

ВИКТОР КРУТОУС¹

КАТЕГОРИИ «ЭСТЕТИЧЕСКОЕ» И «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ» В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМАТИЗАЦИИ ПРЕДМЕТА ЭСТЕТИКИ²

Абстракт

В статье выражена озабоченность по поводу современного размывания предмета эстетики и, как следствие, проблематизации ее статуса. Автор показывает, что подобные тенденции связаны с изменением традиционных отношений между «эстетическим» и «художественным». Взаимоотношения этих категорий нуждаются, считает он, в отрефлексировании с позиции новой художественно-философско-эстетической парадигмы. В статье обозначен ряд конкретных аспектов темы, представляющихся наиболее актуальными для дальнейших исследований. Высказывая собственную позицию по затрагиваемым вопросам, автор признает возможность иных, альтернативных подходов и решений.

Ключевые слова

Эстетика, эстетическое, эстетический опыт, природа, искусство, художественное, классика, нон-классика, неискусство, паракатегории, форма, содержание, смысл художественный

— — —
— — —

¹ Виктор Крутоус — доктор философских наук, профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Россия.

² Английская версия статьи будет опубликована в следующем номере журнала в связи с большим объемом публикации. — *AU*.

1. *Понятийная пара эстетическое-художественное в увязке с предметом эстетики*

Проблема соотношения эстетического и художественного приобретает в последнее время особую актуальность. Не в последнюю очередь это обусловлено тем, что она тесно связана с вопросом о предмете эстетики. В настоящее время его контуры становятся всё более расплывчатыми. Соответственно, проблематичным кажется само существование этой науки. Сомнения в необходимости сохранения эстетики в качестве самостоятельной философской дисциплины высказываются самыми разными, в том числе весьма авторитетными, авторами.

Например, по словам Х.-Г. Гадамера, «...Самая молодая из философских дисциплин» возникла «лишь в XVIII веке путём целенаправленного ограничения рационализма эпохи Просвещения», — т.е. в специфической, преходящей исторической ситуации. Да, баумгартеновско-кантовское «оправдание автономии искусства... было великим достижением» для своего времени; но для нашей современности всё это анахронично. Поэтому «нужно вникнуть в те предрассудки, которые заключены в понятии философской эстетики. *Нужно преодолеть само понятие эстетики* (курсив мой. — В.К.)»¹

С позицией Гадамера в отношении эстетики во многом созвучны суждения В. В. Бычкова:

В 20 веке эстетическая проблематика наиболее продуктивно разрабатывается не столько в специальных исследованиях, сколько в контексте других наук... и в пространстве новейших (постмодернистских по большей части) философских текстов.

/.../

...В 20 веке из дисциплины философского цикла эстетика во многих исследованиях превращается в некое необязательное приложение к конкретным наукам». «Эстетика постмодернизма фактически отказалась от какой-либо эстетической теории или философии искусства

¹ Гадамер, Х. –Г. Пути Хайдеггера: исследования позднего творчества. Минск: Пропилеи, 2007. С. 114–115.

в традиционном понимании. Это в полном смысле неклассическая эстетика... Теоретики (они же и практики) постмодернизма рассматривают искусство в одном ряду с другими феноменами культуры. ... Нет ни истинного, ни ложного, ни прекрасного, ни безобразного, ни трагического, ни комического. Всё и вся наличествует во всём в зависимости от конвенциональной установки реципиента или исследователя... В *глобальной системе интертекстов и смысловых лабиринтов исчезает какая-либо специфика, в том числе и эстетическая* (курсив мой. — В.К.)»¹

Озабоченность размытием предмета эстетики, созвучную моей собственной, я ощутил также в одном из устных (дистантных) выступлений Санкт-Петербургского эстетика А. Радеева. Перечень подобных констатаций можно было бы продолжить.

Предлагаемая здесь статья возникла из желания автора как-то оконтурить современную постановку проблемы соотношения эстетического и художественного, в связи с вопросом о предмете эстетики. При этом, на наш взгляд, должны быть учтены как минимум два следующих обстоятельства.

1. Еще в период зарождения эстетики как науки в её предмет интуитивно, без доказательств, включались «прекрасное» и «искусство». В дальнейшем мыслители не раз сетовали на двусоставность такого определения, чреватую будущими нестыковками и даже расколом. Но, начиная с Баумгартена и до середины XX века, теоретикам всё же удавалось так или иначе согласовать друг с другом «несимметричные составляющие эстетической сферы. Проблема соотношения эстетического (связанного исторически с прекрасным) и художественного (справедливо соотносимого с искусством) родилась, таким образом, не сегодня и не вчера. Она изначально присутствовала в ареале эстетики. Нынешняя ее актуализация очевидным образом связана с исчерпанием прежних способов и приемов согласования сторон дуализма.
2. Сама проблема, вынесенная в заглавие нашей статьи, не так проста и элементарна, как могло бы показаться на первый взгляд. Она представляет собой целый комплекс субпроблем, или составляющих,

¹ Бычков, В. В., Бычков, О. В. Эстетика // Новая философская энциклопедия. Т. 4. М.: Мысль, 2001. С. 462–463.

относительно которых специалисты дают самые разноречивые объяснения и оценки.

Так, понятие художественности с полным основанием считают выражением принадлежности какого-либо объекта или события к искусству. Но при попытке использовать этот постулат на практике сразу же возникают трудности разного, в том числе методологического, характера, которые не так-то легко преодолеть.

Для начала мы бы хотели просто назвать, зафиксировать важнейшие аспекты данной темы. Или, точнее, сформулировать кратко те вопросы, в которые упирается разработка проблемы эстетического и художественного.

1. Представляет ли искусство собой единый, целостный феномен, обладающий специфической сущностью?
2. Возможно ли дать корректное, научно строгое определение (дефиницию) этого феномена?
3. Насколько определёнными являются границы между искусством и «неискусством»?
4. Расширение ареала искусства, его выход в сферу, ранее считавшуюся нехудожественной, — это новейшая тенденция, или явление, традиционное для искусства?
5. Составляет ли эстетическое начало по-прежнему спецификум искусства?
6. Не происходит ли ныне «рокировка» (т.е. смена ролей) в отношении между эстетическим и художественным?
7. Есть ли у искусства, вышедшего из-под власти традиционной эстетики, собственные характерные, специфические признаки? Если есть, можно ли считать их «новой художественностью», или «новой эстетичностью»?
8. Стоит ли объединять в едином понятии «искусство» два качественно различных его типа (и этапа развития) — «классику» и «нон-классику»?
9. Какой общий характер носит развитие искусства — «линейный» или «нелинейный»? Что из этого следует для методологии исследования?

Представляется необходимым хотя бы сжато прокомментировать перечисленные выше вопросы. В ходе дальнейшего из-

ложения мы предполагаем в меру наших сил внести некоторую определенность как в постановку, так и возможное их решение.

| 2. Искусство: «история одной иллюзии»?

Общеизвестно, что в наше время правомерность обобщающего понятия «искусство» часто подвергается сомнению, либо полному отрицанию. Для философов-постмодернистов, объявивших «войну целому»¹ во имя принципиального плюрализма и дезинтеграции, такая позиция вполне органична. Антиэссенциализм, отрицающий единую сущность искусства, стал одним из влиятельных направлений американской философии искусства.²

Читатель, раскрывший фундаментальную энциклопедию по постмодернизму, изданную в Белоруссии, найдёт там порядка 17-ти словарных статей о разновидностях, вариантах художественно-творческой деятельности — при отсутствии обобщающей статьи об искусстве в целом.³

Иногда, со ссылкой на Л. Витгенштейна, искусство относят к разряду «открытых понятий», т.е. принципиально неопределимых, поскольку динамизм самого художественного творчества разрушает, по мнению некоторых авторов, любые попытки зафиксировать его «в застывшем виде». Одним словом, глубокий кризис едва ли не важнейшей из эстетических категорий налицо. Справедливости ради, однако, надо признать

¹ Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн / Перевод Н. Б. Маньковской // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 332.

² Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек: Одиссей, 1997.

³ Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпресс-сервис; Книжный Том, 2001.

существование аргументов и противоположной направленности.

Искусство есть общественное явление особого рода. Никакие иные социальные институты (как-то: наука, мораль, религия и др.) не способны полноценно заменить его собой. Это побуждает всё же искать единую специфическую основу выполняемых им функций, своего рода доминанту среди них. (Конечно, с учетом исторических модификаций всего комплекса). Таков **социологический аргумент** «за искусство». Не менее существенен и аргумент **антропологический**. Едва ли можно объяснить происхождение и дальнейшее развитие рода *homo sapiens*, игнорируя активное соучастие искусства в этом процессе. (Тем не менее, в научных трудах и пособиях по антропогенезу соответствующая глава, увы, обычно отсутствует).

Спору нет, выработка дефиниции искусства — задача не из лёгких. Но, как считают оптимисты, связанные с этим трудности всё же преодолимы. В. Татаркевич, в частности, предложил известное «альтернативное определение» этого феномена, объединив в нём, с одной стороны, некий набор сущностных констант — оппозиций, присущих искусству, а с другой — возможности изменения их параметров.¹ Благодаря этой процедуре искомое определение приобретает необходимую гибкость, открытость и динамизм.

Существует и **психологический** аргумент «за искусство». Он опирается на известное научное положение о «функциональной асимметрии работы полушарий головного мозга». Согласно ему, левое полушарие ответственно за рационально-аналитические операции, а правое — за целостное, образно-эмоциональное постижение действительности. Насколько известно, это положение никто не оспорил и не отменил. И хотя реально оба полушария действуют совместно, Все же преобладание того или другого

¹ Татаркевич, В. История шести понятий. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. Гл. I, §VII. Альтернативная дефиниция. С. 47–49.

порождает наличие двух психологических типов личности: рационального и художественного. Последний как раз и является психологической предпосылкой, или основой, художественно-творческой деятельности во всем многообразии её видов; или, говоря общее, искусства.

3. Искусство / Неискусство. Границы – Взаимопереходы – Пограничье

Во взаимодействии Искусства и Неискусства реально присутствуют несколько разнонаправленных интенций. Они просматриваются как ретроспективно, в историческом ракурсе, так и в контексте современности с установкой на будущее. Их можно назвать также «стратегиями», поскольку реализуются они не сами собою, а согласно устремлениям определенных групп художников и теоретиков искусства. Обозначим и кратко охарактеризуем эти тенденции – стратегии.

Стремление вынести собственно художественные достижения вовне, внедрив их в окружающие человека среду, жизнь и быт, придав им «знак художественности». Такое стремление вполне естественно. Реализовалось оно с незапамятных времен. Особенностью этой тенденции являлось, во-первых, признание эстетичности, в традиционном её понимании, доминантой искусства и, во-вторых, внесение её в сферы, ранее не имевшие непосредственного отношения к искусству. То был и есть процесс «эстетизации действительности». Трансформации же самого этого качества при этом заведомо происходило. В результате возникало такое особое, расширенное образование, как *эстетическая культура общества*¹.

Не менее естественно стремление расширить ареал искусства за счёт вовлечения в него объектов и процессов (событий),

¹ См., например: Мейман, Э. Введение в современную эстетику / Пер. с немецкого. М.: Изд-во ЛКИ, 2007 (репринт с издания 1909 года). Гл. 8. Эстетическая культура.

ранее относимых к внехудожественным. В эту тенденцию хорошо вписываются такие формы искусства середины XX – начала XXI века, как дадаистские реди-мейды М. Дюшана, поп-арт, эн-вайронмент и некоторые другие. Такая тенденция, однако, *проблематизирует сам критерий художественности и наличие границ искусства как такового.* Когда всё может стать искусством, различие искусства и неискусства вообще теряет смысл.

Анализируя эти и другие наблюдающиеся тенденции–стратегии, стоит прислушаться к характерному замечанию искусствоведа В. С. Турчина о том, что «метод сравнения искусства и «неискусства» следует иметь в виду, признавая всю его условность и метафоричность...» Конкретизируя свой тезис применительно к главному объекту его интереса – авангарду, он пишет, что авангардное искусство «иногда претендовало на роль, чтобы быть искусством, а иногда на то, чтобы не быть им, определить свой «третий путь». В результате и возникает «разговор об авангарде, об этом не то *художественном*, не то, как полагают многие, *полухудожественном* и даже вовсе *антихудожественном* явлении» (курсив мой. – В.К.).¹

Нам кажется, автор вполне прав, указывая, с одной стороны, на неоднозначность устремлений самих творческих деятелей (то «за», то «против» искусства и художественности), а с другой – на многообразие смешанных, синтетических форм, соединяющих в себе признаки искусства и неискусства.

И в самом деле. Граница между искусством и неискусством, художественностью и нехудожественностью, не стабильна, а динамична, подвижна, изменчива. Оно обладает большой проницаемостью как в одну, так и в другую сторону.

В сущности, интенция к слиянию нехудожественного с художественным начинается уже внутри традиционного искусства. Свидетельства тому – декоративно-прикладное искусство, архитектура. В области комического вполне наглядно можно

¹ Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С.3.

наблюдать перерастание определённых жизненных форм в собственно художественные. Бытующие в самой жизни шаржи, карикатуры, шутки, остроты, анекдоты и др. охотно включаются мастерами смеха в состав крупных жарновых форм – комедий, водевилей, сатирических представлений, скетчей и т. д.

Проблема искусство–неискусство является частью более обширных тем: «искусство и жизнь», «искусство и общество», «искусство и культура». Поэтому неудивительно, что на протяжении истории она поворачивалась к исследователям различными своими гранями.

Целенаправленное расширение выходов в нехудожественную, «прозаическую» сферу выразилось в таких крупных синтетических движениях, как Баухауз, «производственное искусство» 1920-х годов, многопрофильный послевоенный дизайн и др. Магистральной линией проходит эта тема через всю историю авангардного искусства XX века. «В ранние свои годы авангардизм пытался изменить искусство, распыляя и гипертрофируя его отдельные элементы. В последующие десятилетия он стремился создать неискусство, похожее на искусство. Наконец, в неоавангардизме возникают самостоятельные объекты, не имеющие уже никакого привкуса художественности»,¹ — констатирует В. С. Турчин.

Эксперименты с поиском аутентичных форм неклассического искусства шли параллельно с попытками их теоретического обоснования и осмысления. Причём характерно, что многие кажущиеся нам архисовременными начинания и траектории эволюции искусства имеют своих предшественников и прототипы в предшествующей истории искусства и теоретического искусствознания.

Так, хэппенинг и перформанс, с полным основанием относимые к ведущим жанрам искусства постмодернизма, имеют целью преодолеть театральную рутину, вынести сценическое игро-

¹ Турчин, В. С. Ук. соч. С. 16.

вое начало «вовне» и тем самым оживить, карнавализовать саму жизнь. А своеобразный зародыш этой идеи, предлагающий уравнивать театр и жизнь, наш современник может обнаружить уже у Ж.-Ж. Руссо (XVIII век) в его «Письме о французской музыке». «В условиях свободы, где ни соберется толпа, всюду царит радость жизни».

Под открытым небом, на воздухе – вот где должны вы собираться, упиваясь сладостным ощущением своего счастья. /.../ Вовлеките зрителей в зрелище; сделайте их самих актерами; устройте так, чтобы каждый узнавал и любил себя в других и чтоб все сплотились от этого еще тесней.¹

Иногда подобная переключка идей может совершаться не через столетия даже, а более чем через два тысячелетия. Вспомним к случаю «Поэтику» Аристотеля, его теорию трагедии. Обозначив специфику трагического героя – «скорее лучший, чем худший», благородный, но совершающий роковую ошибку (греч. «гамартия»), что влечёт за собой множество бедствий, вызывающих у зрителя «страх и сострадание», – Стагирит рядом с областью трагического (=эстетическое и художественное) располагает более широкое пространство «человеколюбия» вообще (греч. «филантропия»). В современной терминологии эту неспецифическую область можно было бы обозначить как *«экзистенциальное пространство»*.

Здесь, в частности, находились те, кто страдал не безвинно и совсем не был благороден, – но всё же заслуживал, по мнению Аристотеля, человеколюбивого сострадания. В дальнейшем историческом развитии эстетической теории граница трагического всё более смещалась в сторону «просто экзистенциального», включая в трагическое те персонажи, ситуации и события, которые ранее таковыми не считались.

¹ Руссо, Ж.-Ж. Письмо о французской музыке // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 404–405.

В XX веке, через две с лишним тысячи лет, «фундаментальная онтология» М. Хайдеггера придала статус бытийности эмоциям эстетического характера, переведя их в состав «эстетического опыта» и одновременно актуализировав понятие «экзистенциала». Экзистенциалы, или «расположения» по Хайдеггеру, более широкие и менее специфичные бытийные образования, чем эмоции, репрезентируемые традиционными эстетическими категориями и понятиями. Выход в эту сферу расширяет предмет эстетики. И наоборот: «не вполне эстетические», скорее пред-эстетические, экзистенциалы составляют, образно говоря, ту магму, в которой со временем всплывают конституированные островки научных эстетических категорий.¹

В результате всех этих обменных процессов между искусством и неискусством образуется довольно обширное пограничье, где они выступают не в чистом, а в многопланово модифицированном виде. (На языке эстетики постмодернизма — это «маргинальное искусство»). Сюда относят искусство детей, аутистичных, душевнобольных, заключенных и проч. Надо отдать должное исследователям постмодернистской ориентации, развивающим это направление. Они проявили большой, устойчивый интерес к этой, по прежним представлениям периферийной, тематике. Аналогично тому, как в медицинской психологии «ключ к психике нормы — в познании отклонений от неё», так исследования маргинальных форм искусства очень важны для понимания того, «что такое искусство» вообще и, соответственно, его противоположность — «неискусство». Изучение таких проявлений художественности велось и ведется широким фронтом, с привлечением представителей ряда смежных дисциплин: педагогов, психологов, психиатров, медиков, историков культуры и т. д.² Огорчает, однако, то, что лишь количество эмпирических наблюдений из этой интересной области растёт, тогда как

¹ См. об этом: *Лишаев, С. А.* Эстетика Другого. Изд. второе, испр. и доп. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2008.

выходы отсюда в общую теорию искусства крайне редки и и не слишком самостоятельны.

Как уже было отмечено нами выше, интенция перехода, перерастания искусства в неискусство стала одним из стержневых устремлений авангардного искусства. Речь идет о расширении ареала искусства вплоть до утраты им прежней специфичности и растворения в чем-то ином, более широком и значимом.

На поверку, впрочем, выходит, что и эта идея не нова. Нечто подобное уже декларировалось ранее. Так, Ф. Ницше (70-е — 80-е годы XIX века), исходя из того, что иллюзия («ложь») — необходимое, по его мнению, условие для жизни, считал, что метафизика, мораль, религия, наука — это «различные формы лжи: с их помощью мы можем *верить* в жизнь».

...И вот искусство оказывается доминирующей и наиболее широкой категорией, в которую вмещают все виды так называемой духовной деятельности...³

Но вернемся к авангарду XX и начала XXI веков. По словам Дж. Кошута, авангардное искусство современности желает стать не только чем-то большим, чем искусство, но и возложить на себя представительство всех прежних сфер духовной культуры. Это «искусство *после* философии» и «*вместо* философии». Эксплицируя подобные наблюдения и обобщения Дж. Кошута, В. С. Турчина и других авторов, О. Ю. Панова пишет:

² Кстати, большим энтузиастом работ в этом направлении был в свое время заведующий кафедрой эстетики МГУ профессор А. С. Мигунов. Он внёс заметный личный вклад в постижение феномена маргинального искусства, в организацию соответствующих научно-практических конференций, симпозиумов, «круглых столов» и др. См., например: Маргинальное искусство / Сост. и предисл. А. С. Мигунова. М.: Изд-во МГУ, 1999.

³ Колли, Д. Послесловие к кн.: *Ницше, Ф.* Полное собрание сочинений: в 13 томах. Т. 13. М.: Культурная революция, 2006. С. 595.

Авангард, не желавший быть «искусством», стремился стать творчеством, системой идей, средством и результатом перестройки интеллекта, мышления, восприятия, помогать технике, науке в пересоздании мира, в изменении повседневного пространства, в том числе и бытового, в конструировании новой среды.¹

Что можно сказать в ответ на эту архисмелую декларацию–претензию, конечно, не что-либо укоризненное и тем более запретительное. Мечтать не зазорно и даже, может быть, полезно.

Только будем помнить, кто такой был Фридрих Ницше. А был он выдающимся культурфилософом, высококомпетентным практически во всех областях духовной культуры. Потому и мыслил он крупно, синтетически, к тому же — в масштабах всей известной нам истории человечества. Возвышать искусство до размеров духовности в целом лично он, возможно, был вправе. Что же касается новой универсальной духовности, выразителем которой стремится стать современное авангардное искусство, то оправданность таких дерзаний, думается, должна устанавливаться не а priori, а доказываться и подтверждаться в каждом конкретном случае.²

Как видим, универсализирующие и деспецифицирующие тенденции в искусстве возникали в прошлом и существуют в настоящее время. И всё же поиск границы между искусством и неискусством не уходит с повестки дня. Слишком важное, статусное место занимает искусство в современном обществе, чтобы причислять к нему всё, что ни попадя. Известная обособ-

¹ Панова, О. Ю. «Цветные миры»: американская литература в поисках национальной самобытности. М.: Изд-во МГУ, 2015. С. 101.

² В этом отношении можно опереться на опыт В. В. Бычкова, проанализировавшего в ряде своих публикаций специфический вклад в духовность таких модернистских направлений, как символизм, сюрреализм и др. (См.: Бычков, В. В., Маньковская, Н. Б., Иванов, В. В. Триалог. 2007. Продолжающееся издание).

ленность – нужна. Специфичность – нужна, несмотря на все трудности её выявления.

Одну из таких конструктивных попыток представляет собой «институциональная теория искусства», разработанная и предложенная американскими эстетиками Дж. Дики и А. Данто. «Произведение искусства в дескриптивном смысле – разъясняет Дж. Дики, – это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа присвоили статус кандидата для оценки».¹

...Нужно делать больший акцент на присвоении статуса кандидата, нежели чем на саму оценку... Художественный мир делает своё дело на уровне обычной практики. Тем не менее, ... она определяет общественные институты.²

Понятно желание авторов этой концепции дать максимально широкое определение искусства, открытое для всех наличных и будущих, возможных инноваций. Но не слишком ли он широк и ситуативен, этот критерий отличия искусства от неискусства? Институциональную теорию искусства часто называют «социальной» или «социально-психологической». Не возражая против этого, всё же заметим, что она, на наш взгляд, более близка к самой поверхностной эмпиричности. То, что какая-то группа знатоков посчитает за искусство, будет и признано таковым на самом деле. Совершенно очевидно, что концепция Дж. Дики–А. Данто ориентирована на «фактичность», притом самого релятивистски-субъективного толка.

Другим уязвимым пунктом данной теории можно считать «остаточную» нечёткость в разграничении искусства и неискусства. Как навязчивый призрак, в сознании американских эсте-

¹ Дики, Дж. Определяя искусство. / Американская философия искусства: основные концепции... Антология. Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек; Одиссей. При участии изд-ва УрГУ, 1997. С. 246.

² Там же. С. 248–249.

тиков раз за разом встаёт образ «коряги» — найденной в лесу узловатой ветки. На месте находки она есть всего лишь природный объект; на полке в кабинете нашедшего — его личная вкусовая прихоть; а выставленная в галерее или музее — уже «художественное произведение». Как тут не посочувствовать теоретикам. До научной строгости здесь явно далековато. Впрочем, отмеченные нами недостатки отнюдь не умаляют общего положительного, конструктивного вклада, внесённого в эстетику данной теорией. Poleмика вокруг неё значительно актуализировала нишу поисков решения пресловутой проблемы «искусство–неискусство».

4. Проблема специфика. От эстетического опыта к эликсиру художественности

По устоявшимся представлениям традиционной, классической эстетики спецификум искусства составляет именно эстетическое начало. За примерами недалеко ходить. Нам еще памятна, в частности, книга А. И. Бурова «Эстетическая сущность искусства».¹ Почти 30 лет спустя другой представитель отечественной науки, Л. Н. Столович высказался по данной проблеме в том же духе: «И все-таки природа искусства эстетическая!».²

В наши дни этот тезис активно возрождает, сетуя, что многие современные художники изменили ему, высокоавторитетный российский ученый В. В. Бычков³. Не упрощая проблему, он указывает на ряд обстоятельств, осложняющих решение данного вопроса. По существу, искусство многофункционально, а, значит,

¹ Буров, А. И. Эстетическая сущность искусства. М.: Искусство, 1956.

² Столович, Л. Н. Жизнь — творчество — человек. Функции художественной деятельности. М.: Политиздат, 1985. Гл. I, § 3.

³ См.: Бычков, В.В., Маньковская, Н.Б., Иванов В. В. Триалог. М.: 2007. С. 75–78; Бычков, В. В. Постклассическая философия искусства. Система основных понятий // Искусствознание, 2010, №3–4; Бычков,

эстетическая его функция не единственная. Своим возникновением искусство обязано другим, неэстетическим потребностям, и лишь со временем эстетическая функция стала доминирующей среди них.

Соотношение эстетического и художественного, согласно разъяснениям Бычкова, таково. Базовым здесь является понятие «эстетический опыт». Оно, конечно, шире искусства (соответственно, художественного). Эстетическое ученый трактует в духе, весьма близком к традиционному, а именно: как особую полноту духовно-чувственного переживания человеком своих взаимосвязей, взаимодействий с миром, их сбалансированности (гармония, оптимум) в настоящем плюс потенции духовного роста, открытость будущему. Искусство в этом контексте есть концентрированное выражение эстетического опыта, его квинтэссенция. Художественность как эстетическое качество обеспечивает, в свою очередь, наиболее полную, полноценную реализацию художественного творчества и художественной коммуникации (в цепи художник-произведение-восприятие-переживание). «Всё остальное в искусстве (все его бесчисленные функции...) второстепенно, ибо может с большим или меньшим успехом быть выполнено и другими институтами культуры».⁴ Соответственно, эстетическую функцию искусства, по В. В. Бычкову, исследует *эстетика*, а «все внехудожественные аспекты искусства находятся в поле внимания *философии искусства* (курсив мой. – В.К.)».⁵

Позиция В. В. Бычкова, выраженная в его публикациях, импонирует прежде всего отстаиванием классического принципа

В. В. Художественность как сущностный принцип искусства // *Вопр. философии*, 2015, №3; Бычков, В. В. Форма – содержание в искусстве как основа художественности // *Вопр. философии*, 2016, №5 и др.

⁴ *Вопр. философии*. 2015. № 3. С. 12.

⁵ *Искусствознание*. 2010. № 3–4. С. 488.

художественности. Но мы знаем Виктора Васильевича и как знатока и глубокого аналитика новейших течений неклассического, постмодернистского творчества. Как обстоит дело с эстетической художественностью в этой области, все еще остающейся проблемной и спорной? Жаль, что Виктор Васильевич затрагивает эту тему лишь периферийно, постольку–поскольку. Также несколько озадачивает читателя авторская интерпретация эстетического опыта как преимущественно гармоничного. А как тогда быть с дисгармониями природного и социального мира, человеческого бытия? Исконные эстетические понятия и категории трагического, драматического и им подобные при таком подходе явно оказываются не у дел. Для них в концепции В. В. Бычкова не остается места. Но все эти упущения или пока непрояснённые моменты для меня искупаются одним принципиальным достоинством позиции В. В. Бычкова. Его концепция недвусмысленно признаёт эстетический опыт базисным, первичным, а художественность как качество человеческого искусства – «дочерним» (хотя и сущностно-выразительным).

| 5. *Инверсия: приоритет художественности?*

Но объективности ради следует признать, что в работах других, далеко не единичных, современных эстетиков во взаимоотношениях эстетического и художественного произошла существенная смена приоритетов. Проще говоря, прежнее эстетическое отныне отошло на дальний план (если не исчезло вовсе), а его место фактически заняло – художественное. Я называю эту процедуру, совершённую то ли сознательно, то ли бессознательно, *инверсией*. В качестве подтверждения реальности указанной тенденции приведу ряд извлечений из книги Н. Б. Маньковской «Феномен постмодернизма»¹ (курсив мой. – В.К.). Цитирую:

¹ Маньковская, Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно–эстети-

...Ряд зарубежных исследователей предлагают создать институциональную экологическую эстетику, которая *уравняла бы статус природы и искусства* в эстетическом сознании общества. (С. 250).

/.../

Реализуя свой творческий потенциал, *человек творит культуру и стремится к равноправным связям с природой*. (С. 249).

/.../

По мнению Ю. Сепенмаа, *окружающая среда* является своеобразным *теневым институтом* по отношению к искусству. (С. 237).

/.../

...Хотя *природа* как источник эстетического опыта исторически возникла *раньше искусства*, в настоящее время *искусство как культурный институт моделирует отношение к окружающей среде*. (С. 228).

...Если эстетика окружающей среды может в принципе обойтись без искусства, всё же именно его парадигматическая функция позволяет вписать экоэстетику в общекультурный контекст. ... Таким образом, *искусство* заменяет *природную форму красоты художественной формой*. Оно *представляет основную эстетическую парадигму*. (С. 225).

Из приведенных фрагментов видно, что проблема соотношения эстетического и художественного обсуждается автором как сопоставление эстетогенных потенций природы и искусства. И это в общем представляется оправданным. Ведь всё процитированное относится к экологической эстетике, где проблема «искусство и природа» является одной из центральных. В такой именно форме ставилась она и много ранее, в истории эстетики, что способствует прослеживанию различных её трактовок. И все же нельзя не отметить, что в приведенном изложении «эстетический опыт» утрачивает прежний приоритет, уступая свое место опыту искусства, то есть «художественному».

Может показаться на первый взгляд, что само «инверсионное» решение проблемы тоже оправданно: ведь речь идет всего лишь об «эстетическом сознании» общества, о парадигмальной установке на «отношение к окружающей среде». Но нельзя

ческий ракурс. Второе изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

не заметить, что изначально центрированные на субъекта гносеологические, психологические, аксиологические интерпретации связей эстетического и художественного исподволь, незаметно превращаются в бытийные, онтологические. А это уже совсем другое дело. Выходит, что природа, подобно Луне, светит лишь отраженным светом искусства.

Наличие альтернативных решений одной и той же проблемы в науке обычное дело. Однако если первое из них освящено многовековой традицией, то со вторым, завоевывающим все больше сторонников именно в наше время, следует разобраться попристальней.

И здесь выясняется, что второй подход, «инверсионный», тоже имеет за собой значительную предысторию. Корни ее уходят в XVIII век, в эстетику Канта, а также в позднейшую теоретическую рефлексию вокруг неё. Как известно, в 3-ей Критике Канта соседствуют, сосуществуют, но и соперничают друг с другом два основных раздела: «эстетика вкуса» (ее главный предмет – природа) и «эстетика гения» (в центре которой – искусство). Обратим внимание на то, как излагает позицию Канта по данному вопросу В. Ф. Асмус. «Суждение о красоте *природы* требует только вкуса. Возможность *художественной* красоты требует „гения“». «Учение Канта о „гении“ – сложно и отмечено противоречиями... Предпосылку этого учения составляет мысль о первенстве прекрасного над природой. Прекрасное в природе открывается только через прекрасное в искусстве. Так было исторически: об этом свидетельствует история искусства. Кант возводит этот факт в ранг эстетической *теории*. ... Искусство, объявленное автономным по отношению к морали, провозглашается автономным также и по отношению к *природе*. Природа становится для искусства уже не образцом, а только *орудием* – единственным чувственным средством, которым оно располагает».¹

Хотя Валентин Фердинандович и сделал оговорку насчёт сложности и противоречивости учения Канта о гении, все же мысль о возвышении искусства («художественного») над природой («эстетическим») изложена им, в общем, сочувственно. Ясны

и те наблюдения, которые возвел в ранг теории Кант. Даже в наши дни из одной работы в другую переходит хрестоматийный пример: «только после полотен Тёрнера все заметили красноватый цвет лондонских туманов».

И всё же существуют наблюдения иного рода, из которых, в свою очередь, вырастают концепции, альтернативные «инверсионным». Сошлюсь на две из них. Они, правда, далеки от эстетики Канта, но также причастны к проблеме соотношения художественного и эстетического (в более широком, жизненном смысле).

...В свое время известный в нашей стране эстетик Н. А. Дмитриева выступила с критическим замечанием по поводу «Психологии искусства» Л. С. Выготского. Согласно Выготскому, ««натуральный смысл» действительности — событий, поступков, характеров и пр. — определён и однозначен...» Это — материал, «всё то, что поэт взял как готовое...». Материал затем преобразуется в более высокое — художественное — качество благодаря активности *формы*. «... Двойственность и сложность привносятся искусством».

При всём своём уважении к замечательному труду Выготского, Н. А. Дмитриева возражает ему следующим образом:

Строго говоря, никакой художник ничего не берет «как готовое» ...
«Материал» расплывается в бесконечности; материал — вся жизнь.
А жизнь сложнее искусства, но и гораздо аморфнее. Искусство...
неупорядоченную стихию жизни... кристаллизует... Великое искусство
формирует жизненный материал с наибольшей энергией сжатия и одновременно с наименьшим его упрощением. ... Поэтому оно подчас
воспринимается «более живым, чем сама жизнь». (Курсив мой. — В.К.)².

Мне кажется, что деликатно высказанная здесь поправка вполне соответствует ранее приведенному тезису о «художестве»

¹ Асмус, В. Ф. Иммануил Кант. М.: Наука, 1973. С. 501.

² Дмитриева, Н. К проблеме интерпретации // Мир искусств. Альманах. М.: Культура, 1995. С. 30–32.

ственности, как концентрированном выражении эстетического опыта». Без тени намёка на «инверсию».

Второй пример несогласия с возвышением художественного начала за счет умаления роли и значения начала жизненно-эстетического мы находим в давно и хорошо известной статье чешского эстетика Я. Мукаржовского в преднамеренном и непреднамеренном в искусстве.¹

«Преднамеренное – непреднамеренное», по Мукаржовскому, одна из кардинальных антитез искусства. Преднамеренное – то, что поддается, уже поддалось смысловому синтезу; непреднамеренное – что еще не поддалось. Произведение есть противоречивое единство *знака* и *вещи*. «В автономном художественном знаке „закодирован“ уже обработанный человеческий смысл. Реальная же действительность – не обработана, она „сырая“. Она в гораздо большей степени требует активности воспринимающего, пробуждает её».²

Новое в искусстве на фоне всего традиционного, устоявшегося воспринимается чаще всего как непреднамеренное. Это «точка роста» искусства, его «передний край».³

/.../

Преднамеренность отдаляет реципиента от действительности, уводит его в мир вымышленного, искусственного, чисто художественного. А непреднамеренность возвращает его непосредственной, «необработанной» реальности, т.е. совершается выход из собственной художественной сферы в реальность.⁴

Как мы видим, в концепции Я. Мукаржовского, так же, как и в статье Н. А. Дмитриевой, реальность внехудожественного, эс-

¹ *Мукаржовский, Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве / Эстетика и теория искусства. Хрестоматия / Сост. Н. А. Хренов и А. С. Мигунов. М.: Прогресс-Традиция, 2008.

² См.: *Крутоус, В. П.* Эстетика и время. Книга взаимоотражений. СПб.: Алетейя, 2012. С.108.

³ Там же. С.109.

тетического опыта заявляет о своих правах, и даже о приоритете.

Что касается возводимого к Канту положения о приоритете гения над вкусом, искусства над природой (и, соответственно, художественного над эстетическим), то и с ним не всё исчерпывающе ясно. Есть разные интерпретации того фрагмента из книги В. Ф. Асмуса, который мы привели выше. (Да и сам фрагмент носит скорее комментирующий, чем собственно манифестарный характер). Например, Г. А. Беляев не только с большим энтузиазмом процитировал асмусовскую интерпретацию идеи Канта, но и постарался придать ей расширенное значение, охватывающее всю культуру, человеческую культурную деятельность вообще.⁵

Иную, далеко не однозначную трактовку позиции Канта высказал Х.–Г. Гадамер в своем фундаментальном труде «Истина и метод».⁶ Согласно его взгляду, Кант сознавал ограниченность собственной «эстетики вкуса» («...природы») и делал сдвиг в сторону «гения» («...искусства»), но всё-таки отдавал предпочтение первой; устаревающей, анахроничной. «Кант в этом плане старомоден...».⁷ Только «гегелевская эстетика, — считает Гадамер, — целиком и полностью стоит на позициях искусства. В искусстве человек встречается самого себя, дух встречается дух».⁸ (И именно с гегелевским учением, стало быть, созвучна современная тенденция замены понятия «эстетика» понятием «философия искусства»).

Как видим, обращение к истории вопроса тоже не даёт нам однозначных и бесспорных выводов. А это верный знак того, что

⁴ Там же. С.108–109.

⁵ См.: Беляев, Г. А. Становление эстетической теории. Методологические очерки. М.: Гос. ин-т иск-знания, 1998. С. 100–102.

⁶ Гадамер, Х.–Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.

⁷ Там же. С. 101.

⁸ Там же. С. 103.

поиск удовлетворительного решения проблемы эстетического и художественного должен быть продолжен.

| 6. *Классика и/или Нон-классика*

Современная эстетика пребывает в кризисе. Впрочем для неё это не экстраординарное, а скорее хроническое состояние. Именно так — «Кризис эстетики» — назвал свою статью известный чешский ученый Зденек Неедлы. А написана она была... более столетия тому назад, еще в 1912 году!¹ Заглянув в ещё более глубокую ретроспективу, мы вспомним о двусоставности предмета данной дисциплины, отмеченной — и как бы узаконенной — самим Баумгартеном.² «Прекрасное» (в природе прежде всего) и «искусство» оказались примиренными им лишь на время. Слишком разнородными они были, и шов, оставшийся в месте их скрепления, когда-нибудь должен был разойтись. Так оно и случилось — двумя столетиями спустя.

Ближайшей причиной распада единого предмета новой науки, её кризиса стало именно искусство. Чрезвычайно чуткое к малейшим изменениям в социуме, его культуре и самом человеке, оно развивалось, естественно, гораздо более быстрыми темпами, чем общая практика человека, утилитарная и эстетическая («эстетический опыт»). Далее случилось то, что в сущности, и должно было случиться: авангардное искусство стало выходить из-под эгиды традиционной эстетики, становясь автономным, самозаконным, по сути суверенным.

Главным результатом свершившейся «великой художественно-эстетической революции» второй половины XIX — начала XXI веков стало раздвоение искусства, а также эстетической тео-

¹ *Неедлы, З.* Кризис эстетики // Чешская и словацкая эстетика XIX–XX вв. В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1985.

² *Баумгартен, А.* Эстетика / §§1, 14,71 / Пер. и вст. ст. В.П. Зубова. // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т. Т. М.: Искусство, 1964. С. 450–451.

рии, на Классику и Нон-классику.¹ Новая, инновационная художественная практика подчиняться прежним канонам более уже не могла. Именно эта историко-художественная ситуация проблематизировала наши устоявшиеся представления о предмете эстетики, ее правомерности и статусе. Также потребовалось заново осмыслить природу и соотношение эстетического и художественного начала с учетом совершившейся их инверсии, или «рокировки».

Какие радикально новые идеи, моменты привнесла с собой в искусство нон-классика? Их немало, и все они сейчас хорошо известны. Замена принципа репрезентации (изображения) презентацией: *pop-art*. Отказ от материально-формообразующего воплощения замысла в произведении: «искусство идей», *концептуал-арт*. Вынос игрового начала искусства в саму жизнь, замена театральной рутины импровизацией: *хэппенинг*, *перформанс*. Устранение обособленности звеньев художественной коммуникации («автор – произведение – публика – восприятие»), слияние их в едином творческом событии: *акционизм*, *перформативный поворот*. И еще многие другие.

Может быть, главный пункт критики, адресуемой авангардными художниками классической эстетике, состоит в том, что она изначально была вписана Баумгартеном в тогдашнюю (XVIII век) познавательную, в сущности – миметическую парадигму. Длительное время к искусству старались применить те и только те критерии (категории), которыми измеряли эстетические достоинства и недостатки самой жизни. Неклассическое искусство потребовало для своего схватывания других, более локальных и специфических, а главное – немиметических понятийных средств. В.В. Бычков назвал их «паракатегориями».²

Правда, еще в XVIII веке рядом с баумгартеновской была создана другая, не сугубо познавательная, не-психологическая

¹ Бычков, В. В. Эстетика. Учебник для вузов. М.: Академический Проект, Фонд «Мир», 2011. Гл.15. §4. С. 414–420.

и в целом не-эмпирическая эстетика — Канта. В ее основу была положена «игра душевных сил субъекта» — воображения, рас-судка, рефлексивного суждения «эстетических идей» гения-ху-дожника. Но ей были предъявлены обвинения уже в крайностях противоположного рода: субъективизме, априоризме. Её им-пульс дошел до эстетической рефлексии гораздо позже, в сущ-ности, только в раскованную эпоху авангарда в искусстве и пост-модернизма в теории.

В отношении к раздвоению (на классику и не-классику) у самих художников и теоретиков искусства существуют, на-сколько мы можем судить, две основных стратегии. Первая — максимальное противопоставление их друг другу. Надо сказать, что такие крупные мыслители и учёные, как Х. Ортега-и-Гас-сет,³ Г. Зиммель,⁴ Н. А. Бердяев,⁵ одними из первых написав-шие глубокие аналитические исследования о неклассическом искусстве, заложили основы именно такой традиции. Никаких реверансов в сторону классики, никаких сожалений о главном (и, может быть, еще не до конца исчерпанном) прошлом у них мы не найдём. Надо воздать должное непредвзятости этих уче-ных — их открытости всему непривычному, неапробированному,

² *Бычков, В. В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Изд-во МБА, 2010. Гл.VIII. Парака-тегории не-классики. Кстати. Можно ли считать описанные В. В. Бычковым паракатегории репрезентантом «новой художествен-ности», или «новой эстетичности»? Думается, все же нельзя. Посколь-ку сами по себе они принципиально дезинтегрированы, дробны, аси-стемны.

³ *Ортега-и-Гассет, Х.* Дегуманизация искусства // *Ортега-и-Гассет, Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.

⁴ *Зиммель, Г.* Конфликт современной культуры // *Зиммель, Г.* Избранное. В 2-х т. Т. 1. М.: Юристь, 1996.

⁵ *Бердяев, Н. А.* Кризис искусства // Эстетика и теория искусства XX ве-ка: Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2008.

новому. Они всецело на стороне авангарда, модерна, в оппозиции к отжившей своё классике. Неудивительно, что их позицию самого решительного отмежевания Нон-классики от классики разделяют многие ныне здравствующие «продвинутые» эстетики. Единственную нотку беспокойства вносит, пожалуй, лишь мысль о том, что в таком случае искусству молчаливо предписывается модель «линейного развития», когда возникновение нового означает заведомое обесценивание прежнего, «старого». О том, что применительно к искусству это не так, знал и писал, в частности, К. Маркс.¹

Вторая стратегия состоит, напротив, в объединении классики и нон-классики в рамках единого эволюционного процесса развития и, соответственно, единого понятия. Так, Х.-Г. Гадамер, весьма благожелательно относившийся к инновациям в искусстве, в то же время настаивал на том, что классику и нон-классику следует не разрывать и противопоставлять, а объединять. «... Размышлять на эту тему можно только тогда, когда единым горизонтом охвачено как великое искусство прошлого, художественная традиция, так и искусство современности... Исходная посылка заключается в том, что и то и другое должно быть понято как составная часть единого целого, как явление искусства».² Выявляя некие общие константы и закономерности искусства «старого» и «нового» Гадамер выразительно описывает передачу эстафеты от «игры» — к «символу», а затем — к «празднику».

Автор настоящей статьи, после изучения данного вопроса, склонен занять позицию, еще более радикальную, чем вышеназванные мэтры 10-х–20-х годов XX века. Проще говоря, целесобразно признать классику и нон-классику двумя различными — и самостоятельными! — «родами» искусства. В этом своем убеж-

¹ Маркс, К. К критике политической экономии / Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.13. — С....

² Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С.273. См. также с.284.

дении автор, право, не одинок. «Если нечто сегодня мы называем искусством, — пишет О. А. Кривцун, — то, как правило, делаем это на разных основаниях. ... Невозможно... всю... выразительность подогнать под единый критерий художественности. Одного «оптического регистра» в новейшем искусстве не существует» (курсив мой — В.К.).¹ Плюрализм и серийность — совершенно в духе постмодернизма. Только в отличие от О. А. Кривцуна, мы предлагаем осознать сущностный дуализм классики и нон-классики, ограничиться им и откровенно признать его.

Подобный раскол, кстати, уже имел место в некоторых областях духовной культуры человечества. Вспомним наличие двух геометрий — евклидовой и неевклидовой; качественные различия Ньютоновской физики и квантовой механики... Предлагая провести до конца размежевание двух сложившихся типов искусства, мы делаем это отнюдь не спонтанно и произвольно, а опираясь на свидетельства серьезных аналитиков искусства модерна.

Достаточно прочесть только один параграф «Дегуманизации искусства» Х. Ортеги-и-Гассета, озаглавленный им: «Нетрансцендентность искусства», чтобы понять — новое искусство имеет мало общего с прежним, традиционным. Оно утратило заинтересованность серьезным, а значит — и свой высокий социальный статус, став чем-то родственным спорту и развлечению. «Несомненно одно: Европа вступает в эпоху ребячества».² Конечно, это уже *другое искусство*, альтернативное изначальному.

Далее. А. Ф. Лосев своей поздней работе, написанной в соавторстве с М. А. Тахо-Годи, «Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана», дал развёрнутую характеристику «столетнего периода модернизма». Характеристика эта достаточно беспристрастная и в чём-то даже благожелательная. «Он

¹ Кривцун, О. А. Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.—СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 272.

² Ук. соч. С. 257.

(Р. Роллан, — В.К.) весьма искренне отнесся к этому новому течению, глубоко понял его историческую необходимость, безусловно догадался об его длительном существовании... и самым искренним образом стал черпать из него...».¹ А вот и то, что А. Ф. Лосев обнаружил в самой сердцевине неклассического, модернистского искусства: «Он (всё тот же Р. Роллан. — В.К.) ... отбросил... модернистскую художественную рефлексивность, когда художник рефлексивует не над действительной жизнью, но только над художественными формами изображения этой жизни...».² Т.е. *это тоже — «другое искусство».*

На наш взгляд, необходимо открыто признать отмеченное «раздвоение единого». Но при этом надо оговорить принципиальное равноправие двух исторических этапов и типов художественного творчества. Искусство, как и культура в целом, неподвластно линейной логике развития («новое родилось — старому надо обесцениться и отмереть»). После возникновения неклассики классика тоже продолжает существовать и даже развиваться. Обе ветви сосуществуют: в соперничестве, творческом состязании, взаимовлияниях, взаимозависимости. Отсюда — столь же равноправное существование и функционирование *двух эстетик* — классической неклассической.

Конечно, в сугубо исторических, педагогических и тому подобных целях можно постараться охватить оппозицию «классическое–неклассическое» единым взглядом (как это предлагает сделать Х.–Г. Гадамер); но это будет, с одной стороны, только генетическое, эволюционное, а с другой — сугубо условное, формальное объединение. Да есть уже образцы и иного, дифференцирующего подхода. Казалось бы, в исторической части курса эстетики все учения должны излагаться единым потоком, но нет. В. В. Бычков, например, в одних параграфах излагает

¹ Лосев, А.Ф., Тахо-Годи, М. А. Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана. Киев: Collegium, 1998. С.225.

² Там же. С. 203.

«имплицитные» (растворенные в различных видах культурной деятельности), в других — «эксплицитные» (теоретически оформленные, осмысленные) духовные комплексы. Форма формой, она объединяет, а содержание требует своего — спецификации. Аналогия с разделением на классику и нон-классику напрашивается сама собой.

7. *Инновационная художественность как поисковая модель расширенной эстетичности*

Нельзя не приветствовать учения тех современных эстетиков, которые стремятся модифицировать, расширить трактовку самого эстетического так, чтобы в него вошли и новейшие, неклассические явления искусства. Один из таких опытов — создание «институциональной теории искусства» — мы уже кратко рассмотрели. Еще одну попытку расширить и динамизировать сферу эстетического предпринял известный американский эстетик А. Берлеант в своей статье «Историчность эстетики».¹ В ней он подверг острой критике самое базовое для классической эстетики понятие — «эстетическое отношение», считая его неудачным детищем И. Канта и эпохи Просвещения. Фактически автор восстает против самой субъект–объектной парадигмы, поскольку именно её считает виновницей заостренности группы «старых» эстетических категорий. В качестве альтернативы эстетическому отношению он предлагает внедрить в науку понятие «эстетической ситуации», многосоставное и, по его мнению, более вариативное, динамичное. С конкретными положениями ученого можно соглашаться или не соглашаться, но сам поиск обновленных и расширительных интерпретаций и *эстетического* — на основе инновационного *художественного* — нельзя не приветствовать.

В заключение позволим себе высказать и свою, на наш взгляд перспективную, идею по утверждению художественности

¹ Берлеант, А. Историчность эстетики / Феноменология искусства. М.: Ин-т филос. РАН, 1996.

как своего рода новой эстетичности. Толчком к собственным размышлениям на эту тему для нас послужил и две интересные, содержательные статьи В. В. Бычкова, опубликованные в нашем главном философском журнале.¹ Отстаивая атрибутивный, неустранимый из подлинного искусства критерий художественности, В. В. Бычков раскрывает содержание этого феномена с творческим использованием категорий «содержание» и «форма». Подчеркивая специфическое, органическое взаимопроникновение этих реалий в искусстве, он вводит новый для эстетики, диалектически–синтетический концепт: «форма–содержание». О глубине содержания этой статьи, тонкости отмеченных в ней нюансов можно сказать много добрых слов. Тем не менее, выше уже было отмечено, что художественность, согласно данному автору, атрибут главным образом классики. Ограничительность такого вывода, может быть, обусловлена как раз традиционностью применяемых понятий – форма и содержание.

Нам кажется, что для анализа явлений неклассического искусства более адекватны и эффективны понятия, группирующиеся вокруг термина «смысл». Кстати, именно смысловой анализ центрирован на субъекта («смыслополагание», «смыслосозидание» и т.п.), и это избавляет эстетика новой формации от необходимости иметь дело с одиозной для него субъект–объектной парадигмой. Исследователю необходимо учитывать, что понятие смысла разрабатывается минимум на двух уровнях: экзистенциально–психологическом (жизненный смысл поведения, деятельности личности) и сомиотически–коммуникативном (смысл текста, знаковой модели и т.п.). В искусстве особое значение имеет этот второй аспект.

Смысловой анализ максимально релевантен новейшему, авангардному искусству как раз потому, что оно часто работа-

¹ *Бычков, В. В.* Художественность как сущностный принцип искусства // *Вопр. философии*, 2015, №3; *Бычков, В. В.* Форма – содержание в искусстве как основа художественности // *Вопр. философии*, 2016, №5.

ет с исчезающе малыми следами смысла, смысловыми сдвигами, надстраивающимися смыслами второго, третьего и т. д. порядка. Такой подход, по нашему мнению, позволяет расширить традиционное понятие художественности и эстетичности. Но, конечно, смысловой комплекс является художественным только при условии, что он — нерационализируем, синтетичен.

Более детальное развитие этой идеи–гипотезы могло бы стать предметом еще одного, самостоятельного исследования.

Литература

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века. Антология. Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек: Одиссей, 1997.
2. Асмус, В. Ф. Иммануил Кант. М.: Наука, 1973.
3. Баумгартен, А. Г. Эстетика / Пер. и вст. ст. В.П.Зубова // История эстетики. ПМЭМ. В 5-ти т. Т. 2. М.: Искусство, 1964.
4. Беляев, Г. А. Становление эстетической теории. Методологические очерки. М.: Гос. ин-т иск-знания, 1998.
5. Бердяев, Н. А. Кризис искусства // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М.: Прогресс–Традиция, 2008.
6. Берлеант, А. Историчность эстетики // Феноменология искусства. М.: Ин-т филос. РАН, 1996.
7. Бинкли, Т. Против эстетики // Американская философия искусства: основные концепции. Антология. Екатеринбург: «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей», 1997.
8. Бычков, В. В. Постклассическая философия искусства. Система основных понятий // Искусствознание, 2010, №3–4.
9. Бычков, В. В. Форма — содержание в искусстве как основа художественности // Вопр. философии, 2016, №5.
10. Бычков, В. В. Художественность как сущностный принцип искусства // Вопр. философии, 2015, №3.
11. Бычков, В. В. Эстетика: Учебник для вузов. М.: Академический проект, Фонд «Мир», 2011.
12. Бычков, В. В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Изд-во МБА, 2010.
13. Бычков, В. В., Бычков, О. В. Эстетика // Новая философская энциклопедия, т.4. М.: Мысль, 2001.
14. Бычков, В. В., Маньковская, Н. Б., Иванов В. В. Триалог. М.: 2007.
15. Гадамер, Г.–Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.

16. *Гадамер, Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
17. *Гадамер, Х.-Г.* Пути Хайдеггера: исследования позднего творчества. Минск: Пропилеи, 2007.
18. *Дики, Дж.* Определяя искусство // Американская философия искусства: основные концепции... Антология. Екатеринбург: «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей», 1997.
19. *Дмитриева, Н.* К проблеме интерпретации // Мир искусств. Альманах. М.: РИК, «Культура», 1995.
20. *Зиммель, Г.* Конфликт современной культуры / Зиммель Г. Избранное. В 2-х т. Т.1. М.: Юрист, 1996.
21. *Кант, И.* Критика способности суждения / Вст. ст. Ю.В. Перова. СПб.: Наука, 1995.
22. *Колли, Д.* Послесловие к кн. Ницше Ф. Полн. собр. соч.. В 13-ти т. Т.13. М.: Культурная революция, 2006.
23. *Кривиун, О. А.* Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.
24. *Крутоус, В. П.* Антитеза чувственного–рационального и судьбы баумгартеновской науки // Крутоус В. П. Эстетика и время. Книга взаимоотражений. СПб.: Алетейя, 2012.
25. *Крутоус, В. П.* Художественная мотивировка и критерий «преднамеренного–непреднамеренного в искусстве» по Я. Мукаржовскому // Крутоус В. П. Эстетика и время. Книга взаимоотражений. СПб.: Алетейя, 2012.
26. *Лиотар, Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? Перевод Н. Б. Маньковской / Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М.: Прогресс–Традиция, 2008.
27. *Лишев, С. А.* Эстетика Другого. Изд.2-е, испр. и доп. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2008.
28. *Лосев, А. Ф., Тахо–Годи, М. А.* Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана. Киев: Collegium, 1998.
29. *Маньковская, Н. Б.* Феномен постмодернизма. Художественно–эстетический ракурс. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
30. Маргинальное искусство / Сост. и предисл. А.С.Мигунова. М.: Изд-во Московск. ун-та, 1999.
31. *Маркс, К.* К критике политической экономии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 13.
32. *Мейман, Э.* Введение в современную эстетику. Пер. с немецкого, 1909. М.: Изд-во ЛКИ, 2007.
33. *Мукаржовский, Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Эстетика и теория искусства. Хрестоматия. Сост. Н.А.Хренов

- и А.С.Мигунов. М.: Прогресс–Традиция, 2008.
34. *Неедлы, З.* Кризис эстетики / Чешская и словацкая эстетика XIX–XX в. В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1985.
35. *Ортега–и–Гассет, Х.* Дегуманизация искусства // Ортега–и–Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.
36. *Панова, О. Ю.* «Цветные миры»: американская литература в поисках национальной самобытности. М.: Изд-во Московск. ун-та, 2015.
37. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001.
38. *Татаркевич, В.* История шести понятий. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002.
39. *Турчин, В. С.* По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.