начала 1950-х годов. В докладе рассмотрены произведения ряда художников, среди которых есть как достаточно популярные, так и относительно малоизвестные авторы.

В качестве исследовательского метода был применен метод семантического анализа сюжета картин и характеристик их отдельных персонажей. Выбор периода создания живописных работ обусловлен тем, что на рубеже 1940-х – 1950-х годов имела место значительная трансформация стилистики советской живописи. Новые сюжеты репрезентировали новые педагогические и социальные модели, применявшиеся в советской школе. В ходе исследования были выделены жанры, сюжеты и канонические образы советской живописи, наиболее часто использовавшиеся для изображения советской педагогической модели и жизни советских школьников.

Живопись соцреализма рассматривалась нами как репрезентация политического проекта. Выбранный подход позволил выявить взаимосвязь художественных и политических стратегий и показать, что основными функциями школьной живописи являлись репрезентация коммунистической идеологии, сакрализация и идеологизация школьного пространства, репрезентация

Алексей Викторович Смирнов, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

Ольга Владимировна Беззубова, Санкт-Петербургский горный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ, проект № 20-013-00865а «Социокультурная функция образования в России: философская аналитика».

его «новой социальности». Немаловажное значение в школьной живописи рассматриваемого периода имела также репрезентация желательных для советского школьника качеств, позволяющих рассматривать советскую педагогику как антропологический проект, направленный на создание «нового человека». При этом ребенок рассматривался как партнер и помощник взрослых в деле строительства социализма. В ряде случаев школьники противопоставляются миру взрослых, чье поведение представляется как несовместимое с коммунистическими идеалами. По этой же причине именно школа, а не семья рассматривается как первостепенное по важности пространство получения социального опыта. Если семья может оказывать на ребенка негативное влияние, то в школе подобная ситуация невозможна. Публичное пространство, что во многом определено самим жанром «школьной живописи», доминирует над приватным, что не исключает изображения детей и взрослых в домашней обстановке. Однако такие сюжеты в любом случае будут содержать отсылки к социальному пространству, демонстрируя включенность ученика в школьный коллектив. Немаловажное место в школьной живописи занимает также изображение различных форм социального давления со стороны одноклассников, направленного на поддержание дисциплины и повышение успеваемости. Детский коллектив, таким образом, выступает и в качестве инструмента формирования новой социальности.

Анализ школьной живописи периода 1940-х – 1950-х гг. показал, что школьные годы рассматривались исключительно как время позитивного опыта и приобретения навыков, необходимых будущему строителю социализма. Такое представление о школе не является свойственным советскому изобразительному искусству в целом. Уже в 1960-е гг., когда школа перестает рассматриваться в качестве основного социализирующегося фактора, целый ряд сюжетов, сформировавшихся в рассмотренный нами период, исчезает, что связано с тем, что в период оттепели семья возвращает себе основные воспитательные функции. Таким образом, существование школьной живописи в той форме, в какой она представлена в рассмотренных нами произведениях, явля-

ется неотъемлемой частью определенного социально-политического проекта, что лишний раз подтверждает тотальный характер советской культуры.

Время как сюжет в повести Платонова «Котлован»¹

В рассуждениях о модерне утвердилась точка зрения, что модерн – это особая темпоральная культура, сущность которой составляет ориентация на будущее при отказе от прошлого и пренебрежении настоящим, а также оптимистическая вера в неуклонный прогресс и позитивное отношение ко всему новому как средоточию творческой продуктивности. Однако, опираясь на повесть А. Платонова «Котлован», можно показать, что темпоральная логика модерна имеет более сложный характер. Цель доклада состоит в том, чтобы раскрыть концепцию времени в этом произведении, продемонстрировав, что язык и выражаемое им время суть главные действующие лица этой повести, а значит, реальные субъекты действия. Установлено, что здесь взаимодействуют три языка – язык утверждающейся советской системы, включающий огромное количество неологизмов, традиционный язык народа и телесный язык. Каждому из этих языков соответствует определенная временная модальность – соответственно, будущее, прошлое и настоящее. Несовпадение этих языков и соответствующих им времен создает особую ситуацию, которую можно назвать социалистическим сюрреализмом. Основные аспекты этой ситуации раскрываются в данном докладе.

Майя Евгеньевна Соболева, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX-го века», 2019–2021 г.г. (проект №19-18-00342).

Актуальное поле российской массовой культуры: эстетический аспект образа 90-х

В современной российской массовой культуре мы можем отчетливо уловить один из самых масштабных трендов последних нескольких лет – повсеместное продуцирование эстетики 1990-х годов после окончания эпохи «тучных» нулевых. Куда бы мы не обратили наш взор, всюду видно ее влияние. От популярных хитов и видеоклипов до показов модных дизайнерских брендов присутствуют отсылки, прямые заимствования и оммажи, использующие отличительные черты массовой культуры девяностых годов.

При этом мы можем заметить, что в академической среде данный пласт отечественной культуры еще не подвергался тщательному изучению. Зачастую мы можем найти исследования, посвященные западным феноменам, например, выпуск журнала «Логос» № 3 под названием «Теория большого сериального взрыва» или отдельные работы Александра Павлова («Постыдное удовольствие: Философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа»). Но вне исследовательского взгляда остается большое проблемное поле, порожденное поздней постсоветской эстетикой и под влиянием Запада обратившееся в полностью уникальный культурный феномен, обладающий особым самобытным эстетическим измерением.

Мы изначально можем выделить несколько наиболее ярких паттернов. Во-первых, музыка и музыкальные клипы, которые как унаследовали наследие советского протестного рока, так и испытали сильнейшее влияние западной культуры и трендов, за-

Игорь Дмитриевич Сомин, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

имствовав ряд дискурсов, при этом добавив к ним неповторимый отечественный колорит, как, например, в случае с группой «Комбинация», которая эксплуатировала в своих текстах, пожалуй, весь спектр социальных феноменов и процессов России 90-х, придав им «модную» западную оболочку, граничащую с китчем, как эстетикой симуляции (см. об этом: [2, с. 144–146]). Во-вторых, это мода, которая была привнесена из-за рубежа после эпохи дефицита и тиражирована через вещевые рынки на заре нового российского капитализма. В-третьих, новый российский политический активизм, главным образом выраженный запрещенной в 2007 году партией национал-большевиков, созданной русским писателем Эдуардом Лимоновым. Примечателен тот факт, что в ряду основателей мы можем обнаружить некоторых выдающихся деятелей отечественной культуры, таких как Егор Летов и Сергей Курехин, чьи идеи нашли свое отражение в акциях НБП, которые мы можем определить как политические хэппенинги или перформансы. Все эти три паттерна, кроме непосредственной принадлежности к эпохе 90-х, объединяет определенного рода эстетический эпатаж, склонный к антинормативности, вызванной диалогом «хаосов свободы и насилия» [3, с. 297].

Наиболее интересным пунктом наших размышлений является тот факт, что в последние годы данная культура используется в основном в творчестве тех, кто, по сути, саму эту эстетику не застал, либо ощутил опосредованно, например, через культовые фильмы Балабанова или те самые клипы или рекламные ролики. Мы можем связать это с большим числом мифологий, которые, как мы знаем, любят использовать именно эстетические явления (см. об этом: [1]). Окутав данный период и его производные, они становятся максимально притягательным для молодой аудитории.

Целью нашего доклада является наглядная демонстрация ключевых элементов эстетики девяностых, реализующихся в современной отечественной массовой культуре.

Примечания

1. *Барт Р.* Мифологии. М. : Академический проект, 2014.
2. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М. : Культурная революция; Республика, 2006.
3. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000.

Эстетический опыт как экзистенциальная необходимость человека модерна

В центре внимания доклада – человек эпохи модерна, которая характеризуется разрывом с традиционным обществом, бурными переменами и крупными социальными трансформациями. Постоянно происходящие перемены, «переломы времени», изменение обстоятельств жизни характерны для модерна. В данном докладе мы исходим того, что человек модерна относится к постоянно происходящим переменам по-разному: обращается к вечному времени, сакральному, т. е. становится религиозным; не считает перемены серьезными и окончательными, ведь они происходят часто, т. е. занимает циническую позицию; эстетизирует ушедшее прошлое, сохраняет в виде воспоминаний или художественных объектов как материальных носителей воспоминаний. Человек, погруженный в процесс постоянных перемен, нуждается в эстетическом отношении к миру. Перефразируя Ницше, можно сказать, что непрерывно происходящие перемены могут быть оправданы только как эстетический феномен.

В докладе предполагается рассмотреть идеи Дж. Агамбена об эстетическом преодолении разрыва между прошлым и настоящим, М. Хайдеггера об эстетизации искусства в Новое время, Г. Люббе о постмодерне как историзированном и эстетизированном модерне.

Экзистенциальная философия описывает опыт человека модерна. Атеизм, порождающий отсутствие оснований, ужас от бессосновности, усложнение общества, непрозрачность происходящих перемен, чувство абсурда происходящего. Некоторым спасением от абсурда, но не отказом от него, по Камю, выступает

Ольга Ивановна Ставцева, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина (г. Санкт-Петербург, Россия).

творчество, эстетическое отношение к миру. Опыт ужаса можно приручить, одомашнить с помощью эстетических переживаний.

Важность эстетического опыта подчеркивается и в актуальных философских проектах, которые вызывают большой интерес. Например, Тимоти Мортон, размышляющий о современных экологических проблемах в рамках объектно-ориентированной онтологии, обосновывает идею, согласно которой в экологическом мышлении занимает большое место эстетический опыт, опыт красоты. Обращая внимание на то, что в опыте красоты субъект не может определить точно, что именно служит причиной опыта красоты: сам субъект или произведение искусства, Мортон делает вывод, что «эстетический опыт представляет собой опыт солидарности с тем, что дано» [1, с. 127]. Продолжая кантовскую аналитику прекрасного и пытаясь радикализировать и деконструировать Канта, Мортон отстаивает мысль, что невозможно определить четко и строго, к чему относится опыт красоты – к объекту, к субъекту, к их соединению, на чем именно оно основывается: «Красота просто случается, наше эго ее сострять не может» [Там же, с. 121], поэтому опыт красоты связан с таинственным, волшебным. Мортон описывает момент обыденного опыта красоты как ощущение истины, постижение непостижимости вещи, видение будущности. Используя магические метафоры, Т. Мортон искусство сравнивает с месмеризмом и магнетизмом, поскольку искусство притягивает человека, «распространяет вокруг себя невероятное колебание истины, ... но мы не можем сказать, говорить ли оно правду или врет» [Там же, с. 137]. Опыт красоты, по Мортону, это опыт непринудительного сосуществования с вещью, не являющейся самим человеком, в котором возможность смерти вполне ощутима, однако все же разбавлена или подвешена» [Там же, с. 138].

Эстетический опыт занимает важное место в экзистенциальной структуре современного человека, поскольку не только перемещает его внимание к собственному субъективному полю переживаний, но делает таинственным рациональный, сконструированный техникой мир, приближает непознаваемое, заставляет помнить о смерти.

Примечания

1. *Мортон Т.* Стать экологичным. М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2019.

Агриппина Яковлевна Ваганова – создатель эстетике советского балета

Имя этого великого педагога, первого профессора хореографии, широко известно не только у нас в стране, но и за ее пределами. Вклад А. Я. Вагановой в хореографическое искусство трудно переоценить, а ее заслуги невозможно описать словами.

Прежде всего, необходимо отметить, что именно А. Я. Ваганова предприняла попытку унификации французских терминов и правил исполнения движений классического танца. До нее балету учили по наитию: каждый педагог учил так, как учили его самого, ну и добавлял к этому свой исполнительский и педагогический опыт. Кроме того, только в 1926 году при непосредственном участии Агриппины Яковлевны была составлена более-менее полноценная программа обучения детей классическому танцу, рассчитанная на восемь лет. Эта программа содержала не только перечень движений, подлежащих изучению на том или ином году обучения, но и имела под собой конкретные цели и задачи, основанные на многолетних традициях обучения классическому танцу. Это была не первая попытка создания системы преподавания классического танца. До А. Я. Вагановой такую попытку предпринял В. И. Степанов, который создал учебную программу в 1905 г. Но эта программа во многом уступала программе 1926 г. тем, что в ней содержался лишь перечень движений, подлежащих изучению на конкретном году подготовки будущих артистов балета, но проследить, какие цели и задачи ставились перед педагогом и учениками каждый год, практически невозможно.

В учебной программе 1926 г. педагог А. Я. Ваганова апробировала многие технические приемы, выработала постановку

Елена Сергеевна Старовойтова, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург, Россия).

корпуса, координацию и апломб, а также определила важную функцию рук в классическом танце, которые служили не только украшением танца, но и помогали непосредственному выполнению сложных элементов. Все эти педагогические достижения она изложит несколько позже в теории.

В 1934 г. вышел в свет теоретический труд «Основы классического танца», в котором А. Я. Ваганова детально описала исполнение основных движений классического танца на основе своего личного исполнительского и преподавательского опыта, а также технических находок современных ей артистов и педагогов балета, соединив лучшие традиции итальянской и французской школ классического танца. Таким образом, А. Я. Ваганова не только обобщила накопленные знания и опыт преподавания классического танца, но зафиксировала его теоретически, произведя, тем самым, реформу в преподавании балета.

Эта небольшая по объему книга дала возможность вести подготовку артистов балета в едином направлении и подчинять их исполнительские навыки единым правилам и нормам.

Постепенно «Основы классического танца» получили распространение не только по всем республикам бывшего СССР, но и по всему миру.

Этот бессмертный труд заложил основу эстетики советского балета. Как отмечала Н. Чернова: «Сила, ловкость, выносливость учениц Вагановой сближала их манеру с требованиями века» [1, с. 111]. Исполнители советского балета прославили отечественное хореографическое искусство не только своим техническим совершенством, но эмоциональной наполненностью и одухотворенностью танца. Эта эстетика получила название «русской школы классического балета», которая не имела аналогов в хореографическом искусстве мира.

Примечания

1. Чернова Н. От Гельцер до Улановой. М. : Искусство, 1979. 192 с.

Институциональное новаторство русских авангардистов в художественно-культурном строительстве первого послереволюционного десятилетия

Во второй половине XX века в культурологии получил развитие новый метод в изучении функционирования культуры – институциональный подход. У истоков его стоял британский антрополог Бронислав Малиновский [5], а в России начали разрабатывать М. С. Каган [4], Э. С. Маркарян [6] в рамках системного анализа культуры. Сущность институционального подхода – выделение в социокультурной реальности и анализ устойчивых организационных форм деятельности и отношений людей. Институциональный подход методологически важен для теории культуры, поскольку идея института включает и собирает в целостность все элементы социально-организующей подсистемы культуры: конкретные институции, формы общения и социального поведения, ценности и нормы, статусы и роли, проектно-технологические модели деятельности и идеологии (см: [2]). Все, что в позитивистской парадигме исследовалось как эмпирические нарративы, в институциональном подходе соединяется в единый многомерный объект, элементы которого взаимно детерминированы.

Весьма эффективен этот метод и для историко-культурологических исследований: рассмотрения процесса становления исторического типа искусства в определенных пространстве и времени, в структурированности и связанности с социокультурными процессами. Институционально-системный подход «стя-

Наталья Алексеевна Стрижкова, независимый исследователь (г. Москва, Россия).

гивает» разные аспекты процесса: художественное сознание, его идейно-философские основы, социальные отношения в рамках художественных практик, взаимодействие между отдельными организациями, экономические и идеолого-политические условия. Все это определяет ценности, стратегии, модели, программы, цели рождения особых, отвечающих задачам именно этого типа искусства, институтов и их эффективность в выполнении социальной роли искусства – организации и идейно-смыслового управления обществом.

Объектом нашего исследования является институциональное творчество художников русского авангарда в первое десятилетие после Революции (1917–1929 гг.), опыт их работы в советской государственной системе управления культурой (Наркомпрос), участие в формировании и реализации культурной политики советского государства, которую они пытались соединить с собственными новаторскими представлениями об искусстве и его социальной роли.

В этот период ненадолго совпали цели и ценности советской социально-политической модернизации и художественно-авангардистской. Революция определила необходимость принципиально иных, чем прежде, отношений власти и искусства, а также нужду в принципиально новой идейной и практически-управленческой государственной политике в сфере художественной культуры: изменение принципов и форм организации и функционирования всех сторон художественной культуры, включая производство и потребление художественных ценностей, их хранение и трансляцию, художественное образование, науку об искусстве. Речь шла о всесторонней институциональной модернизации художественной культуры – изменении характера деятельности уже имеющихся институтов и создании новых. Это предоставляло уникальные условия для реализации идей жизнестроительства, рожденных новым искусством: *«Слияние народа и искусства как глубинной проблемы в социальной революции в новотворчестве эстетической культуры»* [3, с. 2]. А практическая модель воплощения этих идей составила суть институционального творчества авангардистов.

Программа действий включала: отбор и интеграцию в общий музейный фонд произведений современного искусства, создание сети институций нового типа для новаторской модели презентации искусства (музеи, выставки, конкурсы) в масштабах всей страны, внедрение новых образовательных технологий, поиск управленческих моделей развития художественной культуры в структуре общегосударственной системы управления. Анализ этого организующего потока свершений как системного целого дает иной уровень объясненности явления «авангард» как исторического типа искусства в сложном социокультурном контексте.

Недолгое пребывание художников авангарда во власти и реализация программы институционального строительства оказали существенное влияние на развитие художественной культуры. Но дальнейшее воплощение их проекта неизбежно вплеталось в систему общего советского строительства и сталкивалось со смелой идеологических ориентиров и общегосударственными институционально-функциональными задачами – *«правилами игры, задающими определенные поведенческие ограничения и структурирующими таким образом взаимодействия агентов»* [1, с. 14].

Одна из задач данного исследования – показать на основании институционального историко-культурологического анализа синергетическую связь различных элементов системы художественной культуры: ценностно-смысловых и нормативных, интрасистемных и метасистемных, функциональных и организационных, технологических и продуктивных.

Примечания

1. *Грейф А.* Институты и путь к современной экономике: уроки средневековой торговли. М. : ВШЭ, 2006.

2. *Закс Л. А.* Общество в культурологическом дискурсе: к проблеме «культурное vs социальное», или культурология vs социология // Уральская философская школа: 50 лет – 50 имен / под ред. Л. М. Андрюхиной, Л. А. Мясниковой, В. А. Лоскутова, В. В. Скоробогачко. Екатеринбург : Изд-во Урал. ин-та управления – филиала РАНХиГИС, 2016. С. 294–309.

3. Из Отчета Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса. 1919 // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Ед. хр. 69.

4. *Каган М. С.* Введение в историю мировой культуры. СПб. : Петрополис, 2003.
5. *Малиновский Б.* Научная теория культуры. М. : ОГИ, 2005
6. *Маркарян Э. С.* Теория культуры и современная наука. М. : Мысль, 1983.

Кинематографический эффект реальности и его отношение к чувственности: между впечатлением и переживанием

Теория кино XX века предоставила возможность рассмотрения различных аспектов кинематографа, статуса зрителя, а также таких моментов его опыта как впечатление, иллюзия и эффект реальности относительно определенного временного режима, который соответствует феноменальной стороне зрительского опыта. Положением, с которым соглашалось большинство представителей теории эффекта реальности и, в частности, сторонников «системы шва», было признание ретроактивного механизма воспроизводства базовой кинематографической иллюзии [3, р. 47]. Понятие «нехватки», не принимаемой во внимание и де-завуируемой зрителем, считалось причиной того, что он постоянно производит согласованность в себе как в субъекте, в том числе, посредством взаимодействия с нарративом с целью упразднения гетерогенности эффектов фильмического текста. Однако «впечатление реальности», проинтерпретированное в качестве функции, предвосхищающей успешность кинематографического опыта как реализма образа, нередко считалось эквивалентным эффекту реальности. Например, Ж. Митри в контексте исследований кино 1960-х гг. постулировал эквивалентность впечатления – эффекту реальности, обозначив предпосылки для объяснения «эффективной» стороны кинематографического опыта при помощи выделения в нем моментов впечатления, актуальности и актуализирующего момента (см. об этом: [2, р. 40–45]).

Екатерина Александровна Стругова, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

Принимая во внимание многоаспектный характер критериев определения эффекта реальности в теории кино, в первую очередь, второй половины XX века, необходимо поставить вопрос о том, возможен ли сценарий, когда чувственный аспект кинематографического опыта выступает в форме впечатления и переживания? Ведь в том случае, когда кинематографический опыт не исчерпывается репрезентативными свойствами экрана как проективной поверхности и, напротив, коррелирует с материальными процессами фильма, за которыми признается первостепенность их особого медиального характера, эффект реальности и, в то же самое время, «профильмическое событие», позволяют говорить о фильме как об условии опыта, причине *переживания*, сопутствующего и завершающего кинематографический опыт, а не как об объекте, который, исключает любой фактор, внешний по отношению к его диегетической реальности. В частности, как полагает А. Хасид, обращаясь к «слабой» версии интенционализма, «феноменология опыта не полностью определяется репрезентативным содержанием, поскольку визуальный опыт обладает неинтенциональными феноменальными свойствами» [1, р. 408].

Помимо выяснения отношения кинематографического переживания к чувственности, следует осуществить это при рассмотрении *впечатления* как части эффекта реальности. В первую очередь, необходимо предположить, что оно, как и переживание, может сопровождать кинематографический опыт, но противоречить ему, когда обнаружение некоторого «триггера» в опыте опосредуется структурой фильма. Тогда впечатление реальности как актуальное переживание обнаружения новой детали фильма переходит в разряд одного из элементов диегетической реальности. Оно выступает положительным, а не отрицательным моментом кинематографического опыта, ставящим под сомнение его единство. Если же обосновывать необходимость эффекта реальности тем, что он является не аспектом кинематографического опыта, а эффектом самого фильма, то возможность его экстраполяции на чувственность зрителя остается проблематической.

Безотносительно того, представляет ли собой эффект реальности впечатление, переживание или эффект в его ретроспектив-

ном смысле, при учете перечисленных аналогий кинематографический опыт получает более широкое определение. Двухнаправленное рассмотрение эффекта реальности нацеливается на его конкретизацию безотносительно указания на его временной режим или «место» проявления в опыте предполагаемого зрителя. Обращаясь к проблеме эффекта реальности вне его зависимости от нарративных и медиальных различий, которые могут служить критерием отличия одного типа или жанра кино от другого, следует, во-первых, поставить под вопрос адекватность сведения эстетической реакции к каким-либо фигуративным элементам кинематографического образа, во-вторых, выяснить те причины или альтернативы, согласно которым свойства кинематографического образа не выступают причиной перехода кинематографического опыта в эффект.

Примечания

1. *Chasid A.* Pictorial Experience and Intentionalism // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2014. Vol. 72, No. 4 (Fall). P. 405–416.
2. *Mitry J.* *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* / translated by Ch. King. Bloomington, 1997.
3. *Oudart J.-P.* *Cinema and Suture* // *Cahiers du cinéma, 1969–1972: The Politics of Representation* / ed. by N. Browne. Cambridge, MA, 1990.

Об эстетической чувственности

Культура немислима без поиска путей как рационального, так и чувственного познания, поскольку каждое понятие есть в то же время результат мучительного переживания, всего «передуманного» и «перечувствованного» человечеством [4]. Эта «выстраданность» ярче всего проявляется в эстетической сфере, где чувство «просвечивает» в слове, звуке, линии: от подражания *эмоциональной действительности* у Аристотеля через *тотальность* чувственности в романтизме к изживанию *лирики чувства* во многих направлениях культуры XX века до *новой сентиментальности* и *постмодернистской чувствительности* (см. об этом: [2, с. 408–421]).

А. Баумгартен определял эстетическое чувство как совершенное единство разумного и чувственного познания. Эстетическая чувственность связана с перцептивным и когнитивным измерениями, находится в многоуровневых диалогических отношениях с рациональностью, и этот сопряженный диалог можно назвать взаимопроницаемостью, которая ведет к развитию «эмоционального интеллекта» и «эмоциональной логики» человека. «Созерцающее сердце» (И. Ильин) созерцает свободно и предметно.

Чувственность в эстетической сфере рассматривается в связи с изменчивостью и избирательностью восприятия – необходимых условий ее понимания как «действенного созерцания», основанного на полутонах. «Вслушивание», «вглядывание», проникновение внутрь, в суть вещей, выход за пределы обыденного, «превышение» наличного уровня повседневной чувственности и создает эффект «созидающего глаза» (Р. Арнхейм). Это связано, в том числе, с «энергией выраженности»: единство объективного и субъективного «снимается» в индивидуальном характере

Наталья Михайловна Субботина, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (г. Екатеринбург, Россия).

чувственности, происходит отождествление субъекта и объекта в «чистом чувстве», «оно *порождает* (выделено автором) свое инобытие внутри себя», а в эстетическом переживании обнаруживается принцип «личной актуальности» [3, с. 29, 215, 306]. Интенциональность такой чувственности часто импульсивна и противоречива, но эта противоречивость и есть источник ее развития. Спонтанность «невежественной чувственности» превращается в непредсказуемость «эмоции формы». Здесь проявляется не просто разнообразие чувств, зачастую противоположных и противоречивых (от выражения «сиюминутной жизненности», силы жизни до бесконечной тоски и страдания), а их парадоксальное, часто взаимоисключающее сочетание, неперебиваемое на обыденный язык. Вспомним, например, то ли «мертвенную жизнь», то ли «жизненную смерть» Августина: «Я страдал целительной болезнью и умирал живительной смертью» [1, с. 6, 8].

Эстетическая чувственность – процесс, «душевные движения», характеризующиеся динамикой, способностью к саморазвитию. Можно говорить об усилении («потенцировании») чувственно-созерцательного начала в эстетической сфере, где оно ярче, концентрированное чувственно-физического. (При этом Платон, как известно, призывал исключать музыкальные лады, способствующие излишней чувственности.) Кроме того, эстетическая чувственность целостна, связана с игровым началом и с неутилитарным наслаждением («незаинтересованное любование» у И. Канта, «радость» у В. Розанова, «праздник глаз» у К. Коровина), она самодостаточна, характеризуется наличием свободы, и носит символический характер. Это дает возможность не только наслаждаться «видимостью», но и «свободой давать свободу» (Ф. Шиллер).

Многозначность, неисчерпаемость, бесконечность – неотъемлемые характеристики чувственности, когда она выступает смыслопорождающей единицей эстетического отношения. «Наполните чувство жизни идеей бесконечного, и Вы поймете древних и поэзию» [5]. Чувственность как эстетическая категория – это «порыв к невыразимому», тайна, загадка, в которой «загадано» человеку не только сокровенное, интимное чувство, но и «свет

прочувствованной духовности», «чувство мира» (Г. Шпет). Субъективное ощущение становится, по выражению А. Шопенгауэра, «объективным созерцанием». А. Лосев говорит о *мистичности* чувства, которая проявляется уже в античных трагедиях, и называет это свойство *сверхсмысловым*, считая истоком и корнем всего, связанного с эстетической сферой (см. об этом: [3]). Поэтому, несмотря на попытки «десакрализации» чувственного начала в рационалистической эстетике, важно рассматривать чувственность как системное качество: в единстве не только с рационально-логическим, но и с иррациональным, алогическим. Только так достигается органическая целостность эстетического переживания, проявляется специфика эстетического как самоценного универсального и всеохватного отношения человека к миру.

Примечания

1. *Августин*. Исповедь // Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. М., 1970.
2. *Кривцун О. А.* Эстетика. М., 1998.
3. *Лосев А. Ф.* Форма – Стиль – Выражение. М., 1995.
4. *Шелгунов Н.* О слове и понятии // Антология мировой философии : в 4 т. Т. 4. М., 1972. С. 312.
5. *Шлегель Ф.* Идеи // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 61.

Поверх барьеров: «иное искусство» на выставках МоМА в 1930-х – середине 1940-х годов

На протяжении почти столетней истории своего существования нью-йоркский МоМА во многом определяет формирование картины искусства XX века, выявляя ключевые направления и пути интерпретации. Уже в первые годы своего существования в музее, возглавляемом историком искусства куратором Альфредом Барром, демонстрируются не только выставки новейших течений – искусства авангарда и модернизма, но и показываются объекты современного дизайна и архитектурные проекты. Также Барр делает особый акцент на выставках современного наивного, примитивного искусства, творчества душевнобольных и других «неформатных», странных в то время для музея современного искусства феноменах.

Революционная по своему характеру, логике и подбору экспонатов выставка «Fantastic Art, DADA, and surrealism» (1936–1937) и ее роль в легитимации творчества аутсайдеров уже достаточно полно описана [1]. Но этот проект в истории музея 1930-х – первой половины 1940-х годов не является единичным событием, связанным с современным непрофессиональным творчеством. Альфред Барр много внимания уделяет наивному искусству и современному примитиву, создавая выставки «American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750–1900» (1932–1933), «American Folk Art» (1938), «Modern Primitives: Artists of the People» (1941–1944) [2; 3 и др.]. В этом ряду выставок наиболее заметной, в том числе в исторической перспективе, становится «Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America» (1938) [4], которой ретроспективно посвящена одна из

Анна Александровна Суворова, Пермский государственный национальный исследовательский университет (г. Пермь, Россия).

галерей современной экспозиции МоМА. Кроме того, в 1942 году состоялась персональная выставка Анри Руссо [5] – художника, творческое наследие которого экспонировалось в музее фактически с момента открытия институции.

Также иная логика расширения дискурса современного искусства в перспективе связи с творчеством непрофессионалов раскрывается в выставках примитивов и проектах, посвященных арт-терапии. Вопрос о связи современного искусства с культурой примитива ставится в выставке начала 1930-х годов «American Sources of Modern Art» (Aztec, Mayan, Incan) (1933), «African Negro Art» (1935), «Indian Art of the United States» (1941) [6; 7; 8]. Революционной в пространстве музея выглядит выставка «The Arts in Therapy» (1943) [9], посвященная арт-терапии, в экспозицию которой входили рисунки непрофессионалов и фотографии, фиксирующие процесс их создания в госпиталях. Позже выставки такого типа будут повторяться.

Деятельность МоМа в период 1930-х – первой половины 1940-х годов внесла важный вклад в процесс легитимации и музеефикации различных феноменов непрофессионального творчества. Можно выделить несколько направлений выставочной практики МоМА: 1) выставки американского народного искусства, в том числе современных художников-самоучек; 2) выставки современного искусства, включающие в качестве «сравнительного материала» примитивное искусство, творчество душевнобольных и др.; 3) выставки, посвященные арт-терапии.

Примечания

1. Суворова А. А. Сюрреализм и искусство аутсайдеров // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 4 (33). С. 187–207.

2. American Folk Art: the Art of the Common Man in America, 1750–1900. Nov 30, 1932 – Jan 14, 1933. МоМА. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2930> (дата обращения: 25.03.2021).

3. Modern Primitives: Artists of the People. Oct 21, 1941 – Apr 30, 1944. МоМА. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1703> (дата обращения: 25.03.2021).

4. Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America. Apr 27 – Jul 24, 1938. MoMA. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2090> (дата обращения: 25.03.2021).

5. Henri Rousseau. Mar 18 – May 3, 1942. MoMA. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2798> (дата обращения: 25.03.2021).

6. American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan). May 8 – Jul 1, 1933. MoMA. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2932> (дата обращения: 25.03.2021).

7. African Negro Art. Mar 18 – May 19, 1935. MoMA. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2937> (дата обращения: 25.03.2021).

8. Indian Art of the United States. Jan 22 – Apr 27, 1941. MoMA. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2998> (дата обращения: 25.03.2021).

9. The Arts in Therapy. Feb 3 – Mar 7, 1943. MoMA. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3127> (дата обращения: 25.03.2021).

Традиционность «повседневного искусства»: практика «хендмейд»

Если рассматривать современную культуру, то мы обнаруживаем в ней колоссальную по размерам и значению практику, за которой закрепилось название «хендмейд». Она включает принципиально различающиеся сферы деятельности, объединенные общими принципами: «рукотворность», «досуг» и «креатив». Каждый из них заслуживает отдельного внимания. Важно то, что речь идет о современном обществе, для которого характерна кластерная организация взаимодействий, персоналистский характер идентификационного процесса и «проектная» ориентированность творческой деятельности. В условиях глобальных тенденций в экономике и культуре «хендмейд» представляет «локальную» тенденцию «домашнего мастерства», включающую все практики повседневного взаимодействия в пределах персонализированного «жизненного мира».

В противоположность тенденциям массовой культуры в условиях хендмейд-деятельности речь идет об эстетизации «ближнего бытия». Главное различие здесь в стратегиях: в одном случае – «потребление», в другом – «пользование». Но некоторые точки пересечения в них будут присутствовать, в частности, появление «индустриального фактора». Т. е. рождается индустрия производства и обеспечения пользователей инструментами, заготовками (полуфабрикатами), торговыми сетями и сетями сбыта.

Преимущественно хендмейд – это созидание для себя и «ближнего круга», но при персоналистской ориентированности на Другого он вполне допускает две новые возможности: претензию на профессионально-трудовую и профессионально-художественную деятельность. Но, в целом, сама практика данного порядка

Екатерина Эдуардовна Сулова, Военная академия связи им. маршала Советского Союза С. М. Будённого (г. Санкт-Петербург, Россия).

превращается в определенную сферу искусства, которую можно назвать «искусством повседневности». В ней присутствуют свои виды творчества, уровни мастерства (ряд авторов признается в среде профессиональных художников), исключительно развитая система образования (курсы, уроки мастер-классы, учебная литература и т. д. в онлайн- и офлайн-режимах). Складывается и специфическое идеолого-философское осмысление данных процессов, свободно интерпретируемых в категориях смарт-реальности.

Существенная часть видов хендмейд-деятельности отнюдь не нова и апеллирует к традиционным «рукоделиям», ремеслам, технологиям производства. Это рождает устойчивое представление о «воскрешении традиций». Часто «рецепт» действий нагружается эпитетами «бабушкин», «дедов», «от предков» и т. д. Важно здесь понять, что речь идет о мифе «исторической памяти», характерном для персоналистского сообщества, ориентированного в позициях Мы-идентичности и «укорененности». Это вполне соответствует и тенденции «новой традиционности», существующей в социокультурном пространстве сегодня.

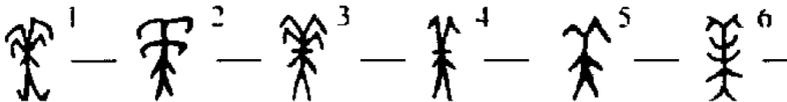
Важно понять, каковы основания данного мифа и насколько он связан с действительной возможностью передачи опыта в условиях глокальной культуры. Это также поможет понять характер и возможности дальнейшего развития «искусства повседневности», особенно при функционировании внутри него практик, связанных с инновационными технологиями. Также интересно отметить то, что именно медиасреда позволяет «хендмейду» обрести максимальный размах и стать одной из самых масштабных культурных практик современности. Деятели хендмейд-искусства, презентуя свои изделия, выступают репрезентантом самой актуальной культурной практики, причем, не обязательно претендуя на высокий статус творца, а руководствуясь уже устоявшимся сегодня новым принципом «а вдруг кому-то пригодится», наполняющим сегодня сетевое пространство, предполагающим персональную востребованность.

Exploring Chinese aesthetics from the oracle bone inscriptions “𠄎”

The oracle bone inscriptions, which are over 3,000 years old, are pictographic script inscribed in images on animal bones and tortoise nails. It records the lives of ancestors from the Shang dynasty, conveys information about the original Chinese civilization, and graphically depicts the ancestors' symbolic thinking and aesthetic sensibilities. This paper aims to explore the Shang ancestors' aesthetic consciousness through an analysis of the oracle bone inscriptions “𠄎” (美, beauty) and explain its relevance to Chinese aesthetics.

The oracle bone inscriptions “𠄎” is written in six different patterns, but the basic structure is pretty consistent. However, the interpretation of beauty varies and expresses the different understandings of scholars of the aesthetic sense of the Shang ancestors.

In oracle bone inscriptions dictionary *Shuowen Jiezi* [5], the meaning of the character is written as follows: “𠄎” (美, beauty) is a structural combination of “𠄎” (羊, sheep) and “𠄎” (大, big), refers to the palatability of the sheep, the fatness of the sheep gives pleasure to the palate. In terms of the word's etymological meaning, Xu Shen believes that combining the words ‘sheep’ and ‘big’ in the Chinese character for beauty points to the pleasurable sensation of the taste of food. This view shares by the Japanese scholar Kasahara Nakamura, who further argues that the Chinese sense of aesthetics retained at a deeper level in interpreting ancient Chinese characters.



Сы Сюй (Si Xu), Ural Federal University (Ekaterinburg, Russia).

© Сы Сюй (Si Xu), 2021

In the author's view, oracle bone inscriptions highlight their most expressive features when dealing with images of things, making the entire textual imagery a personalized and typical image. China's agricultural civilization began in the Neolithic period with the Hemudu culture¹ and the Shang dynasty with farming. In the practice of farming, the ancestors developed the concept of beauty. They were close to their domesticated animals, revered the environment in which they lived, and generally believed in the communication between man and all things, thus forming the concept of the unity of heaven and man. Unlike Western philosophy and aesthetics, Chinese aesthetics focuses more on the harmony of the subject and object as one, close to nature, and the unity of man and nature.

"In all languages, most expressions involving in animate things are shaped by the human body and its parts, as well as by metaphors using human sensations and eroticism" [2]. The depiction of glyphs in the oracle bone inscriptions as also human-centered, reflecting the ancestors' great concern for the human subject.  Xu Zhongshu [6] explains the oracle bone inscriptions for "beauty" in this way: "(Beauty) resembles the shape of a human head with feathers or a sheep's head, and the ancients took this as a sign of beauty". He believes that the Shang ancestors already understood the aesthetic properties of feathers and animal horns and could relate them to the subject's beauty, so they already knew how to beautify and decorate themselves. "The whole spirit of the Chinese character starts from the human being (more precisely, the human body in its entirety)" [3]. The oracle bone inscriptions, which inscribe ornaments, have permeated aesthetic practice through the millennia, forming a human-centered Chinese aesthetic.

In the dictionary *Shuowen Jiezi*, it is noted that the words "美" and "善" (goodness) are synonymous. The original meaning of "good" refers to the pleasant sensation of eating mutton in the mouth so that one cannot help but admire its beauty. It is both an aesthetic judgment of food and a functional evaluation of things, and this 'beauty' and 'goodness' of taste shows that the Shang ancestors valued both the

¹ The Hemudu culture is an ancient Chinese human civilization that reflects the clans of the lower Yangtze River valley about 7,000 years ago.

external ‘beauty of form’ and the internal quality of things. With its emphasis on external ‘formal beauty’ and internal qualities, the aesthetic consciousness of the Shang ancestors evolved into a utilitarian consideration of the ‘moral’ dimension. Beauty in traditional Chinese aesthetic thought is good [1], and it’s the essential characteristic of the Chinese aesthetic spirit [4], which is very different from the Western scientific aesthetic.

In summary, the original meaning of the word “美” has resulted in a wide range of opinions. However, it is undeniable that the origins of Chinese aesthetics inextricably linked to the script’s qualities, so the search for the origins of Chinese aesthetic consciousness requires a search for traces in the oracle bone inscriptions.

Notes

1. *Cheng Xiangzhan*. From literary aesthetics to ecological aesthetics [M]. People’s Publishing House, 2012
2. *Fisch M. H.* Giovanni Battista Vico // *New Vico Studies*. 1985. Vol. 3. P. 175–178.
3. *Jiang Liangfu*. Paleography [M]. Zhejiang People’s Publishing House, 1982.
4. *Li Zehou*. The Journey of Beauty [M]. Shanghai : Life, Reading, New Knowledge, 2014.
5. *Xu Shen*. The Commentary on Shuowen Jiezi. Shanghai : Shanghai Ancient Books Publishing House, 1981.
6. *Xu Zhongshu*. A dictionary of oracle bone inscriptions [M]. Sichuan Dictionary Press, 1998.

Экспериментальная часть трактата «Объяснение времени» Леонида Липавского¹

Леонид Липавский в трактате «Объяснение времени» движется в парадигме теории относительности, рассматривая проблемы пространства и времени. Ньютоновская теория времени – время гомогенное, привязанное к объектам – им полностью отвергается, и он в серии мыслительных экспериментов инспектирует положения Эйнштейна. Липавский модифицирует физическое представление о времени: нет времени как онтологической характеристики объектов самих по себе. Объект, покоящийся или несомый потоком времени, в котором он, по существу, тоже неподвижен, времени не имеет. Время – «воображаемое, отраженное» [1, с. 61], вносится в мир субъектом как проекция собственного времени (метафора «тени от забора»: время накладывается на мир, как тень от забора на дорогу) [Там же, с. 45].

Таким образом, время – это не субстанциальная, онтологическая величина, а категория взаимодействия человека и мира: «изоляция уничтожает сравнение» [1, с. 60] и, тем самым, время. Время, таким образом, не внешние рамки, в которых происходят события, а само «содержание» событий [Там же, с. 61]. Этот момент крайне важен, поскольку здесь Липавский намечает переход от «объективного» к «экзистенциальному» времени (в качестве содержания человеческой жизни), при этом ставит вопрос о возможности нечеловечески «субъективных» порядков времени.

Антон Андреевич Сысолятин, УрФУ имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX-го века», 2019–2021 г.г. (проект № 19-18-00342).

Содержание «объективного времени», по Липавскому, – это постоянное изменение, «преобразование» [1, с. 41]. Для того чтобы преобразования фиксировать, необходим взгляд на вещи со стороны. Время – категория наблюдателя за миром. Оно возникает как взаимоотношение человека (в широком смысле, индивидуальности) с миром. «Объективное» время возникает как проекция «внутреннего времени» человека на мир, а содержание внутреннего времени – это «количество стадий в элементе» [Там же, с. 57, 61], то есть внутреннее изменение, движение. Однако помимо внутреннего времени может быть описано и «экзистенциальное» время – как некое психологическое преломление внутреннего порядка времени, фиксируемое в предельных (и потому подчеркнуто индивидуальных) опытах переживаний: «время – чувство чуждости события, боль вселенной» [Там же, с. 65].

Итак, время для Липавского – «особое отношение внутри мира» [1, с. 44], оно конституируется субъектом. Поскольку сущность времени – изменение относительно некоего события, а исходным событием можно выбрать любое произвольное событие, то мир (в качестве совокупности вещей и явлений) или отдельный предмет – относительные категории. Именно время «производит качество», то есть производит определенное «содержание мира» [Там же, с. 60]. Взгляд на временную природу предметов запечатлен в языке [Там же, с. 46]: различные типы языков (повседневный, математический, литературный) и способы записи (слово, формула, иероглиф) фиксируют «качественно» различные способы взаимодействия наблюдателя и мира.

Примечания

1. *Липавский Л. С.* Исследование ужаса. М. : Ad Marginem, 2005. 445 с.

Новые онтологии или новые искусства (арт-медиа)?

От изначальной древности искусство служило универсальным способом конкретного выражения невербализируемого духовного опыта человека и человечества. Одновременно с религией оно было важным компонентом созидательной и продуктивной человеческой практики. В пространстве европейской цивилизации искусство трактовалось шире и разнообразнее, чем эстетическая сфера (но эстетическое всегда составляло сущность искусства), и зачастую применялось в практических или утилитарных целях в сфере идеологии, религии, политике и прочее.

В пространстве западной цивилизации и культуры письменного типа развивается искусственная жизнь, виртуальная реальность и виртуальная (не)осознанность. И мировоззренческо-технологический «поворот», и очередная информационная революция становятся тем способом, который «останавливает естественное действие вещей» (Ф. И. Гиренок). В современных массовых странах все развитые жители ведут и совершенствуют одинаковый образ жизни в пространстве потребительского общества. В этой ситуации – возможности бытия искусства, которое было поэзией бытия, открывало возможность прибывать жизни как истине сущности, с одной стороны сходят на нет, с другой – ограничиваются и задаются (бес)пределом техники и технологий [3].

В древние времена искусство не существовало как нечто отдельное, специальное, выделенное, оно было всепроникающим, растворенным в живой повседневности. Потому что в традиционной культуре (культуре устного типа, обладающей качеством синкретичности и не обладающей качеством дифференциации)

Ольга Игоревна Тарасова, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург, Россия).

было единство народной духовной и материальной культуры. В то время, когда искусство было «вживлено» в повседневность быта и бытия, через творение, через творчество это обыденное сознание обладало возможностью подниматься к художественному, возвышенному, сакральному. «В обществе дописьменном и так называемом традиционном... дифференциации не произошло... Синкретизм менял свои формы, но продолжал оставаться определяющим началом. По крайней мере две особенности могут быть отмечены как характерные для народной традиционной культуры. Первая – это тотальная распространенность на все ее формы элементов, которые для нас привычно называть эстетическими... вторая особенность, неразрывно связанная с первой, – это единство “эстетического” и функционального» [2, с. 26].

На протяжении нескольких последних веков, в том числе в связи с неконтролируемым ускорением технического прогресса, изменяется видение и понимание искусства. Его границы как художественного и эстетического феномена, под воздействием разнообразия нео- и постмодернизмов, постепенно стираются и исчезают. В XX веке возникают и становятся массово употребляемыми виды искусств, основанные на новых и новейших технологиях: фотография, кино, телевидение, реклама, шоу, сетевое и цифровое искусство. С одной стороны, была попытка выработать самостоятельную поэтику и эстетику данных искусств. С другой – ускорение различных социальных технологий массового потребления выступило катализатором глобальной переоценки ценностей, и в посткультуре многие и «искусства» и «постискусства» вынуждены отказываться от поэтики ради презентационности, популярности-массовости, «лайков» и прочее. Художественное вдохновение утратило свою ценность в пользу расчетливости и «исчисления бытия». Пространство художественного восприятия заменяется пространством представления. Творение как «преобразование нескрываемости бытия» (М. Хайдеггер) уступает место проекту, расчету, дизайну. В попытках скрасить одинаковость существования в массовой культуре распространяются разнообразные арт-практики и арт-технологии как способ (с)организации среды обитания. Это уже не эстетически, а социально

значимые утилитарные функции массовых художественных технологий. Согласно М. Маклюэну, «искусство становится просто компенсацией за жизнь, утратившую глубину» [1, с. 311]. Внешне устность традиционная (фольклорная) и «электронная устность» глобальной деревни оказываются похожи. Но эстетические, этические и антропологические параметры имеют разную онтологию, как будто присущие им «константы» и «переменные величины», задающие устойчивость бытия, оказываются на других, не своих местах.

Технологический индивидуум, пришедший на смену одномерному человеку, который, утратив связь и с трансцендентным, и повседневной реальностью, поглощенный визуально-информационными гаджетами, обладая эстетической бесчувственностью и информационно-образной наркоманией, нуждается в разнообразных «арт-практиках», «арт-стимуляторах» и «арт-допингах», чтобы что-то почувствовать [3].

Изменение стиля логики развития, образа жизни является общей проблемой человека и человечества. А ее решение предполагает поиск не только предельных, но и запредельных оснований онтологии.

Примечания

1. *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / пер. с англ. А. Юдина. Киев : Ника-Центр, 2003. 432 с.
2. *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура; In *metoіam*. СПб., 2003.
3. *Тарасова О. И.* Эстетика как онтология жизненного мира // *Личность. Культура. Общество*. 2006. Вып. 4 (32). С. 249–257.

Эстетика фракталов: математическое искусство и художественная математика

Наука и искусство – две различные, во многом взаимопротивоположные формы человеческой деятельности, две различные формы общественного сознания. Их взаимодействие в контексте XX–XXI веков постепенно становится важным вектором культурного развития. Искусство – способ художественного познания мира, универсальный способ выражения невербализируемого духовного опыта человека и человечества. Наука – особый вид познавательной деятельности, связанный с накоплением, обоснованием и систематизацией максимально объективных знаний о мире, человеке и обществе, на основе которых происходит преобразование действительности. Современный фрактал-арт – один из видов постнеклассического творчества, область тесного взаимодействия и взаимопроникновения науки и искусства.

Термин «фрактал» ввел в научный обиход Бенуа Мандельброт. В своих исследованиях он предложил новый вариант неевклидовой геометрии, отказавшись не от идеи параллельности как у Лобачевского, а от требования гладкости. Геометрия фракталов внешне – это геометрия негладких, направленных, шероховатых и зазубренных объектов. В настоящее время фрактал – объект внимания математической, технической, художественной и гуманитарной мысли. Понимание фрактала постепенно становится новой мировоззренческой концепцией.

Существует пифагорейская традиция: числа – начала и причины вещей, отношения между числами – основа отношений в мире. Число – организующее начало бытия, претворения хаоса в космос. Число – обозначение счета, цифра – знак числа. Два типа мышления – числом или цифрой – и соответственно два

Ольга Игоревна Тарасова, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург, Россия).

типа культуры, «аналоговая» и «цифровая» парадигмы, две экономики, две экологии и т. д. Можно сказать, что становление и утверждение фрактала в науке и художественной практике, повседневной жизни – это проявление нового метастиля культуры, возможности перехода от линейного и одномерного мышления к нелинейному, что открывает перспективы нового понимания и быта, и бытия.

Современные определения фрактала не только математически строги, но и художественно-метафоричны. В качестве примеров – «возможность построения невозможных пространств», «визуальный потенциал построения безграничного в бесконечном», «нечто делимое до бесконечности», «гипнотические логарифмические спиралевидные построения», «фрактальная форма как новая эпистемологическая метафора», «самовоспроизводство образа», «новая форма минималистической геометрии» и т. д.

Фрактал – это множество, обладающее свойством самоподобия, изломанностью и свойством инвариантности в масштабе пространства и/или времени. Для фрактала изменение масштаба не ведет к упрощению структуры. Фрактал есть своеобразное проявление эстетики – законов гармонии и красоты, это единство Порядка и Хаоса. Хаотические движения мира создают уникальные и неподражаемые фрактальные объекты, в которых отдельные малые элементы точно наследуют свойства больших «родительских» структур. Для фрактальной структуры характерна особая заполненность пространства размерностью, которая не является целой величиной. Фракталы могут быть регулярными и нерегулярными.

В широком смысле фракталом называют объект, который может обладать одним из следующих свойств: у него фрактальная структура просматривается на всех масштабах, он является самоподобным или приблизительно самоподобным, обладает дробной (не целой) метрической размерностью. Поэтому в последние десятилетия слово «фрактал» перестает быть строго только термином математической науки и начинает использоваться в математическом смысле в «нестрогих», «шероховатых» науках гуманитарных.

Фрактальные объекты и изображения присутствуют в художественной культуре многочисленных народов мира задолго до наступления современной цифровой эпохи и цифровых технологий – повторяющиеся орнаменты, таинства начертания мандал, каноны иконографии и многое другое. Однако принцип бесконечного самоподобия как особый эстетический прием становится актуальным для искусства и культуры на рубеже XX–XXI вв. Ныне фрактальная эстетика связана с образностью нового типа, поскольку при помощи фракталов раскрывается поэтика невозможного, бесконечного и безграничного, новая, неклассическая гармония, которая возникает на границе взаимодействия порядка и хаоса. Музыкальное искусство, фотография или дизайн – дают разные интерпретации фрактала с позиций пространства и времени. Закономерен вопрос: насколько фрактал антропологичен? Насколько технологичен? Если антропологичен, то каковы его адаптационные возможности? Потому что не любой и не каждый компьютерный фрактал является произведением искусства.

Изменение стиля логики развития, образа жизни является общей проблемой человека и человечества. А ее решение предполагает поиск не только предельных, но и запредельных оснований новой онтологии грядущего бытия человека и мира.

Осмысление истории в изображениях Других в греческой вазописи VI–IV вв. до н. э.

В греческом искусстве исторические события находили свое визуальное осмысление главным образом в скульптуре храмов и вазописи. В обоих случаях оно было связано с мифологией. Однако в скульптуре набор сюжетов был довольно ограниченным – в первую очередь, это были мифологические сражения: гиганто-, кентавро-, амазомахия и др., которые могли репрезентировать реальные контакты или противостояния с другими народами (напр., греко-персидские войны). В противоположность ей, вазопись (в первую очередь аттическая) являлась уникальным феноменом греческой визуальной культуры, особой семиотической системой, элементы которой были тесно связаны друг с другом и в которой находил отражение широкий круг ключевых феноменов и ценностей греческой культуры и картины мира.

В греческой вазописи присутствовало несколько видов Других и каждый из них был связан с определенными историческими событиями и изображался в преимущественно мифологических сюжетах. В свою очередь, эти мифы осмысливали различные исторические события и контакты с другими народами. Необходимо отметить, что изображения этих Других не всегда были документально точными, поэтому современные исследователи часто отказываются от их прямолинейной идентификации с определенными народами, предпочитая видеть в них обобщенные изображения тех или иных народов (или групп народов), а соответственно их имена следует рассматривать скорее как условные.

Татьяна Сергеевна Терещенко, канд. филос. наук, независимый исследователь (г. Москва, Россия).

Наиболее сложный комплекс смыслов, в том числе и исторических событий, содержали в себе образы так называемых *скифов*, существовавшие между 570 и 470 гг. до н. э. Их главными характерными чертами были: высокие шапки, S-образный лук, горит (чехол для лука и стрел), облегающие штаны и куртка. Эти персонажи изображались в военных сценах (многие из которых были связаны с Троянским циклом) как спутники воинов-греков (гоплитов). Ученые спорят о том, кого могут репрезентировать эти персонажи, а также с какими историческими событиями они могут быть связаны. Период, на протяжении которого они существовали, был чрезвычайно насыщен историческими событиями. Изображения скифов появились в период тирании Писистрата и его сыновей (560–527 гг. до н. э.), политической борьбы в Афинах, экспансии Афин на Пелопоннесе, на Эгейских островах и в зоне Проливов, усиления Персидской империи, а также нарастания ее конфронтации с греческими государствами, вылившейся в греко-персидские войны (500–449 гг. до н. э.). Кроме того, этнокультурные контакты между греками и другими народами в ту эпоху были чрезвычайно интенсивными: в частности, в это время заканчивается Великая греческая колонизация и осмысливаются ее итоги. Все это имело следствием окончательную кристаллизацию концепта «варвары». Не случайно образы самых разных Других (скифов, фракийцев, чернокожих, фригийцев, изображения, связанные с Египтом и египтянами) появляются именно в это время.

В конце VI – нач. V в. до н. э. изображения скифов были вытеснены изображениями условных *персов*. Они обладали некоторым сходством, но у них существовали и отличия в одежде, головных уборах и вооружении. Главная их специфика состояла в сюжетах: персы изображались в сценах битв с греками, связанных с победой последних в греко-персидских войнах.

В образах *чернокожих* осмысливалась их экзотическая внешность, а также контакты с Африкой. Некоторые из них могут быть связаны и с конкретными историческими событиями. Так, немецкий антиковед Э. Бушор полагает, что фигурные сосуды с изображениями чернокожих в объятиях крокодила могут быть связаны

с египетской военной экспедицией греков во время греко-персидских войн и гибелью греческого войска на нильском острове Пропитида в 456 г. до н. э.

Сцена из мифа о Геракле и египетском царе Бусирисе традиционно также связывается с контактами греков с *Египтом* и его закрытостью и враждебностью по отношению к иностранцам, хотя эти контакты были достаточно активными и часто дружественными. Но, скорее, этот миф и изображения, с ним связанные, являлись смесью разных идей, исторических фактов и т. п.

В совокупности изображения Других в греческой вазописи составили целостную визуальную космологию и этническую картину мира, где исторические события и этнокультурные контакты находили свое, порой смутное и не всегда четко дифференцированное, осмысление.

Подход к пониманию и интерпретации массовой культуры

Современная массовая культура – явление далеко не однозначное. Было бы неправильно подвергать ее исключительно критике. С появлением в середине XIX века массового общества, массовая культура стала неотъемлемой составляющей, обслуживающей данное общество. В этой связи нельзя забывать, что в массовую культуру, кроме транслируемых СМИ смыслов, включается и массовое производство товаров и услуг. Исследование массовой культуры, как правило, осуществляется с позиции анализа смысловых аспектов, распространяемых СМИ на большие аудитории. Именно с этой позиции мы будем рассматривать современную массовую культуру.

Безусловно, основными характеристиками данной формы культуры остаются коммерческая направленность и развлекательный характер, и никакая критика пока не способна изменить экономических реалий в этой сфере. Но можно отметить некоторый позитивный момент: это преобладание в современной массовой культуре мидл-уровня, который, в отличие от китча, все же содержит в разных степенях нотки рациональности. Очень важным на сегодняшний день является уровень индивидуальной образованности, способствующий критическому восприятию предлагаемой масскультулой информации, умению находить тот смысловой подтекст, который не снизит планку общей культуры личности, а, в определенной степени, даже ее повысит. Для этого нужно иметь достаточно качественный интеллектуальный мировоззренческий фундамент.

Для ясности понимания данной идеи приведем пример интерпретации фильма мидл-уровня «Реальная сказка» (2011 г., режис-

Валентина Львовна Тихонова, Астраханский государственный университет (г. Астрахань, Россия).

сер С. Безруков). Сюжет этого кинопродукта может быть интерпретирован от самого простого, явного понимания до глубокого философского осмысления, все зависит от восприимчивости индивида. Об экзистенциальном варианте рождения смыслов писал М. Хайдеггер, который считал, что при любой интерпретации происходит «процедура пред-понимания, когда предрассуждение толкователя... уже установлено» [1, р. 183]. Хотелось бы остановиться именно на сложном разборе сюжетной канвы данного кинопродукта.

Среди героев фильма можно встретить не только обычных людей, но и сказочных персонажей (Василису Премудрую, Иванушку, трех богатырей и др.), живущих вместе в реалиях современного пространства. В этой реальной действительности положительные сказочные персонажи настолько вживаются в несовершенный мир людей, что теряют свои уникальные положительные качества. В то же время сказочные персонажи одновременно пребывают и в сказочном сером, неуютном мире, где они находятся под властью Кощея. Этот мир можно интерпретировать в качестве внутриличностного бытия человека, поработанного эгоистическими проявлениями природы: прагматизмом и расчетливостью как жизненными доминантами. Персонажей сказочного мира можно сопоставить с положительными потенциальными человеческими качествами и проявлениями. Под гнетом Кощея (низшего эго) они искажаются, и эти искажения четко прослеживаются в реальной действительности. Например, богатыри, олицетворяющие силу, мужество и самопожертвование, проявляют только силу для защиты Кощея. Василиса, олицетворяющая мудрость, проявляет в современных реалиях только расчет для сохранения исключительно своего личного счастья и т. д.

В то же время показано молодое поколение, потерявшее интерес к героическому, представленному героями былин, легенд и сказок. Кроме того, Кощей вырывает из сказок страницы, описывающие тайну его смерти.

Здесь было бы уместно привести слова известного экзистенциалиста Ж.-П. Сартра о том, что «человек осужден быть свободным» [2, р. 26]: человеку от рождения дано существование,

а сущность (эссенцию) он должен создать сам. Но идеи самопознания и самосовершенствования не являются приоритетными в современном мире. В этой связи не зря прозвучала фраза Кощея «никто не помнит, как меня убить».

Один из главных героев фильма – Саша – все же совершает подвиг ради спасения заколдованных Кощеем детей, подвергнув свою жизнь смертельной опасности. По сюжету Саша должен был погибнуть, но он остается жить. А серый, мрачный мир сказок (или внутреннее бытие человека) освещается солнцем – олицетворением внутреннего преображения.

Если рассматривать российский кинематограф, то фильмов, дающих почву для глубокого осмысления сюжета, не так много, хотя их отдельные фрагменты иногда выделить возможно. Несмотря на преобладание в массовой культуре мидл-уровня, все же и сам этот уровень можно разделить на подуровни. А восприятие и нахождение смысла в этих массовых продуктах зависит от самого человека. Поэтому особое значение в процессе обучения студентов вузов приобретает формирование умения грамотно сортировать продукты масскульта и навыка восприятия сюжета на разных уровнях. Это является одной из задач в подготовке будущих специалистов-культурологов, хотя, исходя из реалии жизни, такие навыки необходимо прививать студентам всех специальностей.

Примечания

1. *Heidegger M. Being and Time. New York : State University of Press, 1996.*
2. *Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanism. Paris : Les Editions Nagel, 1946.*

Философия медиаискусства: синтез искусства, науки и технологии

Интерактивный дизайн любых цифровых продуктов, использующих инновационные технологии и современный пользовательский интерфейс, немислим сегодня без знаний, накопленных человеко-компьютерным взаимодействием. Человеко-компьютерное взаимодействие является важной составляющей любого исследования, связанного с использованием информационно-коммуникационных технологий в различных сферах человеческой деятельности. Не являются исключением теоретические и практические исследования в области дизайна интерактивного цифрового нарратива (далее IDN, от *англ.* interactive digital narrative), применение которого простирается от медиаиндустрии и компьютерных игр до цифрового культурного наследия, образования, современного театра и цифрового медиаискусства.

Появившись в 80-х годах XX века в виде текстовых компьютерных игр, интерактивный нарратив стал быстро осваивать сильные стороны цифровых медиа, расширяя границы представления о способах рассказывания истории [3]. Как отмечает исследователь Н. И. Дворко, последующее поступательное развитие IDN происходило благодаря совместным усилиям художников, разработчиков компьютерного инструментария и исследователей в различных областях наук: нарратологии, теории медиа, компьютерных наук, психологии, философии, социологии. Междисциплинарное мышление стало важным аспектом в эволюции интерактивного повествования. Прорыв в одной области знаний способствовал успехам в создании необходимых инструментов и методологий в другой: «Не только технологии влияли и продолжают

Юлия Сергеевна Тихонова, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, Россия).

влиять на развитие и становление новых художественных форм повествования, но и художественные эксперименты приводят к новым технологическим идеям и инновациям» [2]. Новые, интерактивные формы повествования предоставляют пользователю расширенный объем действий, что приводит к лучшей обработке и пониманию представленной визуальной информации. Происходящее за последнее десятилетие быстрое расширение ландшафта этого жанра онлайн-повествования напрямую связано с развитием браузерных технологий. Сегодня междисциплинарная область HCI (человеко-компьютерного взаимодействия) отражает ориентированные на пользователя технологии, которые являются повсеместными, распространенными, социальными, встроенными, осязаемыми, невидимыми, мультимодальными, иммерсивными, дополненными или окружающими. Всё больший акцент многие представители HCI делают не на использовании компьютера, а на пользовательском опыте, дизайне взаимодействия, эмоциональном воздействии, эстетике, социальном взаимодействии, эмпатическом взаимодействии, укреплении доверия и ответственности человека [4].

Сторителлинг – один из наиболее эффективных методов передачи информации, включающих эмоциональное вовлечение человека в изучаемую среду. Человечество всегда использовало повествование в качестве основной формы коммуникаций, развлечения и обучения. Развитие новых медиатехнологий способствовало появлению новых типов повествования, которые расширяют возможности коммуникации посредством нарративного общения. Благодаря новым методам повествование может иметь совершенно новый характер. Отказ от традиционных форм и интеграция старых и новых медиа позволяют создавать инновационные способы рассказа [5]. Таким образом, можно привести разнообразные примеры подобной интеграции в мировой культуре: от оперы (интеграция драмы и музыки), графического романа (интеграция письменного текста и изображения как своего собственного художественного средства) до интерактивных компьютерных игр и нарративных медиапроектов (интеграция различных мультимедийных аспектов на общей платформе), которые

вливают на политическую и социальную жизнь. Интерактивные документальные проекты, обладающие разнообразными стратегиями соединения искусства повествования с интерактивностью, обеспечивают разную степень участия пользователей не только в репрезентации реальности, но и в ее конструировании. Аудитория получает доступ к нарративной информации через участие в цифровом пространстве, тем самым становясь когнитивно вовлеченной во время взаимодействия с интерфейсом.

Интерактивное невымышленное повествование в сети Интернет, известное как веб-документалистика, можно рассматривать как развивающийся, перспективный медиажанр, который привлекает все возрастающее внимание аудитории, воспитанной не только на активном потреблении мультимедийного контента, но и на его создании. Веб-документалистика, как самостоятельный жанр, является симбиозом между киноискусством, документальным жанром и журналистикой, объединенными в одном пространстве в Интернете [1].

Таким образом, конвергенция устройств, жанров и форм является истоком зарождения нового формата. Научно-практическая база НСИ дает возможность современным дизайнерам создавать интерактивные мультимедийные системы, позволяющие решать разнообразные задачи, в том числе и просветительской направленности, используя преимущества интерактивной цифровой среды. При этом сами разработанные проекты могут быть не только понятными и легкими в использовании, но и создавать значимый опыт взаимодействия пользователя с цифровым артефактом.

Роль цифровых медийных продуктов в процессах коллективной памяти, создания национальной идентичности постоянно возрастает. Новые поколения, не помнящие лично о событиях, могут лишь косвенно пережить прошлое. Их понимание прошедших событий формируется общественными традициями и воспоминаниями, в медийном отображении которых сегодня участвуют не только популярные исторические книги, фильмы и телевизионные программы, но и растущий ландшафт интерактивных цифровых медиа, использующих активное участие аудитории в формировании коллективной памяти. Коллективная память фор-

мирует идентичность общества или отдельной его группы, выступает фактором формирования национального и профессионального сознания [6].

Появление специализированных сайтов для размещения и хранения информации в цифровом виде позволило связать в группы непосредственно исследователей и разработчиков веб-документалистики и иных специалистов заданного направления.

Примечания

1. Антонова А. В. Социальная сущность веб-документалистики в рамках теории новых медиа // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Социология. Политология. 2016. № 2. С. 186–190.

2. Дворко Н. И. Веб-нарративы с использованием передовых веб-технологий // Графический дизайн: традиции и инновации : сб. науч. тр. междунар. науч.-практ. конф. / под ред. А. М. Сухаревой, Н. И. Дворко, М. Р. Кузнецовой. СПб. : ФГБОУ ВО СПбГУПТД, 2019. С. 44–51.

3. Дворко Н. И. Интерактивное повествование: две стороны айсберга // Интерактивное повествование и режиссура мультимедиа : сб. науч. трудов Центра образования и исследований в области интерактивных цифровых медиа. / под ред. Н. И. Дворко. СПб. : СПбГУКиТ, 2010. С. 18–26.

4. Островский А. М. Социально-философские основания гуманизации человеко-компьютерного взаимодействия (Опыт междисциплинарного исследования) : монография. М., 2010. 583 с.

5. Шлыкова О. В. Культура мультимедиа. М. : ФАИР-Пресс, 2004. 415 с.

6. Manovich L. The Language of New Media. Ad Marginem, 2018. 400 p.

Качества среды, значимые для удовлетворения потребности в идентичности с точки зрения дизайна

Потребность в идентичности через принадлежность к территориальной, социальной, этнографической группе является одной из основных для человека как представителя социума [2]. Исследование того, какими качествами должна обладать среда с точки зрения дизайна для удовлетворения этой потребности, становится актуальным как часть доминирующей в проектном сообществе парадигмы.

Для достижения поставленной цели продуктивным может оказаться метод «Конечный информационный поток» (КИП), входящий в категориально-системную методологию. Метод представляет собой организованный информационный образ, характеризующий изучаемый объект вместе с процессом его исследования [1]. Основной единицей представления информации в КИП является информационный критерий (ИК), фиксирующий любую новую познавательную информацию об объекте, а все аспекты объекта отражаются тремя параметрами модели: логическим уровнем (ЛУ) – глубиной информационного взаимодействия исследователя с объектом; логическим пределом (ЛП) – ограниченным числом качественных характеристик объекта, которым он обладает на соответствующем ЛУ; трансформируемостью (Т) – возможностью для преобразований информации, свойственной данным ЛУ и ЛП к комбинаторике частей ИК.

Поскольку дизайн среды как отдельный вид проектной деятельности ведет историю своего развития с 70-х годов прошлого века, то в процессе познания, для выявления логических уровней, предлагается выбрать хронологический подход и исследовать от-

Александра Андреевна Толстова, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

ношение дизайна к удовлетворению потребностей в зависимости от изменения социально-экономической парадигмы – это и принимается за информационный критерий (ИК). Для каждого логического уровня рассмотрим потребность в идентичности, которая может быть удовлетворена качественными характеристиками среды, характер которых зависит от того логического уровня, на котором они рассматриваются. Соответственно, за логический уровень (ЛУ) можно принять изменяющееся качество среды обитания человека, которое удовлетворяет потребность в идентичности.

Для определения первого логического уровня необходимо рассмотреть объект исследования с точки зрения задач, поставленных перед дизайном при формировании средового подхода, когда его миссия заключалась в создании дополнительной функциональной упорядоченности и эстетической выразительности городской среды, то есть вещному наполнению индифферентного к человеку пространства. Соответственно, на ЛУ1, назовем его «начальный», потребность в «идентичности» предлагается трактовать через качество «эстетическая выразительность», позволяющее создать индивидуальный код в монотонном архитектурном пространстве: узнаваемость, контекстуальность проектных решений, эмоциональную наполненность среды. Для определения второго логического уровня предлагается рассмотреть изменение задач средового дизайна в эпоху постиндустриального развития и выхода на первый план приоритетов экономики сервиса. В архитектурной области этот период можно отнести к окончательному переходу от философии функционализма к философии постмодернизма. Соответственно, на ЛУ2, назовем его «переходный», потребность, связанная с «идентичностью», также меняет свою трактовку и обеспечивается качеством среды, которое можно обозначить как «гуманность», в значении обеспечения гармоничных условий жизни художественными средствами дизайна среды: масштабностью, сбалансированностью, включением природных компонентов для повышения психологического комфорта человека. Третий, и завершающий, логический уровень в рамках данного анализа предлагается рассмотреть с точки зрения актуаль-

ных на сегодняшний день тенденций, когда на смену экономике сервиса пришла экономика знаний. Соответственно, на ЛУЗ, назовем его «продвинутой», потребность в «идентичности» будет обеспечена качеством «символизма» – наделением пространства скрытыми смыслами и ассоциациями. Далее, в процессе исследования параметров ЛП и Т, поскольку дизайн среды работает с пространственными, процессуальными и предметными характеристиками, для обеспечения каждого качества среды можно использовать инструменты, характерные для этих трех смысловых блоков проектирования, и получить перечень конкретных объектов и элементов дизайна для каждого логического предела.

Таким образом, построив процесс познания объекта на основании анализа уровня развития общества, с момента возникновения дизайна среды как проектной дисциплины и до настоящего времени, удалось получить описание качественных характеристик среды, значимых для удовлетворения потребности в идентичности, что может стать основой как для проведения дальнейших исследований, так и для применения в практической деятельности.

Примечания

1. *Боуш Г. Д., Разумов В. И.* Методология научного исследования (в кандидатских и докторских диссертациях) : учебник. М. : ИНФРА-М, 2020. 227 с.

2. *Папанек В.* Дизайн для реального мира : пер. с англ. М. : Издатель Д. Аронов, 2010. 416 с.; ил.

Креативное комментирование постов о Covid-19 в новостных пабликах¹

Обратную связь можно назвать важнейшей родовой характеристикой журналистики как информационно-массовой деятельности. Виды и способы обратной связи постоянно развиваются, особенно зависимы они от технического прогресса. Современные мультимедийные технологии позволяют обмениваться информацией с помощью самых разных знаковых систем: вербальной, аудиальной, визуальной, мультимедийной. Особую роль в этом процессе играют (диз)лайки, смайлики, «гифки», мемы, «фотожабы» и т. п. В связи с одновременным упрощением (на уровне знаков) и усложнением (на уровне интерпретаций и значений) коммуникации справедливо акцентирование внимания на процессе рефлексии, «подразумевающим осмысление и анализ полученной информации с целью корректировки своих представлений о предмете коммуникативного взаимодействия и осознание индивидом того, как его сообщение воспринимается партнером по общению» [1, с. 33]. Не менее актуальным оказывается анализ инструмента – языка обратной связи, от которого зависит эффективность коммуникации, адекватность восприятия информации, уровень понимания. В нашем исследовании (выполненном при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 18-18-00007) мы обратили внимание на использование визуального и аудиального языков коммуникации, а именно на создание комментариев, опосредованных аудио- и визуальными элементами, которые мы ранее условились именовать как «креативные комментарии».

Ирина Владимировна Топчий, Челябинский государственный университет (г. Челябинск, Россия).

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 18-18-00007.

Интернет-издание «Медуза» с момента создания следовало за аудиторией, т. е., помимо сайта, запустило паблики в социальных сетях. Это говорит о важной типологической особенности данного издания – интерактивность и нацеленность на контакт с аудиторией. Именно поэтому в качестве эмпирической базы исследования были использованы комментарии к постам официального паблика «Медуза» в социальной сети «ВКонтакте». Дата опубликования постов – 13 апреля 2020 года. Критерием отбора постов послужила тематика новостных сообщений. Были отображены только посты, связанные с новостями о пандемии Covid-19. Всего изданием в этот день было размещено 39 постов, 23 из которых касались заданной темы. Всего к данным постам было оставлено 1 876 комментариев. Из них креативных – 197 (10,5 % от общего числа комментариев). К остальным 16 постам было оставлено 615 комментариев, 59 из которых креативные (9,6 % от общего числа комментариев). То есть отмечается повышенное вовлечение в комментирование, в том числе и в креативное, новостей, касающихся именно пандемии Covid-19. Хочется отметить, что наиболее часто используемым типом визуализации являются мемы. Всего комментариев, содержащих данный тип контента, – 93. Причем это не только мемы в виде изображений (76), но и видеомемы (12), а также гиф-мемы (5). Остальные 104 комментария представлены включением такого типа контента, как изображения (фото (портретные и репортажные), принтскрины, в том числе принтскрины переписок, инфографика) – 68; видео – 7; аудио – 12; стикеры – 11; гифки – 6.

Итак, проанализировав комментарии к постам «Медузы», касающимся пандемии коронавируса Covid-19, мы обнаружили, что предпочитаемым типом контента при создании креативного комментария являются мемы. Это объясняется в первую очередь эффектом прецедентности, так как подавляющее большинство креативных поликодовых комментариев основано на интертекстуальности – как на уровне вербальных, так и на уровне визуальных компонентов. Введение в комментарий визуального компонента, выполняющего самые разные функции, приводит к значительному усилению эстетической функции.

Примечания

1. *Вовкула А. В.* Интерактивная форма коммуникации в медиадискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2015. № 10 (365). Вып. 95. С. 32–38.

Возможность метафизического в современном искусстве

История искусства иногда напоминает поиск смысла жизни, когда объективной темпоральности приписывается особое смыслополагание, вытекающее из инстинктивно пережитого второго закона диалектики. Возникающая в результате этого дурная телеологичность, в которой новое постоянно сменяется новейшим, находила неоднократные – и часто конкурирующие опровержения. Так, теософские циклические последовательности *юг* и *манвантар* не созвучны экологической критике антропоцена, укрепившейся в спекулятивном реализме, а судьба искусства в эпоху его технологической воспроизводимости, изображенная В. Беньямином, дезавуируется вечно возникающим «новым» импульсом искусства у Т. Адорно.

Об этом же можно сказать и иначе, если предположить, что «движение времени» есть константа, детерминирующая человечество и доступный его физическому восприятию уровень мира, смысл которой обретается на плане, превосходящем обычное бодрственное сознание, которое, в свою очередь, и является подлинным производителем смыслов, подобно рабочему, закручивающему гайки на механизмах, движущихся на конвейере, но не имеющему ясного представления ни о функциях этих механизмов, ни о принципах работы конвейера.

Эта, несколько обскурантистская (или деистическая) картина, однако, не выглядит столь безнадежно по сравнению с нигилистической антитеологической перспективой, возникающей, например, в работах Т. Мортонa. Здесь мне хотелось бы обратить внимание на следующие три парадигматических зазора, открывающие возможности для метафизического осмысления вышеупомянутых конкуренций. Во-первых, далеко не вся «новая ме-

Алексей Григорьевич Улько (г. Самарканд, Республика Узбекистан).

тафизика» следует материалистическому направлению, обозначенному К. Мейясу, и может, скорее, быть отнесена к реализму. Во-вторых, независимо друг от друга и по-разному, Т. Мортон и Г. Харман не останавливаются перед непроницаемым барьером между взаимно отчужденными объектами, а указывают на эстетическое как на форму фактического или опосредованного его преодоления. В-третьих, способность искусства «создавать миры», о которой пишут в разном тоне такие авторы, как М. Мескиммон и Т. Дж. Демос, пересекается с эзотерическим пониманием познания-как-создания, сформулированным Р. Штейнером в ряде лекций, посвященных искусству. Одна из ключевых мыслей Штейнера заключается в том, что искусство непосредственно вовлечено в построение онтологий, а не занимается описанием или отражением некой, отдельной от себя, действительности – будь то физической, психической, классовой или гендерной.

На мой взгляд, эти три возможности для метафизического осмысления напрямую соотносятся с глобальным подъемом метамодернизма и создают условия для «метафизического поворота». Почему метафизика снова становится важной? А. Мур определяет ее как «самую общую попытку понять мир» (см. об этом: [1]), и, если вернуться к определяющей роли темпоральности, после длительного периода доминирования антиэссенциализма и социальной деконструкции в культуре, философии и искусстве, потребность в этом понимании становится все более очевидной и срочной.

Я выделяю четыре параметра метафизического поворота. Первый – это длительный концептуальный кризис постмодернизма, который происходит во времена глубокого постмодерна, характеризующегося фрагментацией, бесосновательностью, субъективностью, всеми типами релятивизма, «альтернативными фактами» и постправдой. Второй, связанный с первым, представляет собой философскую кампанию против корреляционизма, начатую Мейясу и продолженную на ином уровне Харманом и Мортонем, провозгласившими свою приверженность имматериализму и необходимость расширения категорий объективности. Третья движущая сила метафизического поворота – это экологи-

ческая критика антропоцена, которая в последние годы приобрела новый смысл благодаря пандемии COVID-19. Четвертый фактор – возрождение общественного интереса к различным формам эзотерики, часто довольно профанным, начиная от йоги и заканчивая теориями заговора.

Я применяю описанный выше инструментарий для анализа двух примеров реализации метафизического поворота в современном искусстве. Один – это видео ташкентского режиссера Д. Кулматовой, в которых о хранителях культурного наследия рассказывается через предметы и темы, с которыми они работают. Так, Кулматова активно использует крупные планы книг, интерпретируя их как общие планы неких пространств. Второй пример – это мое собственное исследование эзотерического искусства в Центральной Азии, легшее в основу выставки «Мы храним наши белые сны» Музея современного искусства «Гараж», ставшей Выставкой года в 2021 г. [2] Основную задачу исследования можно сформулировать как документацию событий и объектов, не сохранившихся в физическом мире и ему не принадлежащих.

Примечания

1. *Braver L., College H. A. W. Moore. The Evolution of Modern Metaphysics: Making Sense of Things : Review // Notre Dame Philosophical Reviews. 24.03.2012. URL: <https://ndpr.nd.edu/news/the-evolution-of-modern-metaphysics-making-sense-of-things/> (дата обращения: 20.02.2021).*

2. *Кабанова О. и др. Объявлены лауреаты IX Премии The Art Newspaper Russia // The Art Newspaper Russia. 16.03.2021. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/8896/?fbclid=IwAR13vECYHNhOb91GLug-SknNSKLQRzn6poSuXAeN_9U7gHM9miIxZvL3LuEc (дата обращения: 16.03.2021).*

Современная отечественная музыкально-театральная культура: ценностный аспект

В современном отечественном художественно-эстетическом пространстве происходит трансформация классических категорий эстетики. Музыкантам, актерам, художникам академического направления очевидна проблема кризиса ценностных оснований в социокультурной ситуации сегодняшнего дня. Очевидна потребность в устойчивых опорах на классические ценности в музыкально-театральном эстетическом дискурсе. Принято считать, что в современном художественно-эстетическом опыте происходит вытеснение классических категорий и принципов, однако, на наш взгляд, они всегда будут актуальны для системы воспитания, помогая противостоять отрицательным проявлениям шаблонного массового вкуса.

Сегодня прогрессирующая трансформация культуры нередко навязывает новый тип художественного мышления, свободный от традиционных ценностных ориентиров. Посткультура, по выражению В. В. Бычкова, «сознательно отказавшись от ряда главных эстетических принципов (прекрасного, возвышенного, трагического, духовного), активно ориентирует свою художественную деятельность на явления, обычно принимавшиеся классическим эстетическим сознанием за неэстетические или антиэстетические» [1, с. 17].

В музыкально-театральной практике современности на первый план нередко выходят те категории и принципы, которые с древности были присущи сакральной сфере и мистическому опыту. Сегодня в музыкально-театральных постановках мы отчетливо прослеживаем тенденцию изображения абсурда человеческой

Л. Н. Ульянова, Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых (г. Владимир, Россия).

жизни, тотального одиночества, бессмысленности, парадоксальности бытия.

Общеизвестно, что в классической эстетической парадигме мы можем видеть лишь небольшую долю музыкально-театральных режиссерских решений в сегодняшних театральных реалиях. Тем интереснее, с нашей точки зрения, рассмотреть процессы трансформации и акценты в новом понимании художественно-эстетических ценностей, заложенных в текстах прошлого, и их новую трактовку в современной музыкально-театральной практике, в том числе, в одновременном сосуществовании высокого искусства и элементов массовой культуры.

«Игра» ценностями традиционного искусства, средствами и способами их художественного выражения происходит сегодня в существующем полицентрическом музыкально-театральном пространстве. Очевидна интеграция элитарного и массового как внутри отдельных постановок, так и в целом, в лабиринтообразном пространстве современной отечественной музыкально-театральной культуры. Нам представляется важным проанализировать основные тенденции в области современных методов художественного мышления и сферы эстетического опыта в современном пространстве музыкального театра, поставив акценты на музыкальной организованности художественного целого.

Мы рассмотрим особенности использования музыкальных принципов организации художественной ткани в постановках отечественных музыкально-театральных произведений XX века, опираясь на музыкально-театральное творчество С. Прокофьева, И. Стравинского, Р. Щедрина. «Сегодняшний оперный театр утратил старую и не создал новой жанровой модели современной оперы... мы имеем дело со стагнацией целого громадного направления» [2, с. 241].

Интересным представляется исследование тенденций трансформации стилевых и ценностных аспектов, новых форм синтеза элементов художественного целого постановок в современной музыкально-театральной культуре, их рассмотрение в эстетическом дискурсе.

Примечания

1. *Бычков В. В.* Эстетический опыт России на рубеже тысячелетий // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 3–30
2. *Раку М.* Кризис современной оперы: между социологией и эстетикой // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы : сб. ст. / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ ; ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. М. : УРСС, 2004. С. 236–244.

Эволюция проблемы синтеза искусств

1. Проблема синтеза искусств стала предметом рассмотрения эстетической теории в эпоху романтизма в связи с поиском новых оснований универсализма в условиях утраты культурой доверия к таким традиционным основам целостной картины мира как религия и научная рациональность. При этом искусство мыслилось как форма культуры наиболее адекватная целостности бытия, а синтез искусств как средство ее эстетического воплощения.

2. Романтики, впервые сформулировавшие идею *синестезии*, считали, что взаимопроникновение многообразных сущностей в универсуме является прообразом интеграции эстетических средств в искусстве (соответствия звуков, форм, цветов). Они полагали синестезию проявлением синестетического визионерства гения, а не плодом профессиональных усилий художника.

Завершил теоретические и практические искания романтизма Рихард Вагнер в концепции *Gesamtkunstwerk*. Он трактовал искусство как деятельность, осознанно профессионально формирующую идеального человека, для чего следует вернуться к изначальному словесно-телесно-музыкальному синкретизму. В. Кандинский в своей критике концепции Вагнера отмечал, что в такой трактовке синтез искусств понимается скорее как их унисонность, а не контрапунктическое единство.

3. Концептуальное развитие проблематики художественного синтеза в европейской культуре XIX–XX веков, как в теории, так и в художественной практике, происходило в зависимости от комплекса проблем, решаемых в различных художественных системах:

Елена Николаевна Устюгова, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

– понимания природы целостности, соответствием которой является синтез искусств (романтизм, символизм, ранний авангард);

– сферы осуществления этого синтеза – сознание (романтизм, символизм), язык (ранний русский авангард, футуризм) или антропологическая практика (дадаизм, Баухауз, театральный авангард);

– типа художественного сознания творца-художника и реципиента: бессознательно-интуитивного, спонтанного (романтизм, символизм, дадаизм) или профессионально рефлексивного и технологического (Вагнер, Кандинский, футуризм, Баухауз);

– направленности осуществления синтеза – либо на установление гармонии между художественным сознанием и бытием (романтизм, символизм, ранний русский авангард), либо на творчество языка искусства (Кандинский, футуризм), либо на преобразование социальной реальности (дадаизм, Баухауз, театральный авангард);

– отношения к художественной ценности произведения – в концепциях мировоззренческого универсализма синтез искусств расширяет смысло-творческие и рецептивные потенциалы художественной и эстетической выразительности, а в концепциях социально-практического авангарда – синтез не столько влияет на художественное сознание, сколько конструирует реальные формы жизни.

4. В современных разработках проблемы художественного синтеза продолжается исследование поставленных авангардом XX века задач обнаружения новых способов вовлечения искусства в жизненную реальность, вовлечения в художественно-эстетическую коммуникацию активного реципиента как со-участника художественного события, поиска новых способов синтеза языков разных видов искусства и современных технологий для усиления чувственного воздействия художественной реальности, создания эффектов присутствия.

Вместе с тем, следует отметить, что не выявляется радикального концептуального обновления постановки проблемы и ее художественного решения в искусстве конца XX и начала

XXI вв. по сравнению с авангардом первой половины XX века, что связано с ослаблением мировоззренческих основ современной культуры. Обновление происходит, скорее, за счет вовлечения новых технологических возможностей современного искусства, например, видео, электронных и цифровых технологий, практики коллективной деятельности (коллаборативных проектов). Можно отметить также, с одной стороны, усиление интеллектуальных оснований и социально-политической направленности современного дадаизма и акционизма (Й. Бойс, группа «Флюксус»), а с другой стороны, использование средств обострения чувственного восприятия. Кроме того, в современном искусстве преобладает тенденция к экспериментаторству в сфере языка над стремлением к созданию новой концептуальной системы. Неслучайно в современном искусстве множится количество разнообразных арт-практик и арт-проектов.

Но в приоритетной сегодня ориентации на восприятие реципиента, на его вовлечение в процессуальность художественного события, широко практикуемой в формах так называемого постдраматического театра, а также в разнообразных формах перформативных проектов, по сути, действуют те же модели, что и в проектах начала и середины XX века (футуристический театральный проект Прампolini, тотальный театр Баухауза, Эпический театр Б. Брехта).

Таким образом, в современной эстетической теории разработка проблемы синтеза искусств по существу концептуально не продвинулась со времен авангарда первой половины XX века, а в сфере художественной практики она обогатилась новыми экспериментами с новыми технологическими возможностями.

Креативные шаблоны при производстве сообщений в интернет-медиа¹

Лев Манович в своей известной работе описывает основные принципы создания и функционирования новых медиа: цифровую репрезентацию, модульность, автоматизацию, вариативность, транскодинг [3, с. 60–84]. Эти принципы определяют существование произведений медиаэстетики (текстов поликодовой природы, или мультимедиа-текстов) в виде набора данных, подверженных технической трансформации, и готовых форм – шаблонов, открытых для создания новых смыслов. Данный процесс является современным вариантом традиции, суть которой выразил Ролан Барт в концепции о «похищении» естественного языка мифом [1]: создание коннотативных значений на основе уже готовых семиотических единиц и систем. Такой подход в полной мере описывает ситуацию в современной массовой коммуникации, переживающей «цифровизацию». Сегодня производство сообщения (журналистского, рекламного, образовательного) в интернет-среде базируется на приоритете знака, то есть формы, а семантика, то есть информативность, уходит на второй план (см. об этом: [4, S. 62]). Таким образом, базовым принципом медиаэстетики цифровой эпохи является установка на чувственно-эмоциональное переживание сообщения, а не на логически-рациональное его восприятие, на узнавание готового, получение удовольствия от известного и понятного.

Производство новости на площадке интернет-медиа предполагает создание «неклассического» текста, который включает в

Василий Викторович Федоров, Челябинский государственный университет (ЧелГУ) (г. Челябинск, Россия).

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФ: проект «Медиаэстетический компонент современной коммуникации», № 18-18-00007.

себя два компонента. Во-первых, вербальное сообщение, часто заимствованное из официального дискурса и обладающее содержательно-фактуальной информацией; во-вторых, креативный компонент, эксплицирующий эмоциональный и оценочный потенциал высказывания, обнаруживающий протест и несогласие, шире – публицистичность (содержательно-концептуальная и имплицитная информация). Креативная практика создания новостей в интернет-медиа основана на использовании готовых продуктов культуры и искусства – именно эти объекты становятся означаемым для новостной информации. Такой феномен получил название «прецедентный текст» [2].

Однако творческий процесс здесь подчинен технологии, на которой основана цифровая реальность. Главным условием становится использование креативного шаблона, готовой формы как носителя информации. Таким шаблоном являются интернет-мемы, тексты сложной семиотической организации, анимированные изображения (GIF), короткие видеоролики, картинки и фотографии, рисунки и коллажи. При создании новости редакции интернет-медиа используют цифровую копию популярных артефактов, в том числе аутентичных для виртуального пространства.

Механизм создания и функционирования «вторичных» сообщений как единиц информации изоморфен ментально-языковым процессам. Прецедентный текст как шаблон является «пустой формой», которая наполняется смыслами и социальной оценкой при актуализации в конкретных речевых практиках, в определенном контексте. Это объясняется тем, что само означаемое когда-то было самостоятельным целым, продуктом культуры и искусства, понятным аудитории: все пользователи помнят его содержание и связанные с ним эмоции, авторские интенции. При создании нового сообщения эта когнитивно-эмоциональная информация сохраняется и развивает коммуникационную цепочку в новом контексте. В цифровой среде означаемое начинает «жить» по принципам, выделенным Л. Мановичем, оно становится набором данных и готовым модулем.

Примечания

1. *Барт Р.* Мифологии. М., 1996. 312 с.
2. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М. : URSS, 2007. 264 с.
3. *Манович Л.* Язык новых медиа / пер. Д. Кульчицкой. М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. 399 с.
4. *Kiklewicz A.* Modelowanie parametryczne przestrzeni komunikacyjnej (aspekty stylistyczne) // *Teorie komunikacji i mediów*. Wrocław, 2010. T. 2. S. 55–67.

Акт чувствования (sense act) и модели эксперимента в искусстве и науке

Доклад представит сравнительный анализ моделей эксперимента в науке и искусстве, опираясь на опыт гибридных художественных практик последних лет и исследования по философии и социологии науки (работы Ханс-Йорга Райненберга и др.), медиаэстетики (Лучиана Паризи) и критические исследования нейронаук. В фокусе внимания будет аппарат чувствования и проблема моделирования в различных концепциях принятия решений. Одна из ключевых категорий, которую я ввожу в данном контексте, – это понятие акта чувствования (sense act) – перцептивного переживания как маркера события, момента изменения состояния системы, обладающего между тем потенциалом действия (operational potential). С одной стороны, предметом внимания станут когнитивные теории, в которых субъект действия видится как система, которую возможно описать рациональным образом (например, диаграмматически и с помощью алгоритмов исчисления). С другой стороны, медиаэкологический и медиаэстетический подходы, а также ряд разнообразных художественных практик обращают внимание на несводимость подобного субъекта к системе просчитываемых действий, и основные препятствия на пути составляют как раз особенности чувственности и их реализации на материальном, телесном уровне. Обращение к этапу дизайна эксперимента и сравнение научных и художественных подходов, а также опыта их комбинации позволит выявить моменты взаимодополнения и обосновать эпистемологическую ценность «научного искусства». Произведения с задействованием биообратной связи, телесной интеракции и коммуникации с нечеловеческими агентами расширяют спектр возможных по-

Ксения Евгеньевна Федорова, Лейденский университет (г. Лейден, Нидерланды).

веденческих моделей, проблематизируя традиционные рационализирующие подходы. Примеры техно-ориентированного и «гибридного» искусства будут дополнены анализом воркшопов с участием художников, проводимых в рамках программ когнитивных исследований и нацеленных на осмысление опыта микрофеноменологии (осознанного отношения к мельчайшим деталям чувственного акта и того или иного действия).

Машины слепоты и прозрения

Центральное место в работах современного казахстанского художника Александра Угая занимает тема коллективной и частной памяти. Отсюда – многочисленные исторические отсылки, в том числе к искусству авангарда и советскому прошлому. Закономерно также обращение художника к фотографической технике, учитывая статус фотографии как документального свидетельства. Однако специфическая особенность многих проектов Угая заключается в том, что они переключают внимание с репрезентативных аспектов фотографии на материальные; фотография как изображение сталкивается здесь с фотографией как веществом и процессом.

Эта стратегия напоминает о своеобразной фотографической диалектике видимого и невидимого, света и тьмы. Ведь если создание картины необходимым образом видимо на каждом своем этапе, то возникновение фотографии происходит в пространстве, недоступном для визуального контроля. В этом есть некий парадокс: фотографический процесс, который делает мир более видимым и воплощает в себе торжество взгляда, берущего вещи под свой контроль, сам от этого взгляда ускользает.

Характерным примером этой диалектики служит серия так называемых «обскуратонов» (2017–2018) – камер-обскур различной конфигурации, снабженных большим количеством отверстий, с помощью которых производится экспонирование внутренних, покрытых фотобумагой, граней этой «скульптуры-машины». В процессе функционирования обскуратона отчасти сменяются во времени, отчасти совмещаются два разных формата: то он выступает как инструмент для создания изображения – искусственное продолжение визуального аппарата человека, то как объект,

Андрей Николаевич Фоменко, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

интегрированный в трехмерное пространство наряду с другими заполняющими его вещами. Зрение и визуальная репрезентация в версии Угая инфицированы телесностью, исключающей возможность целостной, прозрачной, внутренне гомогенной картины мира, которую предлагает система перспективы. Эта картина расколота на части и почти не поддается прочтению, несмотря на тотальность охвата. Инсталлированный в пространстве города или выставки обскуратон служит напоминанием о месте взгляда, о его феноменологической привязке к конкретным телам или их заместителям – машинам зрения, которые одновременно оказываются машинами слепоты, обнаруживающейся в конечных снимках в виде «черных квадратов» – точек взгляда, неуловимого для самого себя.

Изобразительность фотографической техники вступает здесь во взаимодействие с ее материальностью и отчасти ею подрываются. В обскуратонах эта материальность выявляется на разных уровнях: и за счет акцентирования архитектоники оптической машины, намекающей на какой-то другой, нечеловеческий тип зрения, и благодаря документации пребывания этой машины в реальном пространстве, и через демонстрацию объектных характеристик готовых изображений, которые образуют сложные конфигурации, порывающие с идеей перспективного окна. Еще одним таким уровнем является сам цвет обскуратона – черный, символически обозначающий темное внутреннее пространство камеры, словно вывернутое наизнанку: темнота становится видимой как таковая.

В наши дни искусству часто приписывают познавательную, исследовательскую и критическую функцию: предполагается, что искусство информирует нас о важных проблемах, ставит вопросы, требующие разрешения в «самой жизни», или извлекает на свет исторические факты, которые должны служить предостережением настоящему. Угай не остается в стороне от этого поворота: в его работах постоянно появляются социально-политические и исторические референции – от коллективной истории советских корейцев и исправительно-трудовых лагерей 1930-х годов до экологической катастрофы Приаралья и современных

пропагандистских кампаний, – помноженные на внимание к технической стороне визуальной репрезентации. Но, возможно, все эти размечающие пространство опыта вехи и ориентиры служат лишь средством для выявления черного, невидимого места «без ориентиров и границ» – пустоты, проделанной в этом пространстве.

Актуальность тотального возрождения эстетического воспитания

XX век дал миру россыпь художественно-эстетических технологий и изобретений, авторами которых были знаковые персоны самых разных культур. Достаточно вспомнить известнейших мастеров художественного творчества, понимающих, что их творчество может быть востребовано, если общество будет к этому приурочено. Они были убеждены, что сделать это можно только через художественное образование и художественное воспитание. Неслучайно основателями новых гуманитарных технологий и изобретений, представляющих собой особые системы эстетического воспитания и образования, стали не теоретики, а именно практики искусства: композиторы (К. Орф, З. Кодай, Д. Кабалевский), художник Б. Неменский, скрипач Ш. Судзуки, балерина А. Ваганова. В СССР эстетическое воспитание и начальное художественное образование было очень распространенным явлением. Ему придавалось очень большое значение не только на уровне образовательной политики государства, но и общества в целом, это входило в генетический культурный код. Многие родители считали своим долгом учить детей музыке, что по современным исследованиям оказывается чрезвычайно важным моментом развития интеллектуального и творческого потенциала человека. В частности, Т. В. Черниговская неоднократно подчеркивала в своих работах и публичных выступлениях [1; 2], что именно сложные художественные тексты и, в большей степени музыкальные, проводят чрезвычайно важную работу в сознании человека по созданию новых когнитивных связей. Они стимулируют развитие мозга, а, следовательно, его креативные и аналитические возможности, которые приводят к формированию

Ирина Георгиевна Хангельдиева, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, Россия).

уникальных личностных качеств, начиная с детства. В преклонном возрасте подобные воздействия улучшают качество жизни, отодвигают слабоумие и болезнь Альцгеймера.

Однако сегодня возникает ощущение, что эта проблематика перестала интересовать общество, государство, исследователей и, в частности, эстетиков, искусствоведов и педагогов. В последние годы при всем разнообразии публикаций в философском пространстве, эстетических среди них очень мало, а тем более фундаментальных или просто актуальных, связанных с вопросами эстетического образования и воспитания в условиях цифровой цивилизации. М. Н. Эпштейн в одной из своих работ справедливо пишет: «Гуманитарные науки перестают быть тем, чем были и призваны быть, – самосознанием и самотворением человека... Эстетика перестает мыслить о прекрасном, трагическом, комическом, героическом и становится дисциплиной, изучающей тексты по эстетике» [3]. Практика пока несколько активнее, чем теория. В связи с этим нельзя оставить без внимания, тот положительный факт, что не так давно российское общество единым фронтом в лице известных мастеров искусства выступило против реформирования начального художественного образования, которое могло привести к катастрофическим последствиям. Весь мир высоко ценит модель нашего художественного образования. Многие страны мечтают о подобной системе, пытаясь ее заимствовать.

Однако, если мы сохранили начальное художественное образование, то позиции в общедоступном эстетическом воспитании во многом нами утрачены. Упал интерес общества к этому направлению. Причин тому много: изменение ценностных приоритетов у родителей и детей; небывалый рост новейших информационно-цифровых технологий; появление многообразия гаджетов, мощное развитие игровой индустрии. Времени на освоение основ художественно-эстетической деятельности у детей стало значительно меньше, да и интерес к ней перестал возвращаться. Социологии фиксируют падение интереса к чтению, но рост интереса к визуальной и музыкальной, но массовой культуре. Между тем достойных фильмов для детей практически не снимается по экономическим и творческим причинам, о чем свидетельству-

ют сами кинематографисты. Есть отдельные мультипликационные сериалы, их востребованность носит единичный характер.

Эстетическое воспитание – процесс трудоемкий, системный и долговременный, возрождение интереса к нему должно носить общенациональный характер. Именно общество должно изменить свое отношение к статусу эстетического воспитания, которое во многом будет зависеть от реального запроса со стороны родительского сообщества. Именно старшее поколение должно понять меру значимости эстетического воспитания сегодня, когда востребованность продуцирования неординарных идей чрезвычайно высока и одним из важных инструментов достижения данной цели является тесное общение человека со сложным искусством, а для этого нужен достойный проводник.

Примечание

1. *Черниговская Т. В.* Влияние музыки на мозг // YouTube. 22.11.2017. URL: <https://youtu.be/YKmgOVIWmsk> (дата обращения: 24.10.2020).

2. *Черниговская Т. В.* Творчество как предназначение мозга // YouTube. 16.12.2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4TJxgRUwNVU> (дата обращения: 24.10.2020).

3. *Эпштейн М. Н.* Будущее гуманитарных наук. Технизм, креаторика, эротология, электронная филология и другие науки XXI века. М. : РИПОЛ-классик : Панглосс, 2019. 239 с.

Эстетические суждения Канта и проблемы современной музыки

Происходящие в настоящее время процессы в области музыкального творчества отмечены небывалой сложностью влияния множества факторов общественного сознания, которые являются внешними по отношению к музыке. Имеет место влияние социальных, политических, психофизиологических, философско-эстетических факторов и различных тенденций, заявляющих о себе в современной литературе и поэзии, живописи, драматургии, кинематографе. Поток событий, смена различных направлений творческих поисков в области музыки, подчас принимающих формы некоторой деградации музыки как искусства, предопределяет необходимость определенного специфического подхода в оценке проблем современной музыки и философско-эстетического изучения этого вопроса. Сущность такого подхода возможна: во-первых, в комплексном изучении динамики влияния внешних по отношению к музыке факторов; во-вторых, в попытке отделить псевдомузыку от музыки; и в-третьих, в изучении динамики различных явлений в музыке и динамики философско-эстетической интерпретации этих явлений. (Например, принципиальное разделение музыки на классическую и неоклассическую, выделение «звука» как образа нового искусства саунд-арта и так далее.)

Рассматривая динамику развития современного общественного сознания, можно заметить, как эта динамика отражается и на его философско-эстетических взглядах.

При использовании подобного метода в изучении проблем современной музыки неизбежно столкнемся с аспектами всеобщности воздействия музыки и гносеологических корней этого

Ирина Борисовна Хмырова-Пруель, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

явления, глубокой связью эстетического и этического, что уже заложено в природе музыкального искусства. И целый ряд других проблем, которые были предметом глубочайшего философского исследования, проведенного Кантом.

Ведь у Канта особое было отношение к природе музыкального звука. Он относил музыку, как и живопись, к искусствам изящной игры ощущений.

Музыка в понимании Канта демократична, и вовсе не по признаку частных эстетических принципов, которых придерживается тот или иной композитор, музыкант, а по признаку существования искусства. Тем более, не всякую музыку можно назвать искусством, и не всё, что исполняется на музыкальных инструментах, – музыкой (в этом случае происходит подмена не только образов, которые возникают у композиторов, но и самого содержания музыкального произведения).

Размышляя о природе звука, Кант говорил, прежде всего, о чувствах, которые способны возникать от «правильной игры впечатлений», то есть цвет и звук – это те ощущения, которые при определённых взаимодействиях являются признаком красоты, а значит и признаком искусства.

Несомненно, эпоха Канта – это эпоха, когда звучала музыка прекрасной, возвышенной и величественной игры ощущений Баха, Моцарта, Глюка, Скарлатти, однако и тогда уже звучала совсем другая, с другими ощущениями и эмоциями, салонная музыка.

Безусловно, Кант не мог слышать «прекрасной игры ощущений» в звуках, которые не всегда могли вызывать только приятные ощущения – в музыке Скрябина, Прокофьева, Шостаковича, Шнитке, Артемьева, Губайдуллиной, возможно, Кант смог бы оценить музыкальные шедевры XX века. Однако смог бы оценить «прекрасные игры ощущений» в музыке сегодняшней, идущей со временем и даже опережающей свое время, поэтому тот эстетический материал в области музыки, которым располагал Кант, был недостаточным для широких обобщающих выводов. Тем важнее понять и оценить его метод тонкого понимания объективных критических оценок в музыке.

Стоит напомнить, что для эпохи Канта существовало два определения музыки. Музыка как изящное искусство; музыка как приятное искусство и отчасти просто музыка вне искусства.

И тем не менее, уместно ли сегодня ставить вопрос об исследовании эстетических проблем в музыке и прогнозировать ее будущее развитие? Возможно для того, чтобы это понять, необходимо сосредоточиться на живых связях подлинного искусства с действительностью, а для этого нужно иметь научно обоснованные критерии эстетического суждения вкуса. И в этом отношении кантовский принцип значимости эстетических категорий может сыграть важную роль.

Генеалогия эстетической рефлексии: от современного состояния науки о культуре к ее истории

Культурологическая рефлексия не связана исключительно со второй половиной XX века (если, конечно, иметь в виду российскую ситуацию), хотя кажется, что это именно так. Но, действительно, именно в этот период происходит ее активизация. Это имеет основание. Социальные и политические эксперименты, связанные с реализацией утопических идей социализма в этом регионе, нанесли культуре значительный ущерб. Разрушение общественных и государственных институтов оказалось даже менее опасным, чем отречение от художественного и культурного наследия как основы коллективной идентичности. Революция и последующая политика государства привели к разрушению культуры. Это объясняет взрывное открытие проблематики культуры в России со второй половине прошлого столетия как заметное явление в науке. В истории гуманитарных наук этот период в развитии культурологической рефлексии представляет, действительно, знаменательный факт, ведь в это время культурологическая рефлексия начала трансформироваться в специальную науку. Этот переход из рефлексии в научную систему, действительно, происходит впервые. Революционные преобразования стали основной причиной колоссального разрушения культуры.

Однако этот катастрофический период в истории культуры в определенной степени был подготовлен предшествующей эпохой. В частности, если иметь в виду историю философии и гуманитарной науки, то «ликвидация» культуры в XX веке была подготовлена тем, что Ю. Хабермас называет «модерном». Это явление эпохи Просвещения, в соответствии с которой челове-

Николай Андреевич Хренов, Государственный институт искусствознания (г. Москва, Россия).

ство входило в XX век. Идеи модерна, казавшиеся прогрессивными для совершенствования общества, для культуры оказались разрушительными. Такой парадокс, и он еще до сих пор недостаточно уяснен. Между тем эти разрушительные для культуры идеи появились одновременно с возникновением культурологической рефлексии. Сама культурологическая рефлексия впервые появилась в XVIII веке, о чем, например, свидетельствовал трактат Гердера – мыслителя, менее известного в России, чем философы – его современники.

Несмотря на первые трактаты по теории и истории культуры, последующие революционные преобразования во всем мире не способствовали выдвиганию в XVIII веке культурологического знания на первый план. На протяжении всего XIX века социология как наука, сделавшая своим предметом возникновение и становление индустриального общества, затмевала культурологию, а по сути дела, упраздняла ее. Ведь возникающие новые общества были предрасположены развиваться и осмысляться в границах кратких длительностей времени, в то время как культура функционирует в особом времени – времени больших длительностей. Должно было пройти время, чтобы осознать, что массовые, т. е. индустриальные, общества тоже функционируют на двух уровнях – кратких и больших длительностях, а следовательно, без уяснения функций культуры в функционировании новых обществ образовавшийся в них хаос не преодолеть. Иначе возникшая в новых обществах массовая культура, разрешающая некоторые, но и создававшая новые проблемы, будет доминировать. Уяснение этой истины сделало культурологическую рефлексию (правда, с большим запозданием, т. е. во второй половине XX века) необычайно востребованной. Это и стало решающей причиной нарастающего интереса к культуре и в особенности в России.

Однако было бы несправедливым усматривать в социологии, в появлении и расцвете этой науки в XIX веке главного соперника культурологической рефлексии и науки. Возникшая еще в XVIII веке, в варианте И. Канта, эстетика содержала выход из проекта модерна. Эстетика явилась альтернативой социологии, ибо ставила акцент на определяющем в отношениях личности

и общества слагаемом – личности, в то время как социология исходила из первоочередной значимости общества. Конечно, в XIX веке предпринималась попытка растворить эстетику в социологии, подчинить ее социологии. Например, возникает позитивистская концепция искусства И. Тэна, известная как социологическая эстетика. Кстати, имевшая огромное воздействие на теорию и историю искусства, в том числе и в отечественном варианте. Но на методе И. Тэна лежит печать развития науки, которая, во-первых, иллюстрирует взаимодействие естественных и гуманитарных наук, а во-вторых, иллюстрирует метод проб и ошибок, без которых становление любой науки представить невозможно.

Наиболее интересным для нас, ставящих своей целью проследить взаимоотношения эстетики и культурологии в истории, будет функционирование эстетики в функции культурологии. В таком варианте функционирование эстетики продолжается до начала трансформации культурологической рефлексии в специальную научную дисциплину. Важно в этом смысле обратить внимание на попытку И. Канта выдвинуть в качестве одного из значимых понятий эстетики понятие игры. Эта идея Канта остается по-прежнему актуальной, во всяком случае, для российского варианта науки о культуре. Ведь в этом варианте сохраняется ориентация прежде всего на личность. Историк и теоретик культуры Й. Хейзинга, продолжая разрабатывать проблематику игры в XX веке, не случайно утверждает, что игра пронизывает все сферы культуры, а культура продолжает оставаться жизнеспособной до тех пор, пока в ней остается активным игровое начало. Следовательно, эстетическая стихия как проявление игрового инстинкта в этом смысле предстает культурологическим фактом.

Такое понимание культурологии, разумеется, не исчерпывает всех теоретических концепций культуры. Наравне с игровой концепцией культуры, ориентированной на личность, существует, например, концепция позитивистская, которую в России представляет Э. Маркарян. Но в современной науке о культуре отсутствует дистанцирование от сотрудничества с естественными науками. Кроме того, разворачивается переход той проблематики, что всегда считалась эстетической и социологической, в проблемати-

ку культурологическую. Но такие складывающиеся отношения между эстетикой, социологией и культурологией, видимо, отражают лишь одну из фаз в развитии системы гуманитарных наук.

Транслингвальность как эстетический принцип современной литературной практики

Одним из заметных и требующих осмысления свойств современной литературы является изменение роли интермедийного компонента, вероятно, связанное также с появлением у него новой функции. Вербальное и невербальное начала, еще недавно находившиеся в отношениях «подчинения», сегодня выступают как равноценные элементы осуществления авторского *архитектонического задания* [1] в процессе текстопрождения. Так, романы Винфрида Зебальда, признанного классика современной литературы, содержат десятки визуальных вставок, которые не являются иллюстрациями к тексту и из которых складывается *фотонарратив* (подробнее об этом см.: [3]). *Стихи-коллажи* нобелевского лауреата Гертты Мюллер, составленные из фрагментов газетных и журнальных страниц, можно увидеть не только в формате книги, но и в качестве экспонатов в галереях. К подобным стратегиям и практикам письма обращаются сегодня многие писатели и поэты из разных стран, и мы полагаем, что такие поиски нового литературного языка представляют собой проявление на уровне *художественной формы* (по Бахтину [1]) глубоких содержательных трансформаций художественного (и в целом культурного) сознания в эпоху глобализации [2, с. 102].

Возможности применения прежних теоретических подходов к таким произведениям весьма ограничены – это новая литература, о которой и говорить нужно по-новому. В этом смысле потенциально продуктивной представляется стратегия транслингвального литературоведческого анализа, которую в последнее время применяют к текстам, созданным на пересечении нескольких

Екатерина Олеговна Хромова, Тюменский государственный университет (г. Тюмень, Россия).

естественных языков [7]. *Транслингвальность* здесь понимается как межъязыковая литературная практика, в которой естественные языки отделяются от устоявшихся национальных идентичностей, и на пересечении многих языков и в непрерывном переходе между ними воссоздается образ глобального языка. Тем самым в произведении эксплицируется сложность процессов языкового и культурного обмена [5, с. 492].

Мы полагаем, что новую функцию интермедиального компонента в литературе также следует рассматривать в контексте глобальной языковой рефлексии. На это указывает и сам материал. Возвращаясь к названным ранее авторам: В. Г. Зебальд последовательно вводит в романы иноязычные фрагменты (подробнее об этом см.: [4]), а Г. Мюллер отмечает билингвальную природу своего творчества: «Румынский язык всегда пишет вместе со мной, даже тогда, когда я не пишу на румынском» [6]. Транслингвальность, понятая как эстетический принцип литературной практики, позволит рассматривать феномен современной «многоязыкой» литературы в его целостности, что может дать интересные результаты и будет способствовать открытию новых смысловых перспектив.

Примечания

1. *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. литература, 1975. С. 6–71.

2. *Закс Л. А.* Искусство после «Морфологии искусства»: арт-объекты и культуроцентризм // *Studia Culturae*. Вып. 3 (33). СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2017. С. 92–107.

3. *Зозуля Н. М.* Нарратологические функции фотографии в романе В. Г. Зебальда «Аустерлиц» // *Вестник Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки*. 2018 № 4. С. 111–116.

4. *Хромова Е. О.* Литературное многоязычие как актуальная научная проблема // *Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates*. 2019. Т. 4, № 1. С. 109–120.

5. Handbuch Literatur & Transnationalität / D. Bischoff, S. Komfort-Hein (Hrsg.). De Gruyter, 2019.

6. *Herta Müller*. Interview // The Nobel Prize. 2009. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/muller/interview/>

7. *Kilchmann E.* Mehrsprachige Literatur und Transnationalität // Handbuch Literatur & Transnationalität / D. Bischoff, S. Komfort-Hein (Hrsg.). De Gruyter, 2019. S. 79–89.

Эстетизация «советского» на отечественном экране, и что из этого получилось

В последние годы нельзя не заметить все возрастающий интерес у отечественных кинематографистов к советскому периоду истории нашей страны. Зрителю предлагаются самые разные варианты эстетической стилизации нашего прошлого. Авторов можно понять: богатое на события прошлое, возможность проследить судьбы целых поколений, поработать с архивами (не только бумажными, но и видеоархивами) раскрывает почти безграничные возможности. Что же в результате получает зритель?

В некоторых случаях мы можем видеть бережное отношение не только к историческому материалу, но и, по возможности, к традициям реализма и психологизма отечественной школы кинематографа.

Родоначальниками жанра «семейной эпопеи» на отечественном экране стали режиссеры Валерий Усков и Владимир Краснопольский, выпустившие в 1972 году 7-серийную картину «Тени исчезают в полдень», глубоко взволновавшую телезрителей правдивостью характеров и ситуаций, страстностью в раскрытии человеческих чувств и отношений, современным подходом к трактовке исторически важных проблем. Судьба картины не была простой. В фильме прошла тема тридцать седьмого года. Андропову не понравились многие сцены арестов, допросов. Режиссерам пришлось вырезать эти куски, чтобы спасти сериал, сгладить острые моменты. Снятые копии они сохранили на память с надписью: «Для себя и друзей». Вторая крупномасштабная работа режиссеров для телевидения – 19-серийная эпопея «Вечный зов» (1976–1983). Фильм был горячо встречен зрителями, восприни-

Лилия Александровна Цибизова, ВГИК им. С. А. Герасимова (г. Москва, Россия).

мавшими героев как реально существующих, живущих рядом с ними людей. Зрители писали не Петру Вельяминову, а председателю колхоза Захару Большакову, не Вадиму Спиридонову, а Федьке Савельеву, не Аде Роговцевой, а Анне и т. д. Марьин утес над рекой Светлихой стал местом настоящего паломничества, вошел во все местные туристические маршруты. В 2000 году по заказу Первого канала режиссеры сделали новую (27-серийную) версию «Вечного зова», куда вошли вырезанные цензурой куски, устранив некоторые агитационные моменты и приведя картину к сегодняшним телевизионным стандартам (серии шли по 1,5 часа, теперь 52–53 минуты).

Некоторые современные авторы пытаются и сегодня работать в традициях реалистического повествования: «Ликвидация» (С. Урсуляка), «Вчера закончилась война» (В. Балкашинова), «Семейный альбом» (Л. Прудовского), «Тяжелый песок» (А. и Д. Барщевских) решены в подобной стилистике.

Отдельную группу (и она всё более и более разрастается) представляют работы, где советская эпоха представлена в основном как аккуратно оформленная витрина, главная задача которой – привлечение большего количества покупателей. Излишне декоративный, «кукольный» быт, нелепое смешение коммунистической морали с православием не воссоздает историю, а подменяет ее «как бы историческим» прошлым, где живут и страдают прекрасные пин-ап-герлз (неприменно в крепдешиновых платьях), не имеющие ничего общего с реальными советскими людьми. В этом случае не спасают даже сюжеты, разбавленные детективной или мистической линией.

И, наконец, третью группу составляют фильмы, авторы которых пытаются через прошлое понять себя и свое время, увидеть будущее через осмысление советского прошлого. За каждой картиной стоит свой мир, свои представления о добре и зле, свои сомнения и своя правда. На основе опыта «другого» вырастает мир интерсубъективности: появляются новые значения, раскрываются новые смыслы. Художественные миры, созданные А. Германом («Бумажный солдат»), А. Балабановым («Груз 200»), П. Лунгиным («Остров»), не только о «советском». Здесь совмещаются горизонтальность и событийность мира, данные в человеческом опыте советской эпохи.

Эстетика войны в современном массовом искусстве и СМИ

Любой из словарей определяет войну как вооруженную борьбу в определенных обстоятельствах. Современность значительно расширила как пространство возникновения конфликтов, так и способы их разрешения. Сегодня мы являемся участниками или свидетелями не только политических, но и торговых, информационных, гибридных и прочих войн. Л. Г. Тульчинский совсем недавно предложил анализ эмоционального и нравственного переживания опыта войны (см. об этом: [2]).

Но нельзя сбрасывать со счетов и эстетическое измерение как самого разрешения того или иного конфликта, так и обстоятельств, сопутствующих его возникновению. Некоторые из них отсылают нас к древней истории. Мифология, эпос переосмысливаются с позиций современности и «полезности» для подъема духа народа. Например, формула «предки смогли, мы тоже сможем». Обращенность в прошлое становится трендом медиа и массового искусства. Это позволяет многим современным произведениям приобщиться к монументальности в постановке общественных целей, но при этом в крайне примитивном художественном исполнении. И это тоже своего рода специфика эстетики войны. В терминах гегелевской эстетики, на первый взгляд, мы наблюдаем, как идея поглощает форму. Но есть претензии и к самой идее – ее укорененность в истории сомнительна, это, скорее, рекламный ролик с «как бы историческими» картинками. Не зря именно сегодня ведутся настоящие баталии относительно фильмов и сериалов, связанных с историей. Причем, в одних случаях все более жестко звучит требование соответствия историческим фактам (про художественный образ и его специфику

Лилия Александровна Цибизова, ВГИК им. С. А. Герасимова (г. Москва, Россия).

здесь забывают), в иных обстоятельствах, когда художественная правда оказывается полезной для решения общественных идей или пропаганды, вымысел не только считается приемлемым, но объявляется общественным благом.

И, конечно, говоря об эстетике войны, нельзя обойти феномен героизма, который проходит через всю историю человечества. Если в военном и послевоенном отечественном кинематографе удавалось соединить пафос патриотизма и самоотдачи с мелодраматическими сюжетами, то со временем это стало невозможным. Эстетика войны сегодня, как никогда, серьезна. Любая карикатура, любой перепост, на первый взгляд, «смешной картинки», может быть расценен государством или группой лиц оскорбительным или экстремистским со всеми вытекающими последствиями.

В начале века Л. Рошаль писал: «...сформировалось... одно из серьезнейших общественно-социальных, культурных явлений, которое... не затухает, а наоборот, неотвратимо набирает дальнейшую силу... непрерывно расширяющую свои технологические возможности, поистине тотальную то ли “визуализацию, то ли “видеолизацию”... всей нашей жизни» [1].

И все чаще мы наблюдаем в этом визуальном пространстве образование различных кластеров, один из которых, питаясь энергией разочарований, тревожности, порождает агрессию по принципу «свой – чужой» и сопутствующую ей этику и эстетику войны.

Примечания

1. *Рошаль Л.* Из всех искусств для нас важнейшим является кино // Кино в мире и мир в кино : сб. ст. / НИИ киноискусства ; отв. ред. Л. Будяк. М. : Материк, 2003. С. 75.

2. *Тулчинский Г.* Между гордостью и скорбью. Динамика персонологических измерений войны // Человек и война / отв. ред. С. А. Никольский. М. : Голос, 2020. С. 179–223.

Арт-резиденции: структура художественного производства и особенности эстетического восприятия

Художественные резиденции являются важнейшим элементом экосистемы искусства в наши дни. Им может приписываться образовательный или даже педагогический аспект, в том случае, если в профессиональной карьере художника они непосредственно следуют за академией. В логике художественного процесса арт-резиденции оказываются той нишей, в которой концентрируется художественное производство или разнообразные эксперименты в этом поле. В деле трансляции, представления и дистрибуции художественного произведения арт-резиденции – это ресурс для первейшего зрительского опыта, ближайшая точка входа для эстетического восприятия.

Важно отметить, что по линии производства арт-резиденции существенно отличаются от собственных, постоянных художественных мастерских, поскольку последние не обладают внешней по отношению к художественному процессу инфраструктурой, а значит, не включают структурное присутствие зрителя. Арт-резиденции строятся вокруг и ради художественного процесса, они не концентрированы на возможности внешнего взгляда, но они учитывают его, принимают во внимание и в практику реализации деятельности. В художественной резиденции зритель допускается в процесс, художник играет с ним в возможность соучастия, выстраивая собственные правила герметичности процесса.

Приходя в резиденцию, зритель никогда не оказывается в такой же ситуации, как в музее, в галерее или на большой кура-

Евгения Павловна Чайка, независимый исследователь (г. Екатеринбург, Россия).

торской выставке. Резиденции предлагают минимально институционализированный показ искусства: отформатированный, формализованный, предварительно осмысленный. Классический эстетический треугольник: автор, произведение, зритель – реализуется здесь в наиболее чистом виде: количество современных посредников стремится к нулю.

В самом деле, именно в практике арт-резиденций возможен показ произведения без кураторского форматирования, без выверенного текста, без соположения с произведениями других авторов. Зритель в арт-резиденции не нуждается в экскурсоводе, медиаторе, кассире, гардеробщице, аудиогиде. Встреча с произведением в арт-резиденции не обременена массивной кампанией в СМИ, как правило, ей не предшествуют и завышенные ожидания, поскольку образ результата, момент эстетического контакта спрогнозированы минимально. Все это мотивирует рассматривать эстетическое восприятие в художественной резиденции как максимально продуктивное и непосредственное.

Моральный не-выбор: есть ли ответственность за пределами эстетики и каково ее обоснование?

Человек попадает в сферу морали тогда, когда некая ситуация обращает на себя его внимание. Тогда она становится ареной совершения того или иного морального выбора. Здесь можно говорить об эстетических корнях морали: моральный выбор совершается на основе представления об идеале человеческого поступка, как, например, о том пишет Кант в «Критике способности суждения» (см. об этом: [1, с. 228–232], или как на это косвенным образом указывает Бенедикт Спиноза, когда говорит об аффектах, определяющих жизнь человека (см. об этом: [3]). За пределами знания человека ничего быть и не может, человек должен лишь внимательно всмотреться и тогда он поймет, что способствует его удовольствию, а что – неудовольствию, и будет действовать сообразно с этим.

Но события XX века, да и наша собственная жизнь, если к ней относиться с должным вниманием, как будто бы указывают нам на то, что нашего знания о качествах того или иного поступка отнюдь недостаточно: на какие-то важные вещи мы можем не обратить никакого действительного внимания. Мы либо можем совсем их не видеть, либо судить о них таким образом, что наше суждение не будет иметь никакого значения для сферы наших поступков, ведь очень часто мы можем просто *смириться* с тем, что в том или ином случае действуем неправильно.

Вопрос заключается в следующем: во-первых, есть ли моральная сфера за пределами нашего эстетического разума, а во-вторых, как, в случае положительного ответа, мы можем иметь

Анна Сергеевна Чальцева, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (НИУ ВШЭ) (г. Москва, Россия).

с ней дело, если возможность прямого с ней соприкосновения, как кажется, исключена?

В своем докладе я попытаюсь дать ответ на эти вопросы. На данный момент гипотеза моя такова: мораль может простирается за пределы эстетического чувства, ведь человеческая жизнь проходит в мире, «где всегда существует возможность, что я окажусь не прав» [2, с. 77]. Что же касается способов работы с такой моралью, то они, как мне представляется, лежат в области не эстетического самого по себе, а в области знания об эстетическом, которое бы указывало на возможность пробелов в нашем морально-эстетическом ландшафте и способствовало бы тому, чтобы эти пробелы ликвидировались соразмерными им жестами, а не становились бы поводом для всепоглощающей подозрительности человека по отношению к собственным эстетике и морали.

Примечания

1. *Кант И.* Критика способности суждения / вступ. ст. А. Гулыги. М. : Искусство, 1994. 365 с.

2. *Марсель Г.* Быть и иметь / пер. с фр. И. Н. Полонской. М. : Агентство «Сагуна», 1994. 160 с.

3. *Спиноза Б.* Этика. Ч. 5. М. : АСТ, 2001.

Темпоральный поворот в австрийской культуре первой трети XX века¹

Темпоральный поворот, произошедший в европейской культуре первой трети XX века, связан с тем, что в силу серьезных социально-исторических и культурных трансформаций время стало экзистенциальным вызовом, требующим безотлагательного ответа. Прежний опыт – опыт времени индивидуальной жизни, вера в прогресс или даже опыт религиозного осмысления времени – не позволял найти выход из сложившейся духовной ситуации, что привело к возникновению экспериментов со временем в искусстве и новым версиям трактовок историчности времени в философии.

Австрийская культура и философия на рубеже XIX–XX века отличалась скептическим отношением к гегелевской философии истории. Поэтому поиск нового понимания времени у австрийских мыслителей приводил к теоретизированию по поводу бесполезности рассуждений о направленном ходе времени (импрессионизм П. Альтенберга и Г. Бара, критика языка Ф. Маутнера и К. Крауса, позитивизм Э. Маха). В противовес историцизму выдвигается тезис, что историю надо понимать «как переплетение зачастую случайных способов, которыми отдельные люди пытаются достичь своих личных субъективных целей с (желаемыми или нет) результатами этой деятельности» [3, с. 65]. В романе «Человек без свойств» Р. Музиль очень точно описал типичное для австрийского интеллектуала того времени понимание истори-

Екатерина Сергеевна Черепанова, УрФУ им. Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX-го века», 2019–2021 г.г. (проект № 19-18-00342).

ческого процесса: «Путь истории не похож... на путь бильярдного шара, который, получив удар, катится в определенном направлении, а похож на... путь человека, слоняющегося по улицам, ...в конце концов, оказывающегося в таком месте, которого он вовсе не знал и достичь не хотел» [4, с. 347]. В некотором смысле этим определяется также и то, что в начале XX века в австрийской литературе доминирует жанр новеллы, в котором события и чувства оказываются как бы вне времени.

После Первой мировой войны история Габсбургов завершилась, возникло новое государство, в котором не было пока ничего, что указывало бы на его жизнеспособность, будущее было совершенно неясным. Различие в способах философствования и разная степень вовлеченности в политические процессы порождали многообразные версии понимания времени и истории.

Для О. Нейрата, практика нового порядка, естественным было предложить технологическую, инженерную стратегию проектирования изменений. В этом случае происходящее «уложено» в план, обретает цель, которая декомпозирована в конкретные задачи. Дополнение понимания времени прагматикой цели позволяет говорить о движении времени, о скорости, так проще конструировать свою современность: опережать время.

Для Хайека и Мизеса более приемлем отказ от историцизма, а также от позитивизма, чтобы найти экономические и социальные законы, которые станут основанием для объяснения настоящего и понимания будущего. У физики и экономики разные типы законов, но если описать экономические закономерности, то кризис и безработица послевоенного времени объясняются как следствие выявленного детерминирующего фактора. Поэтому ни в коем случае нельзя полагать, что, к примеру, социализм – это цель исторического развития, а путь к нему – это обобществление богатства и централизованное планирование [1].

Была и правая версия, как у О. Шпанна, который вслед за скандально известным «Истинным государством» (1921) считает необходимым представить свое понимание исторического процесса в фундаментальном труде «Философия истории» (1932). У. Джонстон писал, что О. Шпанн «обновил традицию холист-

ского целостного мышления, <...> он возродил те представления, которые другие австрийские мыслители, такие как Мах, Нейрат и Карл Менгер пытались искоренить» [2, с. 473].

Шпанн также не соглашается с идеей направленности истории: «На самом деле исторический процесс богаче, чем его рисует Гегель, а отношение свободы и необходимости намного разнообразней и запутанней» [5, с. 92]. История не может быть объяснена только из прошлого, так как это нарушает единство времени, в котором будущее является пред-настоящим. Дух в состоянии интуиции *вне времени*, но всякое осмысление интуитивно ясно, экстатического (то, в чем проявляется сущность мышления) происходит во времени. Опосредствование непосредственной интуиции духа – это темпорализация, указывает Шпанн, и таким образом дух становится историей.

В целом можно отметить, что необходимость переосмысления времени привела к возникновению различных стратегий решения этой задачи, что в условиях типичного для австрийской культуры критического отношения к историцизму создало основание для появления достаточно противоречивых теорий.

Примечания

1. *Mises L. von. Die Wirtschaftsrechnung im sozialistischen Gemeinwesen // Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. 1920. № 47. S. 86–121.*

2. *Джонстон У.* Австрийский Ренессанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии, 1848–1938 гг. : пер. с англ. М. : Моск. школа полит. исслед., 2004. 633 с.

3. *Куббеду Р.* Политическая философия австрийской школы: К. Менгер, А. Л. Мизес, Ф. Хайек / пер. с англ. под ред. А. Куряева. М. : Челябинск : Ирисэн : Мысль : Социум, 2012. 405 с.

4. *Музиль Р.* Человек без свойств. М. : Эксмо, 2008.

5. *Шпанн О.* Философия истории: предварительные размышления о сущности истории, учение об исторических категориях, метафизика истории / пер. с нем. К. В. Лощевского. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2005. 484 с.

Влияние исторической памяти на процессы реституции корейских культурных ценностей: на примере коллекции Окура

Вопрос постколониальной репатриации предметов искусства стал значимым в конце двадцатого века и продолжает привлекать внимание политического и музейного международного сообщества. Проблема возвращения перемещенных ценностей не теряет своей актуальности на протяжении многих десятилетий, а запрос реституции подается все большим количеством стран.

На сегодняшний день важным фактором, определяющим характер взаимодействия японской и корейской сторон, стало их общее историческое прошлое, ассоциирующееся, прежде всего, с периодом японского колониального режима на корейском полуострове (1910–1945). Можно наблюдать, что современные политические решения нередко принимаются с учетом «исторической памяти», Республика Корея (РК) по-прежнему продолжает использовать постколониальный дискурс в построении отношений с японской стороной. Одним из межгосударственных вопросов, оставшихся со времен японской оккупации и не разрешенных по сей день, является спор Японии и РК о возвращении на родину предметов культурного наследия последней.

Согласно данным Фонда Корейского культурного наследия (국외소재문화재재단), на сегодняшний день за пределами страны находится 182 080 корейских произведения искусства, имеющих особую историко-культурную ценность. Из них 76 382 про-

Марина Георгиевна Чистякова, Востоковедение и африканистика, НИУ ВШЭ (г. Москва, Россия).

изведения хранятся на территории Японии и составляют значительную часть коллекций крупнейших японских музеев.

Коллекция Окура была собрана японским предпринимателем Такеноске Окура (1870–1964), жившим в г. Тэгу в период японского колониального режима (1910–1945). Путем вскрытия гробниц и покупки ценностей с рук ему удалось собрать множество произведений искусства, 39 из которых позднее были признаны объектами корейского культурного наследия. Вопреки указу о запрете на вывоз ценных предметов с полуострова, 1 100 объектов были незаконно перемещены в Японию и в течение 36 лет хранились на специально отстроенных складах в г. Нарасино (яп. 習志野). На момент заключения договора в 1965 году предметы искусства находились во владении семьи Окура. Японская сторона отказала в репатриации запрошенной части коллекции, ссылаясь на то, что последняя является частной собственностью и государство не имеет права ей распоряжаться. Позднее в июле 1981 года сын владельца коллекции Ясуюки Окура (яп. 小倉安之) передал доставшиеся ему культурные ценности в Токийский Национальный музей. Предметы перешли из частной собственности в государственную, однако репатриации так и не последовало. Сегодня более половины (сто двадцать пять из двухсот сорока одного) экспонатов корейского зала Токийского Национального музея являются объектами из коллекции Окура. Коллекция Окура фигурировала в первых запросах РК на репатриацию и по-прежнему значится во всех корейско-японских реституционных договорах.

В процессе анализа государственной и гражданской деятельности мы пришли к выводу, что кампании, нацеленные на возвращение коллекции, являются по большей части частными инициативами. В случае действий правительства, коллекция Окура чаще выступает в роли предмета политической риторики.

РК предпринимала попытки решения вопроса на официальном правительственном уровне. Однако препятствием для реституции становятся условия Базового договора 1965 года, а также нестабильность корейско-японских политических отношений. Второй путь – обращение частных лиц к японским органам пра-

восудия. Но японские суды находят множество причин для отказа в рассмотрении дела. Еще одним путем является обращение к Международному музейному сообществу (ICOM). Однако, по заявлению специалистов ICOM, история перемещения коллекции не является изученной в должной мере, поэтому притязания южнокорейской стороны нельзя считать до конца обоснованными.

Таким образом, необходимо проводить более интенсивные научные исследования, чтобы конкретизировать факты из истории вывоза коллекции. Также требуется сократить список предметов, ограничив реституционный запрос лишь уникальными объектами. Масштабные реституционные процессы влекут за собой нарушение целостности музейного собрания и отрицательно скажутся на коллекции Токийского национального музея. Необходимо избежать проявления «постколониального синдрома», заключающегося в бездумном разорении музейного фонда и бесконтрольном возвращении культурных ценностей на их историческую родину. Объекты из коллекции Окура являются ценными предметами корейского искусства, однако большая часть имеет аналоги среди экспонатов Корейского Национального музея. Хранение объектов из коллекции Окура в Токио позволяет обеспечить более широкий доступ к корейскому культурному наследию туристам со всего мира. Однако передача части коллекции в Сеул стала бы не только важным шагом в восстановлении целостности культурного наследия РК, но также эффектным политическим жестом со стороны Японии.

В теме реституции остается множество белых пятен. Анализ вопроса о возвращении объектов искусства в контексте корейско-японских отношений представляет возможность синтезированно рассмотреть актуальную проблему, используя исторический, социально-психологический и культурный ракурсы. Таким образом, проблема реституции корейских культурных ценностей Японией имеет не только искусствоведческое, но и общественно-политическое значение, и требует дальнейшего подробного изучения.

Взаимное размыкание города и университета в перспективе создания «третьих мест» города и исполнения «третьей миссии» университета¹

Развитие города – эволюционный процесс, устроенный закономерно и развивающийся последовательно. Появление в городе локаций современного искусства и периодических выставок актуальных художников является в этом контексте признаком очередного шага в развитии городской территории. Но что если город как субъект не готов взять на себя такую ответственность по разным, в основном, случайным причинам? Университет в таком случае оказывается единственным подходящим для этого местом и актором, одновременно способным решить задачу взаимного размыкания города и университета в перспективе создания «третьих мест» первого и исполнения «третьей миссии» второго. Мы рассмотрим в этом контексте кейс Тюмени как «университетского города» и Тюменского государственного университета, позиционирующего себя как драйвер развития городского креативного кластера, прежде всего институтов современного искусства.

Так называемый «университетский город» отличается от других городов благодаря ряду признаков: помимо очевидных

Игорь Михайлович Чубаров, Анастасия В. Русакова, Тюменский государственный университет (г. Тюмень, Россия).

¹ Гранты РФФИ – Экспансия № 19-111-50729 «Инфраструктурное производство “отчуждения”, “чувства пустоты” и “топофобии” современного горожанина», № 411-720010 р_а_Тюменская область Современные культурные тренды: Тюменская область в контексте страны и мира; №_РФФИ - 20-411-720007.

инфраструктурных отличий (*современный кампус как модель города, интеллектуальные и спортивные открытые городские площадки, и т. д.*), университет обеспечивает городу **разнообразную культурную среду, развитие интеллектуальной элиты, циркуляцию талантов** (в первую очередь, *за счет притока талантливых абитуриентов и высококлассных профессоров и исследователей*) и, как следствие, **потенциал к трансферу знаний, технологий и инноваций.**

Для реализации третьей миссии университета необходимо сочетание трех составляющих:

1) наличие городских коммуникативных площадок, с привлечением к диалогу представителей власти, бизнеса, академических и общественных организаций;

2) наличие у участников коммуникации проектно-предпринимательских компетенций, индивидуальных проектов и стартапов;

3) ключевые для городской рефлексии образовательные направления, такие как урбанистика, современные медиа, кураторство в искусстве и менеджмент в культуре, управление в области знания и бизнеса, нацеленные на развитие города и региона.

Одним их центральных проектов в данном контексте станет участие ТюмГУ в проведении **специального проекта Уральской индустриальной биеннале современного искусства «Новый слой»**, который откроется в 2021 году. В Библиотечно-музейном комплексе ТюмГУ им. Г. Ф. Куцева будет организовано не только открытое для города выставочное пространство, но и интеллектуальные площадки, приглашающие горожан к культурному диалогу на языке, понятном всему миру. Одним из последствий этого периодического проекта станет открытие в ближайшее время в Тюмени на базе ТюмГУ многофункционального центра современного искусства, объединяющего академические, выставочные и публичные городские пространства и проекты. В образовательной политике университета связь с современным искусством может быть обеспечена введением экспозиционных практик, позволяющих студентам овладеть компетенциями визуализации, популяризации и продвижения своих проектов, в том числе и чисто научных.

Интернет как новая площадь для героя-трикстера

С развитием информационного общества и цифровой революции, меняются не только потребности человека, но и его сознание, способ мышления, поведенческие стратегии и формы коммуникации. В результате формируется новая политическая, социальная и культурная реальность, в контекст которой вписан человек новой формации. Современный человек живет в непрерывном потоке информации, смене координат и постоянном колебании между виртуальным и реальным миром, а также между собственными личностями, реальной и цифровой. Интернет и развитие социальных сетей привели к трансформации художественной, в том числе театральной, культуры. Интернет сегодня становится новой площадью, демократизирующей право на высказывание, а значит, снимающей дихотомию профессиональный/любительский. Как отмечает Н. Хрущева, это «непрерывное эстетическое высказывание всех и каждого» [6]. На смену единому культурному полю с четко выстроенной горизонтальной иерархией приходит раздробленная структура, в которой «все, что раньше переживалось непосредственно, отныне оттеснено в представление» [2]. На арене Интернета как площади народного искусства XXI века одно из центральных мест занимает фигура современного трикстера.

Понятие «трикстер» (от *англ.* «trick») – трюк, шутка, розыгрыш) возникает в мифологии, где трикстер – демонически-комический дублер главного героя. В теории архетипов К. Юнга трикстер приобретает способность изменять облик, сочетая в себе божественную и животную природу, склонность к обману и мистификациям [7]. М. Липовецкий выделяет следующие черты

А. И. Шаклеева, руководитель Молодежного театрального центра «Космос» (г. Тюмень, Россия).

трикстера: амбивалентность и функцию медиатора, лиминальность, трансформацию плутовства в художественный жест [4]. Кроме того, ссылаясь на Л. Хайда, исследователь определяет трикстеров как «креативных идиотов», способных вести подрывную деятельность, обладающую при этом культурстроительным эффектом [4]. Актуализация архетипа всегда происходит в лиминальные периоды истории, когда в общественной жизни зревают неразрешимые противоречия.

Подобный подход к самопрезентации в мире был свойствен не только трикстерам, но и древнерусским юродивым, и средневековым скоморохам. Бессознательно обращаясь к культурным кодам, прочно вошедшим в менталитет, современный человек черпает в них инструменты не только для построения селф-бренда в медийном поле, но и для переосмысления и перенастройки реальности в стремительно меняющемся мире. Перформативный поворот, произошедший в последние годы в российском театральном искусстве, позволил осознать объектом эстетики не только художественные сферы, но и широкий спектр игровых проявлений человека в повседневности, размывая тем самым границы между искусством и жизнью. В настоящее время в теории искусства и культуры накоплена обширная теоретическая база исследований, посвященных способам взаимодействия между искусством и обществом (Р. Голдберг, К. Бишоп, Ж. Рансьер, Р. Шехнер, Э. Фишер-Лихте и др.), в отечественном театроведении идею тотальной театральности разрабатывал Н. Евреинов, предлагавший раздвинуть «рампу сцены до края света» [3].

Рассмотрим модель бытования интернет-трикстера на примере перформанса Артема Томилова «С уважением ваш», запущенного в январе 2021 года на личной странице автора в социальной сети Facebook. Томилов выпустил пост, в котором указал, что стал новым художественным руководителем Александринского театра в Санкт-Петербурге. Как пишет сам автор [5], поводом для этой публикации стало осмысление того, что события профессиональной и семейной жизни маркируются людьми в соцсетях как важнейшие. Выпуская мистификацию в интернет-пространство, художник не ставил перед собой цели всерьез ввести кого-либо

в заблуждение, а лишь приглашал к игре круг близких знакомых. Однако к перформансу присоединились и другие пользователи соцсетей, а автор стал дополнять его подробностями, используя другие площадки: Instagram, Telegram, Twitter. За сутки индивидуальный художественный жест превратился в групповой перформанс: люди стали «занимать должности» в Александринском театре и сообщать об этом у себя на страницах.

Таким образом, Томилов смог вскрыть лиминальный потенциал реальности: люди, существуя в бесконечном потоке информации, очевидно не склонные к проверке поступающих данных, искренне поздравляли Томилова в комментариях, обнаруживая тем самым мощную силу таившегося недовольства нынешним положением дел в одном из самых крупных театров России. Об этом свойстве трикстеров – выявления, а иногда и создания, лиминальных зон внутри иерархий – пишет и Липовецкий [4]. Проследживается здесь и трансформация плутовства в художественный жест: очевидная мистификация не имела четко установленных художественных границ (соучастники продолжали присоединяться к перформансу, оставляли комментарии, а после написали отзывы: вся обратная связь фиксируется в гугл-документе, доступном по открытой ссылке [5]). Перформанс, если и не снимает табу, то подвергает сомнению сакральность, созданную вокруг Александринского театра, он посягает на территорию большой государственной институции, в которой помыслить худруком этого театра перформера Томилова совершенно невозможно, однако, как показал эксперимент, многие охотно поверили в эту новость. Представив себя другим в своей повседневной цифровой реальности, Томилов через перформанс смог утвердить множественность реальностей. По определению Д. Гаврилова, «нарушая социальные нормы, герои трикстерного поведения разрывают порочный круг мира, где все предопределено, создавая многовариантность, свойственную в мифах богам хтоническим» [1].

Подведя итог, надо заметить, что в данной статье мы не останавливаемся подробно на примерах деятельности Интернета. Однако мы заложили фундамент для дальнейшего углубленного изучения материала.

Примечания

1. *Гаврилов Д. А.* Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. М. : Социально-политическая мысль, 2006. 239 с.
2. *Дебор Г.* Общество спектакля // Открытый текст. URL: <http://opentextnn.ru/old/man/index.html?id=4991> (дата обращения: 30.03.2021).
3. *Евреинов Н. Н.* Демон театральности. М. : СПб. : Летний сад, 2002. 534 с.
4. *Липовецкий М.* Трикстер и «закрытое» общество // НЛЮ. 2009. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html> (дата обращения: 30.03.2021).
5. *Томилов А.* Атомарный флекс // Telegram. 2021. 10 янв. (0.42). URL: <https://t.me/atomaflex/680> (дата обращения: 10.01.2021).
6. *Хрущева Н.* Интернет как новая площадь // Музыкальная академия. 2020. № 4. URL: <https://mus.academy/articles/internet-kak-novaya-ploshchad> (дата обращения: 30.03.2021).
7. *Юнг К.* Душа и миф: шесть архетипов. Минск : Харвест, 2004. 400 с.

Русская литература 1900–1930. Что изменилось в языке и стиле после Октябрьской революции?¹

Первые три десятилетия XX века обернулись для нашей страны чередой масштабных социальных катаклизмов – войны, революции, крушение Российской империи и становление молодого советского государства. Все изменения, происходившие в обществе, находили отражение в текстах художественной литературы. Самым драматичным изменениям подвергся русский язык. Кардинально деформировался стиль художественной литературы. Несмотря на то, что все эти качественные революционные преобразования самым очевидным образом бросаются в глаза, науке о языке до сих пор крайне мало известно о том, в чем именно они выражались и как измерить их объем.

Для решения этой задачи в Санкт-Петербурге реализуется проект по созданию Корпуса русского рассказа 1900–1930 и изучению на его базе языковых и стилистических изменений литературных текстов с привлечением современных компьютерных методов [1; 2]. Ставилась задача включить в корпус тексты максимального количества писателей, работавших и публиковавшихся в данный период. Для ее решения был составлен представи-

Татьяна Юрьевна Шерстинова, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (г. Санкт-Петербург, Россия).

¹ Реализация проекта стала возможна благодаря поддержке РФФИ – грант № 17-29-09173 офи_м «Русский язык на рубеже радикальных исторических перемен: исследование языка и стиля предреволюционной, революционной и постреволюционной художественной прозы методами математической и компьютерной лингвистики (на материале русского рассказа)».

тельный список русских литераторов, публиковавшихся в 1900–1930 гг., который насчитывает около 2800 персоналий.

Для автоматического лингвистического анализа было отобрано 310 рассказов, представляющих творчество 300 русских писателей, среди которых есть всемирно известные (А. П. Чехов, Л. Н. Толстой, И. А. Бунин, М. А. Шолохов и др.), относительно известные (А. Белый, В. В. Вересаев, З. Н. Гиппиус, В. Г. Короленко, Б. А. Пильняк, Ф. Сологуб, Н. Тэффи и др.), а также малоизвестные или почти забытые в наше время авторы.

Для оценки масштабности произошедших в языке и литературе трансформаций используются статистические методы анализа [3]. Все рассказы аннотированного корпуса прошли автоматическую обработку с помощью целого комплекса программных средств. В результате были получены уникальные статистические данные, отражающие языковые характеристики как отдельных текстов, так и обобщенных хронологических срезов. В частности, для всех текстов были построены частотные словари, отражающие разнообразие используемой лексики и выявляющие наиболее характерные слова языка эпохи.

Так, статистически значимыми словами довоенного периода стали личные местоимения и союз «и». Кроме того, здесь на общем фоне выделяются слова, связанные с чувствами героев (*красивый, странный, чувство, чувствовать*), с ощущаемой ими неопределенностью (*казаться, что-то, что-нибудь*), а также показатели растущего социального недовольства (*надзиратель, камера, казнь, ужас, лгать, мрак*). В годы Первой мировой войны в рассказах преобладает военная лексика (*немец, немецкий, свои, пленник, война, стражник, прапорщик, офицер, телеграмма, плен*). Ключевые слова переломного, революционного периода (1917–1922) продолжают военную тематику (*винтовка, русский, (рас)стрелять, солдат, поручик, пулемет, казарма*) и отражают основные революционные реалии (*толпа, совет, коммунист, кандидат, комитет*). На постреволюционном этапе ключевыми становятся *комиссар, лагерь, товарищ, сельсовет, отряд, революция, военком, бандит, гражданин, советский, комсомолец, явление*, а также разговорные формы *чо* и *што*.

Общая тенденция в распределении частей речи – увеличение доли существительных и глаголов за счет снижения доли наречий, личных местоимений и союзов. Кроме того, в революционный и постреволюционный периоды наблюдается упрощение синтаксических структур. Максимально короткие фразы характерны для языка революционной эпохи. Что касается знаков пунктуации, то в довоенной прозе изобиловали многоточия, тогда как в революцию, по понятным причинам, наступает время восклицательных знаков.

Примечания

1. *Мартыненко Г. Я., Шерстинова Т. Ю., Мельник А. Г., Попова Т. И.* Методологические проблемы создания Компьютерной антологии русского рассказа как языкового ресурса для исследования языка и стиля русской художественной прозы в эпоху революционных перемен (первой трети XX века) // Компьютерная лингвистика и вычислительные онтологии. Вып. 2 (Труды XXI Междунар. объединенной конференции «Интернет и современное общество, IMS-2018», Санкт-Петербург, 30 мая – 2 июня 2018 г. : сб. науч. ст.). СПб. : Университет ИТМО, 2018. С. 97–102.

2. *Мартыненко Г. Я., Шерстинова Т. Ю., Попова Т. И., Мельник А. Г., Замирайлова Е. В.* О принципах создания корпуса русского рассказа первой трети XX века // Труды XV Международной конференции по компьютерной и когнитивной лингвистике «TEL 2018». Казань, 2018. С. 180–197.

3. *Sherstinova T., Martynenko G.* Linguistic and Stylistic Parameters for the Study of Literary Language in the Corpus of Russian Short Stories of the First Third of the 20th Century // R. Piotrowski's Readings in Language Engineering and Applied Linguistics : Proc. of the III International Conference on Language Engineering and Applied Linguistics (PRLEAL-2019), Saint Petersburg, Russia, November 27, 2019, CEUR Workshop Proceedings. Vol. 2552, 2020. P. 105–120. URL: <http://ceur-ws.org/Vol-2552/Paper10.pdf>

Николас Бруно. Сонный паралич как эстетический опыт

Николас Бруно (р. 1993) – современный американский фотограф, создающий мрачные сюрреалистические образы своих ночных кошмаров. Начиная с 15 лет, он регулярно переживает эпизоды сонного паралича. Сонный паралич – пограничное состояние между бодрствованием и сном, при котором тело парализовано и не может пошевелиться, а мозг активно работает, сопровождаемое паникой и сильными галлюцинациями (слуховыми, визуальными и тактильными). Люди, страдающие сонным параличом, часто видят или ощущают чужое присутствие в своей комнате, а также могут чувствовать, что подвергаются постороннему воздействию.

Николас Бруно создает свой устойчивый визуальный словарь, который может служить ключом к прочтению его снимков. На формирование эстетики его фотографий оказали значительное влияние живопись старых мастеров и творчество представителей романтизма, а также сюрреализм, исторические тексты оккультизма и символизм сновидений. Снимки Николааса Бруно – это тщательно подготовленные и проработанные театральные сцены, в которых он одновременно выступает в качестве актера и режиссера. Местом, где разворачивается действие, часто служат пустынные поля с пожухшей травой, леса, сбросившие листву, болота, водоемы и т. д. За счет выбора довольно «меланхолических» мест, света и цветового решения фотографу удается создать во многих своих снимках атмосферу *жуткого*, характерную для сновидений – даже если убрать из его работ действующих лиц, зритель все равно будет испытывать чувство странного, немотивированного беспокойства.

Ида Александровна Шик, Государственный Эрмитаж (г. Санкт-Петербург, Россия).

Отличительной чертой большинства героев Николаса Бруно является их безликость – головы моделей обмотаны белой тканью и обвязаны веревками в районе шеи. В искусстве сюрреализма скрывание лица посредством замещения его другим объектом (чаще всего маской) является одним из распространенных мотивов. Сочетание человек/маска или одухотворенное/неодухотворенное вызывает ощущение *жуткого*, имманентного сюрреалистической *конвульсивной красоте*. Маска, как и белое полотно, вызывает чувство беспокойства, поскольку непонятно, кто скрывается под ними. Универсальность маски подсказывает, что скрыт за ней может быть кто угодно. Однако в отличие от маски, позволяющей быть Другим, белая ткань полностью обезличивает, уничтожая субъективность, делая Никем. Другая коннотация белого полотна, закрывающего лицо, – это образ осужденного, приговоренного к смертной казни, на голову которого надевался специальный мешок или маска, что очень соответствует тематике работ Николаса Бруно. Кроме того, скрытое тканью лицо – классический мотив фильмов ужасов.

Скрытие лица посредством ткани вызывает ощущение удушья и беспомощности – человек, лицо которого задрапировано, не может видеть и лишается контроля над ситуацией, подобно тому, кто испытывает сонный паралич. Эквивалентом этого являются завязанные глаза, встречающиеся в ряде работ Бруно. При этом безликими на снимках фотографа оказываются как «жертвы», так и их «мучители». Безликость является характерной чертой тех существ, которых он видит в состоянии сонного паралича.

В своих работах Николас Бруно реконструирует леденящие душу, близкие к хоррору сцены, полные абсурда и сюрреалистических «парадоксальных сопоставлений», которые переживают им во время эпизодов сонного паралича. Фотограф помещает своих героев рядом с горящими предметами, топит в воде, ведет к гильотине или делает из них живую мишень. Основная особенность снимков Николаса Бруно – это то, что нечто страшное вот-вот должно случиться с его персонажами, но пока не произошло: преследователи еще не настигли, стрела или пуля еще не вонзились в тело, наковальня не упала на голову, нож гильотины еще

не опустился и т. д. При всей кажущейся безвыходности моделируемых фотографом сцен всегда остается надежда на спасение.

Трансформируя сонный паралич в эстетический опыт, Николас Бруно продолжает предпринятое искусством XX в. исследование пограничных состояний и мира бессознательного, позволяющее покинуть пределы профанного существования и сместиться в область сакрального. Его работы могут быть отнесены к такому направлению, как *horror surrealist photography* (термин американского фотографа Кристофера МакКенни), представляющего собой одну из стратегий рецепции идей сюрреализма в современной культуре.

М. Хайдеггер и Данте: феноменология языка

Одним из современных философских методов познания, применяемых в изучении искусства и культуры, является феноменологический метод, теоретиками которого являются Э. Гуссерль и М. Хайдеггер. Интересно, что М. Хайдеггер демонстрирует опыт эстетической рефлексии не только в работах, посвященных теории искусств, живописи и поэзии (сборник «Исток художественного творения»), но и в центральном философском труде «Бытие и время». Рефлексия в этом тексте приобретает стиль выражения, который можно обозначить как феноменологический. Что значит термин «феноменологический» применительно к «стилю выражения»? Это означает, что стиль автора позволяет не только осознать, сколько представить концепт образно, оживляет его, таким образом, мы можем «почувствовать» (увидеть) мысль. Примечательно, что Хайдеггер постоянно подчеркивает феноменологическую природу языка, вслед за Аристотелем считая слово «указывающим знаком», сущность которого состоит в показе бытия, «приведении к очевидности»: речь позволяет «делать очевидным то, о чем “речь” в речи», «дает чему-то видеться» [1, с. 32]. К примеру, центральный концепт философии М. Хайдеггера – «брошенность/падение-в-мир» – имеет очевидный образный коррелят в виде путешествия Данте в Ад. Главный герой «Божественной комедии» устремляется к центру земли, переворачиваясь вверх ногами на стыке миров, после чего совершает путь по кругам Ада, повторяя геометрию «вихрения». Хайдеггер подчеркивал, что термин «падение-в-мир» не имеет отрицательной коннотации, к примеру «падшести»: «в падении дело идет не о чем другом как об умении-быть-в-мире, хотя и в

Анна Александровна Шипицына, Академия художеств имени И. Е. Репина (г. Санкт-Петербург, Россия).

модусе несобственности» [2, с. 179]. Эта же интуиция проявляется впоследствии у Ж.-П. Сартра в пьесе «За закрытыми дверями», который описывает невозможность выбраться за рамки мира Других как пребывание в Аду. Она же встречается у Данте: каждая новая встреча с грешниками является экзистенциальным столкновением «Я-Другой», вследствие которого главный герой совершает нравственный выбор, который в конечном итоге является выбором «себя».

Примечания

1. *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. В. В. Бибихина. М. : Академический проект, 2015. 460 с.
2. *Хайдеггер М.* Время и бытие : статьи и выступления / сост., пер., вступ. ст., коммент. и указ. В. В. Бибихина. М. : Республика, 1993. 445 с.

Подлинник и подделка на современном арт-рынке: особенности эстетического восприятия

Произведение искусства, доставляющее несомненное эстетическое удовольствие, пока его считают оригиналом, перестает доставлять эстетическое удовольствие, как только становится известно, что это подделка. Институциональная теория искусства легко объясняет этот феномен. Но возникает вопрос: должны ли мы доверять эстетическому восприятию и эстетическому опыту (насколько их результаты достоверны)? Теории эстетического опыта предполагают, что он истинен (в том смысле, что по поводу объектов эстетического восприятия ошибки быть не может, и результат эстетического опыта полностью соответствует качеству и подлинности объекта [1, с. 164]).

Хотелось бы хотя бы попытаться объяснить, что происходит в сознании эстетического реципиента в момент разоблачения, почему меняется эстетическая реакция при установлении авторства (качество произведения остается тем же). Точного ответа у меня в данный момент нет, на уровне тезисов позволю себе высказать несколько соображений (перечислить несколько теорий, которые могут что-то объяснить).

Данные томографических исследований показывают (когда испытуемым бессистемно называют фамилии великих или малозначительных художников и также бессистемно показывают репродукции), что, когда человек слышит более громкое имя, мозг его на показанную вслед за тем картину реагирует активнее (получает больше удовольствия), даже если в реальности картина великому художнику не принадлежит и даже не вполне хороша

Татьяна Валентиновна Шоломова, канд. филос. наук, доцент кафедры эстетики и этики РГПУ им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, Россия).

[2, с. 86]. Это вроде бы только подтверждает институциональную теорию искусства: мы заранее предупреждены о повышенной эстетической ценности того, что сейчас увидим, и наше эстетическое удовольствие этим предопределено. Макдональд объясняет это реакцией на контекст.

Вышеизложенное вызывает искушение провести параллель с натуралистическим подходом к свободе воли в аналитической философии. Проблема свободы воли сильно усложнилась в свете нейрофизиологических открытий, в соответствии с которыми физическое действие начинается раньше, чем сознание принимает решение о необходимости его совершить. Это означает, что наше поведение детерминировано. Тем не менее, ряд аналитических философов придерживаются той точки зрения, что если человек принял решение и считает, что он принял решение сам и совершил поступок сам, то он свободен в своем поведении (обладает свободой воли) [4].

Но подобный подход в эстетике, кажется, невозможен: картина мне искренне нравится, пока я считаю, что это Макс Эрнст, и разочаровывает, когда я узнаю, что на самом деле это Вольфганг Бельтракки. Я вроде бы сохраняю свободу, но это не объясняет произошедшей в моем эстетическом восприятии перемены. И в том, и в другом случае мое эстетическое восприятие основывалось на подсказке. За счет чего возникает разница?

В искусствоведении есть концепция «первого впечатления», принадлежащая М. Фридлендеру (сначала мозг откликнулся на воспринимаемое, а уж потом сознание сообразило: «Рафаэль!» и объяснило, почему). Фридлендер считал, что первое впечатление [почти] никогда не обманывает, а последующая работа сознания неизменно подтверждает его правоту [5, с. 125–126]. Впоследствии, с открытием химических методов экспертизы, его теория знаточества потерпела сокрушительное поражение, поскольку при помощи химии подлинник определяется достовернее, чем при помощи первого впечатления и последующего анализа произведения.

Если принять во внимание современные попытки настроить искусственный интеллект на различение произведений великих

художников и подделок (пока это удалось только в отношении художников, делающих резкие линии и большие мазки – Пикассо, импрессионисты) [3], то нельзя не заметить, что находящаяся за пределами человеческого способность к различению обесмысливает достоверность первого впечатления, а заодно и поставит под сомнение ценность и необходимость эстетического опыта.

Примечания

1. *Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Метафизические аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. № 1 (35). С. 162–176.

2. *Макдональд Г.* Правда. Как политики, корпорации и медиа формируют нашу реальность, выставляя факты в выгодном свете : пер. с англ. М. : Альпина Паблишер, 2019. 368 с.

3. Нейросети «натаскивают» на распознавание поддельных картин // Artinvestment.ru. 18.07.2018. URL: https://artinvestment.ru/invest/misc/20180718_ai_brush_test_art_forgery_technology.html (дата обращения: 06.04.2020).

4. *Секацкая М. А.* Свобода воли и предсказуемость. Философский анализ современных исследований в нейронауке // Вопросы философии. 2016. № 3. С. 163–169.

5. *Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве / пер. с нем. М. Ю. Кореновой под ред. А. Г. Наследникова. СПб. : Андрей Наследников, 2001. 205 с.

Эстетические проблемы исполнительской интерпретации оперного искусства

Выдающийся русский композитор рубежа XIX–XX вв. Антон Аренский занимает особое место в истории развития отечественной музыки и, в том числе, в эволюции русской оперы. Он пришел в музыку в нелегкий, противоречивый, кризисный период, который стал настоящим испытанием для философов и творцов этой поры. Время переоценки культурных ценностей и серьезных перемен в социально-политическом устройстве общества привнесло и в искусство две противоречивые тенденции: ощущение кризиса и упадка «европейской цивилизации» парадоксальным образом сочеталось с небывалым духовно-эстетическим подъемом, расширением жанрового и стиливого потенциала музыкального искусства, утверждением реализма, романтизма, символизма и модернизма. И хотя творческие свершения А. Аренского не так значительны, как достижения его более знаменитых современников П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, всё же они вошли в «золотой фонд» русской национальной музыкальной культуры.

Утверждая светлые и гуманистические идеалы в искусстве, претворяя романтическую стилистику и лирическую образность в своих сочинениях, А. Аренский всегда творил в русле самых актуальных традиций, в том числе и в области оперного жанра. В его трех операх «Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Дамаянти» нашли отражение важнейшие тенденции в развитии русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв., которые повлияли на их сюжетно-драматургическую и стиливую специфику.

Ольга Борисовна Элькан, Крымский университет культуры, искусств и туризма (Республика Крым, г. Симферополь).

В современной исполнительской практике оперы рубежа XIX–XX вв. занимают важное место, но именно сочинения А. Аренского исполняются не часто. Исполнительские традиции, сформировавшиеся в тот период, когда А. Аренский создавал свои оперы, подразумевают не только высокопрофессиональную технику, но и глубокое погружение в роль, внимание к авторской интонации и композиторской идее. Исполнительские традиции рубежа XIX–XX веков выразились в богатстве интерпретаций – от точного соблюдения особенностей нотного текста до свободной трактовки всех исполнительских средств

Например, эстетической нормой для «Песни певца за сценой» («Рафаэль») стала отечественная традиция добавления форшлаггов к основной мелодии, а также трактовка данного номера в кантиленной технике и экспрессивной манере. На основе сравнения пяти различных интерпретаций «Песни певца за сценой» мы выделяем три типа соотношения композиторского и исполнительского замысла: максимальная точность воссоздания композиторского текста, но без индивидуального творческого подхода (этот вариант представлен в исполнительских версиях С. Хромченко, В. Суходольца); привнесение излишней свободы в интерпретацию (Л. Собинов, К. Огневой). Наиболее жизнеспособный и убедительный вариант – равновесие между композиторской идеей и исполнительской свободой (это «золотая середина» в интерпретации, которой придерживается А. Соловьяненко), при этом свобода в трактовке выразительных средств полностью соответствует и романтическому стилю самого А. Аренского, уделяющего повышенное внимание изменчивости образов, динамике, агогике и т. д. и исполнительским традициям его времени.

И хотя сегодня имя Антона Аренского не ассоциируется у нас с ярчайшими достижениями музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков, оно навсегда вписано в антологию русской оперной классики.

Примечания

1. *Аренский А.* «Рафаэль» // Либретто опер : сайт. URL: <http://libretto-oper.ru/arensky/raphael> (дата обращения: 15.03.2021).

2. *Асафьев Б. В.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. М. : Музыка, 1952. 343 с.

3. *Иволина Л. Ф.* О субъективном и объективном в исполнительском искусстве. Пермь : Перм. гос. ин-т. искусства и культуры, 2007. 195 с.

4. *Кочнев Ю. Л.* Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. 1969. № 12. С. 58–60.

Эстетика бестиария в памятниках культуры династии Шан и династии Чжоу в Китае

Эстетика бестиария в памятниках культуры династии Шан (XVII–XI вв. до н. э.) и династии Чжоу (XI–III вв. до н. э.) в древнем Китае является предметом нашего анализа, поскольку представляет особый взгляд восточной культуры на бестиарий и форму его художественного воплощения.

Бестиарий известен в мировой эстетике как жанр европейских средневековых литературных сочинений, содержащих тексты о животных, где описываются их реальные или вымышленные свойства, даются красочные иллюстрации, в которых звери изображаются, главным образом, с аллегорическими и нравоучительными целями. Такое понимание бестиария является следствием логоцентризма европейской культуры, где даже в эпоху упадка грамотности и становления письма и чтения на европейских языках основными носителями социокультурной, художественно оформленной информации оставались рукописные письменные источники.

Мы выдвигаем гипотезу о том, что к бестиариям могут быть отнесены коллекции изображений вымышленных животных в бронзовых скульптурах эпохи династий Шан и Чжоу в древнем Китае, поскольку они могут быть рассмотрены в качестве скульптурно-изобразительных аллегорических текстов и интерпретированы в качестве носителей важных социокультурных кодов.

Современные китайские исследователи уподобляют образы тварей на памятниках эпохи бронзы понятиям религии и морали, расшифровывая их, как иероглифы, используя в качестве определенного визуального кода древней китайской культуры.

Юань Мэнмэн, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург, Россия).

В подтверждение своей мысли можем привести сведения из истории древних китайских верований: в культуре династии Шан и Чжоу, относимой историками к эпохе бронзы, инструментами прямого религиозного диалога с богами неба и земли были предметы из бронзы. Также важен тот факт, что твари китайского бестиария изначально были выгравированы на девяти священных сосудах Бо И, и только позднее были с них были списаны тексты преданий «Шань хай цзин» [2], что произошло в период Сражающихся царств в начале династии Хань (206 год до н. э. – 220 год н. э.).

Природу китайского бестиария мы рассматриваем как мифопоэтическую, воплощающую тотемические представления китайской культуры. Образы воображаемых зверей осуществляли магическую связь между животными китайской природы, людьми, властью императоров и неба. Чжан Гуанчжи считает, что «некоторые изображения животных помогают магически достичь связанности неба и земли, и поэтому их изображения отливаются в бронзе», «становятся частью китайского ритуала и музыки» [1]. Искусство изображения бестиария в древнем Китае показывает тесную связь зарождающейся эстетики с религией и представлениями о сверхъестественном. Среди тварей бестиария такие животные, как Хаос, Цюнци, Бифан, Куй, они символизируют плодородие, жадность, призраков, богов, предков, а Феникс – вечно живой, умирающий и возрождающийся род.

В «Люйши чуныц» читаем, что «на бронзе выгравировано изображение Таоте с головой, но без тела, и он питается людьми» [3]. Таоте – свирепый зверь, он слишком много ест, у него только одна большая голова и большой рот, он ненасытный и в конце концов съедает и самого себя; это символ жадности и высшей власти. Все правители династий Шан и Чжоу использовали гравировку Таоте на бронзе, чтобы выразить свое стремление владеть всем богатством, властью и землей в мире, изображали устрашающую внешность Таоте на принадлежащих им предметах, чтобы достичь эффекта запугивания по отношению к своим подданным. В то же время авторы изделий всегда использовали геометрические линии в бронзовых изображениях для того, чтобы отделить

мир людей от мира царей и мира богов, сознательно создавали ощущение дистанции в изображениях бестиариев.

Проанализировав эстетику древних китайских бестиариев в бронзе, что просуществовала в древнем Китае более десяти веков, можно сделать вывод, что художественная традиция бронзовых священных бестиариев сформировала бестиарный код китайской культуры, воплотила древнюю эстетическую мысль и дала ключ к пониманию памятников/текстов культуры той эпохи, оказала глубокое влияние на современное искусство коммерческого дизайна.

Примечания

1. *Фан Хань, Цзичао Ван*. Ритуал и церемониальная музыка в Китае: бронзовые изделия эпох Шан и Чжоу из провинции Хубэй и уникальность китайской культуры // *Общество и государство в Китае*. 2014. № 44-1. С. 74–95.
2. 刘歆, 邵士, 梅注. *山海经* [M]. Beijing Book Co. Inc., 2019.
3. 吕不韦. *吕氏春秋* [M]. 艺术中国网, 2003.

Кинематограф Дзиги Вертова как выражение «темпорального режима» модерна (на материале фильма «Человек с киноаппаратом» 1929 г.)¹

В исследовании приводится общий теоретический анализ особенностей киноэкспериментов Дзиги Вертова и методологическое обоснование рассмотрения его фильмов как языка темпоральной рефлексии. Также на примере фильма «Человек с киноаппаратом» рассматривается гипотеза, согласно которой фильмы Вертова и его теоретические мысли выражают аспекты темпорального режима культуры модерна.

В исследованиях, посвященных как биографии, так и кинематографу Вертова, часто акцентируется внимание на особой роли времени в его творчестве. М. Ямпольский [7], Л. М. Рошаль [6], А. А. Пронин [5; 4], Ж. Делёз, О. Булгакова [2] обращают внимание на то, что в своем теоретическом, поэтическом и кинематографическом творчестве Вертов акцентирует внимание на движении, темпе, ритме, интервалах и повторениях. Тема времени актуальна не только в контексте семантики его фильмов, но и в связи с их культурно-историческим контекстом. Вертов относился к той группе авангардистов, которые наиболее радикально отрицали «прошлое» культуры с целью конструирования «будущего».

В данном случае темпоральная рефлексия понимается как осмысление времени как культурного и экзистенциального феномена на разных уровнях (время как физическое явление, время как социальная структура, историческое время, время как субъект).

Андрей Евгеньевич Якимов, Уральский федеральный университет имени первого президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00342).

ективное переживание) при помощи практик производства образа. Понятия «темпоральная рефлексия» и «темпоральный режим культуры» используются в трактовках, представленных в работе Аллейды Ассман [1].

Общий теоретический анализ кинематографических экспериментов Вертова показывает, что рассмотрение его фильмов в качестве языка темпоральной рефлексии методологически обосновано. Осмысление кинематографа в данном качестве представлено как на теоретическом уровне в многочисленных сочинениях и манифестах Вертова, так и на техническом уровне, в виде изобретенных и используемых автором кинематографических приемов и средств выражения опыта времени. Среди таких приемов следует выделить съемку непривилегированных элементов и их ритмические повторения, выстраивание образа на основании теории интервалов, монтаж по принципу идеологической и поэтической целесообразности, применение нетипичных ракурсов и множественной экспозиции. На содержательном уровне темпоральная рефлексия выражается в определении общей темы, которой руководствуется Вертов при монтаже конкретного фильма, а также при сопоставлении в различных означающих, в процессе которого выявляется общий смысл, обрамляющий множество случайных и несвязанных между собой запечатленных моментов.

Неигровое кино Вертова является инструментом темпоральной рефлексии, поскольку изобретает и легитимирует новый способ взгляда на мир и осмысления опыта времени. Конструируя непривилегированную среду из «образов-перцепций» [3], Вертов осмысляет темпоральный режим постреволюционной культуры в ее повседневном и одновременно общекультурном измерениях. Темпоральная рефлексия при помощи кинематографического языка оказывается, таким образом, техническим средством постижения мира и средством легитимации определенного способа переживания мира и опыта времени.

В творчестве Вертова представлены следующие аспекты темпорального режима модерна: перелом времени, фикция нового начала, творческое разрушение, возникновение понятия «историческое» и ускорение. Проведенный анализ показал, что в фильме «Человек с киноаппаратом» выражены все пять аспектов. Время

в хронотопе фильма всегда движется преимущественно вперед. Если пространство оказывается расплывчатым и неуточненным, поскольку конструируется «универсальный» город, то время имеет довольно четкую направленность. Движение вперед подчеркивается репрезентациями железной дороги; автомобиля, который везет оператора; трамваев; линий, которые присутствуют во многих кадрах в виде проводов, железных конструкций и рельс, огромных труб; подъема по лестнице и т. п.

Многие элементы киноязыка символизируют особенности темпорального режима модерна, демонстрируя перелом времени, историческое движение от прошлого к будущему и ускорение этого движения. Множественность и разнообразие этих движений в фильме подчеркивается мультиэкспозиционными кадрами и ускоряющимся, динамичным монтажом. Камера усиливает движение посредством съемки с крыши поезда, с автомобиля или экипажа.

В качестве вывода следует заметить, что актуализация «нераскрепощенных возможностей» киноаппарата, которую осуществляет Вертов, реализует потребность выработать новый язык описания времени. Темпоральная рефлексия в его фильмах осуществляется посредством механического редуцирования реальности и синтеза полученных образов-перцепций на основании принципа идеологической и поэтической целесообразности.

Примечания

1. *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М. : Новое литературное обозрение, 2017. 272 с.
2. *Булгакова О.* Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 320 с.
3. *Делёз Ж.* Кино. Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время. М., 2004. 622 с.
4. *Пронин А. А.* Бумажный Вертов // Целлулоидный Маяковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. 296 с.
5. *Пронин А. А.* Дзига Вертов: от «слышу» к «вижу» // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2020. № 63. DOI 10.17223/19986645/63/16.
6. *Рошаль Л. М.* Дзига Вертов. М. : Искусство, 1982. 264 с.
7. *Ямпольский М. Б.* Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. 2008. № 87. С. 54–65.

Понятия красоты и возвышенного в эстетике атмосфер Г. Бёме

Задача предлагаемого доклада заключается в анализе понятий красоты и возвышенного И. Канта как видов атмосферы. Подобную интерпретацию предлагает в своих работах немецкий философ Г. Бёме – исследователь феномена атмосферы как особого предмета современной эстетики.

Атмосфера в понимании Г. Бёме [1; 2] представляет собой промежуточное пространство настроения, не обладающее ни чисто субъективным, ни чисто объективным статусом. Настроения пространства суть эффекты затронутости субъекта восприятия определенным положением вещей или состояниями среды.

В первой части доклада мы раскроем понятия расположенности (*Befindlichkeit*) в эстетике атмосферы Г. Бёме. Заимствуя данный термин из онтологии М. Хайдеггера, Бёме вслед за Хайдеггером стремится высвободить сферу настроения, настроенности, расположенности от психологизма и выявить его «квазиобъективную» природу.

От понятия расположенности, настроенности души (*die Stimmung des Gemüts*) [4, с. 94] Г. Бёме отталкивается в своей интерпретации И. Канта, что позволяет ему выстроить мост между «Критикой способностью суждения» и эстетикой атмосфер [3]. Встраивая категории классической эстетики, Бёме приходит к выводу: несмотря на то, что субъект высказывает суждение о своем состоянии, но делает это он *в отношении* к единичному объекту. Прекрасное и возвышенное, в отличие от логических предикатов, выступают формой отношения, промежуточным феноменом «со-присутствия» субъекта и объекта, то есть атмосферой. Так, прекрасное и возвышенное встраиваются в ряд других атмосфер:

Любовь Юрьевна Яковлева (г. Санкт-Петербург, Россия).

угнетающих, подавляющих, высвобождающих, отталкивающих, тоскливых, холодных и иных форм проявленности пространства.

Однако, наряду с атмосферами, не меньшее значение имеет понятие атмосферности (*Atmosphärisches*) [1] в эстетике Г. Бёме. К атмосферностям Бёме причисляет голос, освещение, взгляд, воздух, утро, цвет, сумерки и подобные феномены. В данных феноменах на первый план выходит самостоятельное существование. Несмотря на то, что они часто переходят в атмосферы, в настроения, но могут сохранять относительно независимое существование. С другой стороны, они являются лишь «полуобъектами», скорее неустойчивыми качествами. Отсутствие данных понятий в кантовской терминологии выступает причиной критической оценки «Эстетики способности суждения» в философии Бёме. Атмосфера рождается не только в результате расположенности души в отношении форм объектов, но в отношении данности «атмосферностей», например, света, ветра и воздуха.

Во второй части доклада мы обратимся к ряду примеров из эстетики архитектуры Г. Бёме, в которой продемонстрируем значимость различных качеств пространства – эффектов материальности, звука, света в создании атмосферы возвышенного.

Примечания

1. *Böhme G. Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre.* München : Wilhem Fink Verlag, 2001.

2. *Böhme G. Architektur und Atmosphäre.* München : Wilhelm Fink Verlag, 2013.

3. *Böhme G. Kant's Aesthetics: a New Perspective // The Aesthetics of Atmospheres / ed. by J.-P. Thibaud.* London : Routledge. 2016. P. 84–90.

4. *Кант И.* Сочинения : в 8 т. Т. 5. М. : Чоро, 1994.

Категория «жуткое» в сюрреалистической фотографии 1920–30-х годов: мотив стеклянного колпака

Сюрреалистическая фотография 1920–30-х годов лежит в русле развития самого направления. В самом его названии кроется антиреалистичный характер результатов творческой деятельности: термин «сюрреализм» означает «надреализм» (от *фр.* «сюр» – «над»). Субъективизм, полный произвол в творческом процессе, отрицание законов в создании произведения искусства, неполный уход от действительности, стирание граней между жизнью и смертью, включение любых форм фантастики – все это характерно для сюрреалистической фотографии.

Р. Краусс для описания этой «тревожной» эстетики пользуется термином «удвоение» (имеется в виду использование фотохудожниками двойной экспозиции) [2, с. 145]; Х. Фостер относит ощущение тревоги, исходящей от снимков сюрреалистов, с «влечением к смерти» [1, с. 158]. Все эти темы появляются и раскрываются в эссе З. Фрейда под названием «Жуткое», главная идея которого заключается в том, что *сверхъестественное является чем-то подавленным и постоянно повторяющимся* (см. об этом: [3]).

Д. Бэйт своей работой «Фотография и сюрреализм: сексуальность, колониализм и социальное несогласие» знаменует новый этап в исследовании сюрреалистической фотографии [4, р. 22]. Значение сюрреалистических образов, по его мнению, следует искать в сети означающих, составляющих дискурсы, внутри

Ульяна Сергеевна Яковлева, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия).

которых эти образы распространялись и могли иметь значение. Бэйт делит сюрреалистическую фотографию на миметический (Mimetic), профотографический (Prophotographic) и загадочный (Enigmatic) типы. К последнему в представлении Бэйта относятся изображения, провоцирующие работу фантазии зрителя. Для создания сбоев обычного фотографического означющего используются манипуляции, в числе которых нестандартные сюжеты и использование реквизита. «Загадочный тип», по Бэйту, и категория «жуткое» по Фрейду совпадают в своем определении.

Мы рассмотрим мотив, который, по нашему мнению, можно отнести к категории «жуткое». Мотив стеклянного купола встречается в творчестве нескольких сюрреалистических фотографов. Обратимся к серии автопортретов французской художницы Клод Каон «Изучение для сохранения (будущему поколению)» 1925 года. Голова Каон под куполом в разных положениях, она будто отделена от тела и «парит» над поверхностью. Согласно первому предположению, купол символизирует ловушку, в которой оказалась женская идентичность Каон, «задыхающаяся» от навязанных обществом клише. Известно, что *из-за андрогинной внешности и нетрадиционной сексуальной ориентации* она испытывала неприятие со стороны представителей авангардной художественной сцены Парижа (см. об этом: [5]). Вторая точка зрения утверждает, что художница через «аквариум» пытается идентифицировать себя с матерью, которая страдала от психических расстройств. В качестве аргумента историк искусств С. Хоугейт обращается к полуавтобиографической новелле «Стеклянный колпак» С. Плат 1963 года, где колпак является метафорой состояния ума героини, которая пытается не задохнуться под натиском внешнего давления деспотического патриархального общества [6, p. 55].

Другие снимки, где использован тот же мотив, не получают подробного разбора. Например, фотография ученицы и модели фотографа Ман Рэя, Ли Миллер, на которой в таком же стеклянном колпаке запечатлена Таня Рамм. Этот снимок относят к 1930 году – то есть он был создан на пять лет позже автопортрета Каон. Еще один пример – автопортрет фотографа Марты Аст-

фальк-Вьетс под названием «Самоубийство в духе» (1927). Так же, как и Каон, Астфальк-Вьетс интересовали вопросы гендера, спорные для своего времени. На снимке Марта позирует с закрытыми глазами, бледность и расслабленность лица ассоциируется со смертью. Название фотографии описывает сюжет: мы понимаем, что художница мертва, и, судя по темным губам и темной полосе на лице, она уже продолжительное время находится в безвоздушном пространстве.

Сюрреалисты часто обыгрывают боязнь замкнутых пространств, смерть от удушения, отсутствие видимого входа или выхода. На наш взгляд, рассматриваемый мотив прочно вписывается в определение «жуткого». Стекланный колпак становится метафорой опечатывания этих первородных страхов, нередко описываемых Фрейдом в своих трудах.

Примечания

1. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Х. Д. Бухло, Д. Джослив ; под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. М. : Ad Marginem, 2015.

2. *Краусс Р.* Фотографическое. Опыт теории расхождений. М. : Ad Marginem, 2014.

3. *Фрейд З.* Толкование сновидений. М. : Здоровь'я, 1991. 384 с.

4. *Bate D.* Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. London : I. B. Tauris, 2004.

5. *Doy G.* Claude Cahun: a sensual politics of photography. London : I. B. Tauris, 2007. 204 p.

6. *Howgate S.* Gillian Wearing and Claude Cahun: behind the mask, another mask. London, 2017.

Культурологический комментарий или исследовательский автофикшн

Путь современного исследователя к законченному тексту сродни писательскому труду. И хотя сам механизм создания научной работы, как известно, подчинен логической цепочке: тезис – аргументация – доказательства – вывод, в своих лучших образцах научные тексты не менее художественных предъявляют нам авторское «я» в стиле, отношении к предмету, композиции и т. д.

В данном случае, меня заинтересовало явление, которое по аналогии с современным литературным процессом можно было бы назвать исследовательским автофикшном. Речь идет о кросс-жанре, где документальное остается принципиально нетронутым, при том что реальные события получают художественное обрамление. Акцент в подобного рода текстах делается на том, что ничего не придумывается, авторская мысль максимально реализуется только на материале лично пережитого опыта. Это современная докудрама, автопсихологическая проза, литература/DOC, блогерская литература [1]. Пласт автофикшн в современной литературе достаточно большой, за ним рядом критиков (А. Жучкова, С. Чередниченко, В. Пустовая, Е. Ермолин) видится и обозримое будущее [2]. Опыт В. Шаламова или С. Алексиевич в этом смысле – ставшее классикой подтверждение правомерности существования явления автофикшн.

В своем эссе «О прозе» В. Шаламов поднимает вопрос об изменении качества литературы и ее роли в жизни современного читателя еще в 1965 году: «Роман умер <...>. Людям, прошедшим революции, войны и концентрационные лагеря нет дела до романа <...> Доверие к беллетристике подорвано». Лаконичные,

Людмила Алентиновна Якушева, Вологодский государственный университет (г. Вологда, Россия).

формульные реплики Шаламова в этом тексте звучат как манифест «новой литературы». Шаламов прописывает «роли» читателя (за которым опыт жизни, опыт литературной формы) и писателя: «Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник и не в писательском обличье, не в писательской роли». Кульминацией эссе становится авторский разбор рассказа «Шерри-бренди», с известнейшим утверждением, что исторических неточностей в этом произведении меньше, чем в пушкинском «Борисе Годунове». Отказ от излишней литературности, предельная искренность, отсутствие правки для «силы первичности», свобода в обращении с сюжетом (признание возможной бессюжетности), фиксация только тех подробностей, которые включают в себе символ – вот основные критерии «новой литературы». И, наконец, финальная задача автора: «Не проза документа, а проза, выстраданная как документ» [3].

Чем ответила на эти вызовы времени научная литература? Усилением беллетризации текста и сокращением объема, появлением жанров научного эссе, спича, поста; отказом от местоимения «мы» и конкретизацией «я» с обязательным присутствием автора в тексте. Второе русло изменений касается междисциплинарности, отсутствия явно выраженной специализации, ведущей к плюрализму в общем и частности. И, наконец, третье. Автор уже не следует традициям школы, не идет вослед, а исходит из внутреннего императива, собственной шкалы критериев и ориентиров.

В исследовательском автофикшне доминирует внутренний импульс действия. Ответ на вопрос «где я в этом тексте?» становится принципиальным, итог выступает не фактом проделанной работы, а результатом прожитой жизни. В последнее время для меня лично таким текстом стало изучение жизни современной Вологды, нашедшее свое отражение в книге «Фон и фигура: провинциальные сюжеты» [4]. И вот от исследования творчества Чехова и театральной стилистики второй половины XX века я постепенно переключилась на изучение повседневной культуры, приблизившись к ее наиболее творческим и значимым формам, выраженным в креативных творческих актах.

С фрагментами авторских наблюдений в формате автофикшн можно познакомиться непосредственно в социальных сетях. Часть записок за 2015–2018 годы была издана в качестве одной из частей монографии «Фон и фигура: провинциальные сюжеты», отмеченной специальной номинацией «культуртрегер» на конкурсе «Вологодская книга – 2019».

Примечания

1. *Бойко А.* «Пишите о том, что не дает вам спать по ночам». Что такое автофикшн, и почему нам всем стоит попробовать себя в этом жанре // Цех. 15.10.2020. URL: <https://zeh.media/praktika/pisatel'skoye-masterstvo/1384076-chto-takoye-avtofishkn-i-pochemu-ego-stoit-poprobovat-pisat-kazhdomu> (дата обращения: 15.10.2020).

2. *Ермолин Е. А.* Мультиверс: Литературный дневник. Опыт и пробы актуальной словесности. М. : Совпадение, 2017. 208 с.

3. *Шаламов В.* О прозе // *Шаламов В.* Собрание сочинений : в 4 т. / сост., подгот. текста и примеч. И. Сиротинской. М. : Худож. лит. : Вагриус, 1998. URL: <https://shalamov.ru/library/21/45.html> (дата обращения: 15.10.2020).

4. *Якушева Л. А.* Фон и фигура: провинциальные сюжеты. Вологда : ВоГУ : Полиграф-Периодика, 2019. 159 с.

Культуроцентризм как парадигма исследований искусства

Переход от социоцентристской к культуроцентристской парадигме в исследованиях искусства влечет радикальную перестройку представлений об их объекте, предмете, методах.

Фундаментальным для подобного рода исследований становится понятие «культура». Искусство позиционируется как одна из форм культуры. Если в социоцентристском ракурсе искусство предстает как эпифеномен – нечто вторичное, надстроечное, то культуроцентристская оптика рождает восприятие искусства как полноправной части культуры.

Обретение искусством нового онтологического статуса раскрывает возможность рассмотрения его в двух планах – феноменальном и ноуменальном, что, в свою очередь, позволяет очертить границы объектного и предметного полей культуроцентристских исследований искусства.

В феноменальной перспективе искусство предстает как созданный человеком мир артефактов и артеактов, которые могут выступать как объекты культуроцентристских исследований искусства. Ноуменальная перспектива открывает составляющий сущностное основание мира артефактов и артеактов мир ценностей и смыслов, которые могут позиционироваться как предметное поле такого рода исследований. Немаловажно отметить такую особенность конституирующих искусство ценностей и смыслов, как их образно-эмоциональный характер. Художественные образы, будучи строительными блоками, из которых складываются произведения искусства, являют собой ценностно-смысловые образования, сформированные в результате художественного

Елена Николаевна Яркова, Тюменский государственный университет (г. Тюмень, Россия).

обобщения разнообразной информации о мире посредством образно-эмоционального мышления. Логико-вербальное мышление в этом процессе вторично.

В семантико-аксиологическом пространстве искусства можно выделить две группы ценностей и смыслов: общекультурные ценности и смыслы (религиозные, нравственные, политические и т. д.); непосредственно связанные с образно-эмоциональным постижением мира эстетические ценности и смыслы. Эстетические ценности трудно вербализовать, поскольку они являются собой специфический род ценностей и смыслов, связанных с бесконечно богатым миром человеческих чувств. Значительную помощь в этом вопросе может оказать эстетика с ее глубоко разработанной системой категорий: прекрасное, безобразное, трагическое, комическое и т. д. Однако специфика культуроцентристского подхода заключается в том, что в его рамках эстетические категории имеют номиналистический статус, как «имена», наполняемые каждой эпохой, каждой национальной, региональной, этнической культурой новым семантико-аксиологическим содержанием.

Культуроцентристский подход базируется на двух ключевых методах: методе ценностно-смысловой редукции и методе идеального типизирования.

В ходе процедуры ценностно-смысловой редукции исследователь, заключая в скобки внешние феноменальные характеристики артефактов и артеактов, эксплицирует и описывает их внутреннее ноуменальное – ценностно-смысловое содержание.

Процедура идеального типизирования заключается в мысленном конструировании абстрактных моделей – идеальных типов, выступающих как инструменты познания ценностно-смыслового содержания искусства. Релевантной представляется система идеальных типов: традиционализм, утилитаризм, креативизм.

Эстетические ценности традиционного типа генерируются на основании восприятия мира как условия установленного вне участия человека всеобъемлющего космического или божественного порядка, который определяется как незыблемая традиция. Эстетический идеал в традиционалистском видении предстает как заданный традицией эстетический эталон, соответственно,

эстетические ценности представляются как абсолютные, трансцендентные эстетические образцы, они осмысляются как составная часть мирового порядка, его воплощение и его атрибуты.

Эстетическая культура утилитарного типа генерируется на основании восприятия мира как средства существования человека и общества. Утилитаризм в искусстве связан с выведением эстетического идеала из принципа индивидуальной или социальной пользы. Польза – понятие относительное, следовательно, эстетические ценности в утилитарном прочтении относительны, имманентны, они не принимаются как данность, но создаются всякий раз заново, исходя из ситуационно изменчивой социальной и человеческой пользы.

Эстетические ценности креативного типа генерируются на основании отношения к миру как цели, что существенным образом отличается от отношения к миру как условию или средству. Отношение к миру как цели самой по себе означает, что мир воспринимается не как то, под давлением чего или посредством чего существует человек, но как то, во имя созидания чего он существует. Эстетический идеал в креативистском осмыслении не задан извне – он рождается из глубины человеческого духа, соответственно, эстетические ценности не извлекаются из некоторого внешнего источника (мифологии, религии, социальной жизни и т. д.), но каждый раз заново творятся – созидаются субъектом творчества.

О подходах к изучению истории искусства

Можно утверждать, что как в эстетике, так и в искусствоведении доминируют два основных подхода к изучению истории искусства. Предварительно их можно назвать: *повествовательный и стилевой*. Повествовательный подход предполагает, что историю искусства нужно понимать как последовательный процесс перехода от творчества одного художника к творчеству другого от древности до наших дней. При таком понимании история искусства трактуется как постепенный и последовательный процесс совершенствования мастерства, усвоения последующими поколениями художников технических, формальных и содержательных новаций, предложенных их предшественниками.

При стилевом подходе к пониманию истории искусства главным понятием является понятие *стиль искусства*. В этом случае можно пренебречь детальным исследованием творчества отдельных авторов, при этом даже самых выдающихся и воплощающих характерные черты того или иного стиля в своем творчестве. Главным объектом исследования становится сам стиль, его общие характерные черты, причины его возникновения, развития, трансформации или упадка. «Каждый согласится с мнением, – считает американский социолог Карл Манхейм, – что искусство развивается благодаря стилям и что эти стили появляются в определенное время и в определенном месте и по мере развития определенным образом выявляют свои формальные тенденции» [2, с. 573]. Если допустить, что искусство действительно развивается стилями, а внутри отдельных стилей накапливаются специфические характеристики, то это будет свидетельствовать о том, что

Ирина Петровна Никитина, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК) (г. Москва, Россия).

в истории искусства есть достаточно длительные и устойчивые тенденции, имеющие не только содержательные, но и формальные признаки. Зная эти признаки, специалист, изучающий историю искусства, сможет установить время создания произведения искусства.

Известно, что в социальных науках также обозначают два противоположных друг другу подхода в изучении явлений культуры, в том числе и явлений искусства. Один из них обычно называют *причинным (внешним)*. Когда используется этот подход, явления культуры (в частности, произведения искусства) рассматриваются так же, как исследуются природные объекты (животные, растения, химические элементы и др.). Произведения искусства при этом рассматриваются как нечто внешнее и объективное по отношению к человеку. Второй подход – *телеологический, или внутренний* – предусматривает, что общество состоит из множества индивидов, которые наделены сознанием и действуют, в частности, создают произведения искусства, исходя из своей системы ценностей.

Причинный подход к объяснению истории искусства обычно используют те исследователи, которые считают, что в истории искусства есть некие устойчивые тенденции, не зависящие от воли и целей человека. *Телеологический* подход к истории искусства исходит из того, что люди, создавшие общество и искусство, в состоянии менять их по собственному усмотрению, чтобы они полнее соответствовали человеческим устремлениям (см. об этом: [1, с. 111]).

В исследовании истории искусства необходимо избегать крайностей в использовании тех или иных подходов, а лучше пытаться сочетать их. Так, например, стилевой подход к истории искусства сочетается с причинным подходом. Оставаясь первостепенным, стилевой подход все-таки нуждается быть дополненным элементами повествовательного подхода. Таким образом, ни стилевая, ни повествовательная история искусства, взятые по отдельности, не способны представить истинную картину его развития.

Современная эстетика, стремящаяся обнаружить в истории искусства определенные закономерности, тем не менее, конста-

тирует, что жестких законов в развитии искусства не существует. Пожалуй, ни одно из многочисленных направлений в современной эстетике не ставит перед собой задачу выявления таких законов (см. об этом: [3]).

Примечания

1. *Ивин А. А.* Философия истории. М. : Гардарика. 2000. 528 с.
2. *Манхейм К.* Консервативная мысль // Манхейм К. Диагноз нашего времени. М. : Юрист, 1994. С. 572–670.
3. *Никитина И. П.* Философия искусства : в 2 ч. Ч. 2. М. : Юрайт. 2017. 293 с.

Научное издание

Второй российский эстетический конгресс

1–3 июля 2021, Екатеринбург

Тезисы докладов участников

Редакторы:

С. В. Фельдман, Е. А. Цепелева

Компьютерная верстка Ю. Л. Ракульцева

Подписано к изданию 25.06.2021. Формат 60x90/16.

Уч.-изд. л. 25,27. Усл. печ. л. 37,91.

Гуманитарный университет

620041, г. Екатеринбург, ул. Железнодорожников, 3

Лицензия № 2114 от 26.04.2016