

Aesthetica Universalis

Vol. 1(1). 2018

Издательские решения
По лицензии Ridero
2018

УДК 1
ББК 87
У57

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Universalis Aesthetica

U57 Vol. 1(1). 2018 / Aesthetica Universalis. — [б. м.] :
Издательские решения, 2018. — 202 с. —
ISBN 978-5-4490-9687-6

Lomonosov Mooscow State University
Faculty of Philosophy
Department of Aesthetics
Theoretical quarterly

**УДК 1
ББК 87**

12+

В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-4490-9687-6

© Aesthetica Universalis, 2018

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA /

Ноэль Кэрролл, США

Antanas Andrijauskas, Lithuania /

Антанас Андрияускас, Литва

Peng Feng, China /

Пен Фен, Китай

Beata Frydryczak, Poland /

Беата Фридричак, Польша

Mateusz Salwa, Poland /

Матеуш Салва, Польша

Christoph Wulf, Germany /

Кристоф Вульф, Германия

Marat Afasizhev, Russia /

Марат Афасижев, Россия

Marija Vabalaite, Lithuania /

Мария Вабалайте, Литва

Редакционная коллегия / Editorial Board

Сергей Дзикевич, главный редактор /

Sergey Dzikevich, Editor-in-Chief

Евгений Кондратьев, заместитель
главного редактора /

Yevgeniy Kondratiev, Deputy
Editor-in-Chief

Елена Богатырева /

Elena Bogatyreva

Елена Романова /

Elena Romanova

Евгений Добров, редактор-секретарь /

Yevgeniy Dobrov, Editorial Secretary

ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ ВЫПУСКЕ

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

ТЕОРИЯ

МИМЕТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ВООБРАЖЕНИЯ

Кристоф Вульф / Германия

(Полный текст на английском и русском языках)

ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСКУССТВА

Марат Афасижев / Россия

(Полный текст на русском языке и справочные данные на английском языке)

ИСТОРИЯ

ЭСТЕТИКА ПОСЛЕ ДИСКУССИЙ О МОДЕРНЕ И ПОСТМОДЕРНЕ

Елена Богатырёва / Россия

(Полный текст на русском языке и справочные данные на английском языке)

ПЕРЕВОДЫ

ДЖОРДЖ ДИКИ

ИСКУССТВО И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

ГЛАВА 1. ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Пер. Сергея Дзиковича / Россия

ОБЗОРЫ

ЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ В ФУНДАМЕНТАЛЬНОМ АНАЛИЗЕ
(Символизм — новые ракурсы / Ответственный редактор и составитель И.Е.Светлов. М.: Канон-плюс, 2017)
Сергей Дзикевич / Россия

ПРАКТИКИ

НИНА САЙМОН. ПАРТИЦИПАТОРНЫЙ МУЗЕЙ
Алёна Григораиш / Россия
(Полный текст на русском языке и справочные данные на английском языке)

READ IN THIS ISSUE

THEORY

THE MIMETIC CREATION OF THE IMAGINARY

Christoph Wulf / Germany

(Full text in English and Russian languages)

NATURE OF THE AESTHETIC AND BECOMING OF ART

Marat Afasizhev / Russia

(Full text in Russian with information in English)

HISTORY

AESTHETICS AFTER DEBATES ABOUT MODERNISM AND
POSTMODERNISM

Elena Bogatyreva / Russia

(Full text in Russian with information in English)

TRANSLATIONS

GEORGE DICKIE.

ART AND THE AESTHETIC: AN INSTITUTIONAL ANALYSIS

CHAPTER 1. WHAT IS ART: AN INSTITUTIONAL ANALYSIS

Translated into Russian by Sergey Dzkevich

REVIEWS

SYMBOLISM IN FUNDAMENTAL ANALYSIS

(Symbolism — New Perspectives / Ed. by I.E.Svetlov. Moscow: Kanon-Plus, 2017)

Sergey Dzikevich / Russia

PRACTICES

NINA SIMON. PARTICIPATORY MUSEUM. REWIEW

Alyona Grigorash / Russia

(Full text in Russian with information in English)

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Настоящим номером редакционная коллегия начинает выпуск теоретического альманаха «*Aesthetica Universalis* (Всеобщая эстетика)», который будет издаваться ежеквартально в печатном и в электронном вариантах с последующим выходом издания в крупнейшие системы индексирования.

Теоретический альманах «*Aesthetica Universalis*», который начинает издавать кафедра эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, старейшая профильная институция в нашей стране, планируется как уникальное специализированное издание по эстетической проблематике, предназначенное для исследователей, преподавателей и одновременно для широкой аудитории. В число членов редакционного совета, редакционной коллегии и штатных рецензентов вошли авторитетные российские и зарубежные специалисты. Важнейшей задачей журнала является координация теоретических публикаций во всех областях эстетического знания, консолидация интеллектуальных усилий российских эстетиков различных институций, регионов и исследовательских направлений.

Редколлегия журнала надеется, что журнал «*Aesthetica Universalis*», при Вашем заинтересованном и деятельном участии, станет регулярным изданием с интересными и глубокими статьями по различным направлениям эстетических исследований и формам эстетических практик. В журнале предполагаются следующие тематические рубрики:

ТЕОРИЯ (актуальные проблемы эстетической теории); ИСТОРИЯ (историко-эстетические исследования); ПЕРЕВОДЫ (введение в русскоязычный оборот ранее непереведенных источников); ОБЗОРЫ (рецензии на публикации, диссертации и дискуссии по эстетике); ПРАКТИКА (описание эстетического опыта во всех проявлениях).

Рукопись подается на русском или английском языке с переводом части аппарата.

Структура рукописи: *имя и фамилия автора* (на русском или английском); *аффилиация автора* (на русском или английском); *город, страна, адрес электронной почты*; *название статьи* (на русском и английском); *аннотация* объемом 200—300 слов (на каждом языке); *ключевые слова* (на русском и английском, по 5—7 слов на каждом языке); — *текст статьи* (на русском или английском); *список литературы*; ссылки оформляются в *Гарвардском стиле*.

Адрес редакции: aestheticauniversalis@gmail.com

СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ,
главный редактор Aesthetica Universalis

EDITORIAL

With this issue we start publishing *Aesthetica Universalis*, the theoretical journal established by Department of Aesthetics at Philosophy Faculty of Lomonosov Moscow State University. We suppose our journal to be included into largest international data bases.

The content of every issue will be divided into the following sections: THEORY (the aesthetic field from contemporary theoretical points of view); HISTORY (appearance, transformations and adventures of aesthetic ideas in different times and within different cultures); TRANSLATIONS (significant aesthetic sources translated into Russian); REVIEWS (expositions of remarkable publications, dissertations and conferences on aesthetics); PRACTICES (descriptions of aesthetic experience of different kinds).

Our journal is *bilingual* (English and Russian), it means that all texts will have this quality in their structure. If you write in *English* you do your work the main part of your work (your name, your affiliation, the title, annotation, key words, the very text body, references) in this language but after these mentioned parts you add Russian details of apparatus (the name, the title, annotation and key words). If you write in Russian you do the same job but vice-versa. Your text must be of *no less than 20000* and *no more than 40000 characters* including spaces, English and Russian parts in total.

Your text must be organized in the following order:

1. You must put your *name* and your *affiliation* before your text in the language of the main part of your publication, and *e-mail*.

2. Then you put *the title* in the same language.

3. Then the *annotation* in the same language follows, it must consist of 200–300 words.

4. Then you put the *key words* (7–10 ones) in the same language.

5. Then *references* in the language of the main text are going. Our journal supports *Harvard style* of references.

6. Then you put *annotation in the language of translation* (200–300 words). Then you put the *key words in the language of translation*.

Your file must be saved in *Rich Text Format (rtf)*, font *Book Antiqua*, 12 for main the main part of the article (the name, the title, the body of the text) and *Book Antiqua*, 10 for the apparatus (annotations, key words, references). Please, make margins as in this letter and paragraphs as in the model that is following.

Editorial e-mail:

aestheticauniversalis@gmail.com

SERGEY DZIKEVICH,
Aesthetica Universalis Editor-in-Chief

THEORY / ТЕОРИЯ

CHRISTOPH WULF¹

THE MIMETIC CREATION OF THE IMAGINARY. ANTHROPOLOGICAL PREREQUISITES OF MIMETIC PROCESSES

Abstract

Young children learn to make sense of the world through mimetic processes. These processes are focused to begin with on their parents, brothers and sisters and people they know well.

¹ *Christoph Wulf* is Professor of Anthropology and Education and a member of the Interdisciplinary Centre for Historical Anthropology, the Collaborative Research Centre (SFB, 1999–2011) «Cultures of Performance», the Cluster of Excellence «Languages of Emotion» (2007–2012) and the Graduate School «InterArts» at Freie Universität Berlin. His books have been translated into more than 15 languages. He is Vice-President of the German Commission for UNESCO. Research stays and invited professorships have included the following locations, among others: Stanford; Tokyo, Kyoto; Beijing; Shanghai; Mysore, Delhi; Paris, Lille, Strasbourg; Modena; Amsterdam; Stockholm; Copenhagen; London; Vienna; Rome, Saint Petersburg, Moscow, Kazan; Sao Paulo. Major research areas: historical and cultural anthropology, educational anthropology, rituals, gestures, emotions, imagination, intercultural communication, mimesis, aesthetics, epistemology. Christoph Wulf is editor, co-editor and member of the editorial staff of many international journals, and also a member of Aesthetica Universalis International Editorial Council.

Young children want to become like these persons. They are driven by the desire to become like them, which will mean that they belong and are part of them and their world. Young children, and indeed humans in general are social beings. They, more than all non-human primates, are social beings who cannot survive without the Other. In mimetic processes the outside world becomes the inner world and the inner world becomes the outside world. The imaginary is developed and the imaginary develops ways of relating to the outside world. In a mimetic loop, this in turn affects the inner world of the imaginary. These processes are sensory and governed by desire. All the senses are involved which means that the imaginary has multiple layers. Since there is an intermingling of images, emotions and language, these processes are rooted in the body and at the same time transcend the body as they become part of the imaginary. Human beings create images of themselves in all cultures and historical periods. They need these images to understand themselves and their relationship to other human beings and to develop social relations and communities. Images of the human being are designs and projections of the human being and his or her relationship to other people and to the world. They are formed to visualize representations of individuals or aspects of them. They arise when we communicate about ourselves. They support us to live with diversities and to develop similarities and feelings of belonging with other people. They are the result of complex anthropological processes, in which social and cultural power structures play an important role.

Key words

Mimesis, images, the imaginary.

Young children learn to make sense of the world through mimetic processes. These processes are focussed to begin with on their parents, brothers and sisters and people they know

well. Young children want to become like these persons. They are driven by the desire to become like them, which will mean that they belong and are part of them and their world. Young children, and indeed humans in general are social beings. They, more than all non-human primates, are social beings who cannot survive without the Other. There are several anthropological conditions behind this.

One of these is neoteny, or the fact that human beings are born at an embryonic stage in their development. In other words human beings are born unfinished or incomplete. Their development has to take place once their life has started, and for this to happen they need people who are close to them, people they desire and who they want to be like. Unlike other non-human primates and animals, children are not governed by their instincts. They are equipped only with residual instincts which are not strong enough for them to be able to survive if they are not kept alive by the people close to them.

We can see this clearly if we compare a young child to a foal. A foal is capable of living just a few hours after its birth, whereas it takes young human beings years to reach that stage. Neoteny and the decrease in the instincts are inextricably linked. As Philosophical Anthropology has also indicated, this explains why human beings are able to grasp the «suchness» (*Sosein*) of phenomena, in other words the world, whereas animals are only able to perceive an environment determined by their instincts (Wulf 2013a, chap. 2)

It is through mimetic processes that children make their early discoveries of the world. It is not only that children try to become like other people whom they desire. It is also their discovery of the world that is mimetic. These early processes of perceiving the world that are of such central importance in the development of the imaginary, are frequently mimetic. In other words, at a very early stage young children develop an active relationship to the world. They adopt relationships to objects which are conveyed to them largely by the people

whom they desire to emulate. For example children follow adults' movements when adults give them a bottle filled with tea. They perceive the objects «bottle» and «tea» and the movement of the person they love giving them something to drink. As children mimetically appropriate the way the adults they love give them the tea, they feel and appropriate both the act of giving the tea and also the warmth and caring this expresses, over and above the act of tea giving. As children appropriate the action there is an interplay between the object that quenches their thirst (the bottle) and the child's appropriation of the emotional aspect of the action, the caring. Young children perceive these processes at an early age, and at this point it is the receptive aspect that is dominant. It is the adults who perform the actions and the children who perceive them. A few months later this changes and the active side of perception becomes more important. A child's perception of the world is socially transmitted very early on. Since the medium for this is culture, the child becomes «encultured» while very young. This happens via the movements of persons close to the child. These movements convey meanings, even if these are not yet conveyed in words. Children understand the gesture of someone giving them tea (Wulf, and Fischer-Lichte 2010). It contains a meaning, even though this meaning is not articulated verbally. This is because gestures, as non-verbal acts, still convey meaning. What conveys the meaning here is the movement of the body, driven by the senses, which children perceive at a very early age and then repeat, also very early on, in mimetic processes (Gebauer, and Wulf 2018).

It is in mimetic processes that children discover the sense of gestural actions, a sense that is implicit and often does not even need to be conveyed because it has already been conveyed by the body. Such gestural actions form part of our vast silent knowledge, which is so very important in human life but which is often accorded little value in comparison with scientific knowledge which society reveres (Kraus, Budde,

Hietzge, and Wulf 2017). Ryle clearly identified the different nature of the knowledge that manifests itself in actions of the body in his distinction between «knowing how» and «knowing that» (Ryle 1990). Learning to ride a bike is a good illustration of this. I can read a whole treatise about what you have to do when riding a bike, but it will be of very little help to me when learning. Learning to ride a bike does not involve «knowing that» but «knowing how». I need to be able to do it, and have to learn it practically, by using my body. There is no other way I can acquire this knowledge, that is far more an ability. Here too, learning to ride a bike is the result of mimetic processes, processes that have to relate to other people but above all to the movements of our own bodies. This is a kind of mimesis of ourselves where we develop a mimetic relationship to our own behaviour in order to improve it.

Now to return to the mimetic processes that take place in young children, by means of which they develop their imaginary. Even before they reach the age of one, they are able to understand the intentions of the people close to them. If someone points at something, for example, then they follow the gesture of pointing, not stopping at the finger itself, but grasping that the aim of the pointing is an object and not the finger itself. (Tomasello 1999). It is already apparent in one year olds that they are beginning to use mimetic processes to make sense of the world and gradually transform it into their imaginary. Through mimetic processes the outside world becomes their inner world. As non-verbal actions addressed by subjects towards objects, gestures play an important role in conveying emotional caring and attachment. This is because they are demonstrative and at the same time directed towards the other person. In a mimetic process they convey a positive social relationship and a relationship to the objects of a cultural world. Both of these become absorbed into a child's imaginary in the mimetic process, resulting in a complex interlinking of a cultural object (a bottle), the adult's act of caring and the

meaning of this interplay for the child.

In his autobiography, «Berlin Childhood around 1900», Walter Benjamin (2006) illustrated how children incorporate their cultural environments in processes of assimilation. In the course of these processes, children assimilate aspects of the parental home, such as the rooms, particular corners, objects and atmospheres. They are incorporated as «imprints» of the images and stored in the child's imaginary world, where they are subsequently transformed into new images and memories that help the child gain access to other cultural worlds. Culture is handed on by means of these processes of incorporating and making sense of cultural products. The mimetic ability to transform the external material world into images, transferring them into our internal worlds of images and making them accessible to others enables individuals to develop their imaginary and to actively shape cultural realities (Gebauer, and Wulf 1998, 2018; Wulf 2002; Wulf, and Zirfas 2014).

Even at the age of one, children develop a considerable ability, though the fact that they are very active, to absorb the world around them in mimetic processes. The ability of a child's body to move around plays an important role in this. This physical moving enables them to alter their relationship to objects in the outside world. Their perspective on the world changes as they move. This applies to the corners where the objects are perceived and even more to the changing bodily encounters with the world. The world is touched by the child's hands and often by the child's whole body. As they gradually feel their way around the world children experience two things. One is the active child's experience of touching the objects. But it is also the discovery that, through the act of touching, the world itself replies. Children now feel the differences in material objects and at the same time experience the world outside them. This dual experience of touching objects and being touched by them is of central importance in the development of the very first elements of a sense of a child's identity. The child now has

the dual experience of being active and passive at the same time, an experience which characterises mimetic processes. Children touch the world and are touched back by it. This becomes a cyclical process of mutual discovery, and I cannot overstate how important this is for the development of the child's imaginary.

In mimetic processes the outside world becomes the inner world and the inner world becomes the outside world. The imaginary is developed and the imaginary develops ways of relating to the outside world. Again in a mimetic loop, this in turn affects the inner world of the imaginary. These processes are sensory and governed by desire. All the senses are involved which means that the imaginary has multiple layers. Since there is an intermingling of images, emotions and language, these processes are rooted in the body and at the same time transcend the body as they become part of the imaginary (Wulf 2014; Hüppauf, and Wulf 2009; Paragrana 2016).

As we read works of literature, it is mimetic processes that bring to life an assemblage of non-sensory words into sensory ideas and emotions and give them meaning. (Benjamin 1980a, 1980b). It is the same with other products of culture that also require mimetic processes for them to come alive. Such processes are particularly important in the transfer of the cultural imaginary from one generation to the next, since these processes require a metamorphosis to keep forms of living, knowledge, art or technology alive. As mimetic processes are not simply methods of copying or producing worlds that have already been symbolically interpreted but also consist in our taking and then incorporating «impressions» of these worlds, these mimetic relationships always contain creative aspects which alter the original worlds. This creates a cultural dynamism between generations and cultures which constantly gives rise to new things.

IMAGES OF THE HUMAN BEING: THE VISUALISATION OF THE INVISIBLE

It is in mimetic processes that images of the outside world are transferred to our imaginary. Our imaginary constructs images which shape the outside world (Wulf 2018). These images also include those we make of ourselves, images in which and by means of which we try to make sense of ourselves. People create images of themselves in all cultures and historical periods. They need these images to communicate about themselves and to understand themselves. Images of the human being are designs and projections of the human being. They are formed in order to visualise representations of the human being or individual aspects of a person. These representations are simplifications of human diversity and complexity in illustrations. A «productive moment» is portrayed here in these representations, as the discussion about the Laocoon statue shows. Historical developments and interpretative variants are not displayed in such iconic «productive moments». The special nature of an image lies in the concentration on one moment and in the suggested evidence, but the limits of the iconic representation are also revealed therein. Human images are always simplifications, which, despite their simplifying character, are extremely effective. The power structures of a society which are often difficult to see are incorporated in the construction of the human images. Human images are the result of differentiated inclusion and exclusion processes. Desires, norms and values are conveyed in human images. Human images are aimed at the normalisation of people. Social and cultural institutions, as well as religions, utopias and world views, use human images to portray their conceptions of humans and to embed their ideas in the imaginary and in the actions of humans.

Such human images are clearly expressed, for example in the sculptures of Ancient Greece, in which the ideal of the

good and beautiful, the *Kolokagathia*, the unit of physical beauty and spiritual quality, is expressed. Also in the Christian Middle Ages there are human images in which the devout, godly person is represented. The *biblia pauperum* in the churches of the Middle Ages show this clearly. We find representations of godly people subdivided according to status into monks, nobles and peasants, in which the hierarchical structures of the society are also reflected. Nationalism in the 19th century and in the first half of the 20th century highlighted numerous idealising images of, for example, the «Germans» and the «French», which became role models for education and an honourable life. Socialism in the Soviet Union and in Eastern Europe also tried to embed a certain human image in the imagination of the young generation. Today the European Union also endeavours to achieve the human image of a free, independent democratic citizen as a model of human development and education in Europe (Wulf 1995, 1998).

THE IMAGE OF A SUSTAINABLE HUMAN BEING

After the period for the realisation of the millennium objectives set for the developing countries expires in 2015 and succeeds in reducing poverty and illiteracy in many parts of the world, the community of nations is currently working intensively on developing sustainability goals (for the World Summit in autumn 2015). In this process there are philosophical and anthropological analyses of the ethical questions associated with sustainability, the development and discussion of the feasibility of the sustainability goals, the clarification of the concepts and the consistency of the argumentation and the methodical and argumentative approach. Development is sustainable when it «secures the quality of life of current generations without compromising the ability of future generations to shape their life» (DUK 2014). The sustainability

objectives arising from this definition are interrelated with a culture of peace and human rights, cultural diversity and democratic participation and the rule of law. A culture of sustainable development is necessary for the transformation of the economy and society. Future-oriented models, ideas, norms and forms of knowledge are required for its development. These should be supplemented by the development of sustainability values and corresponding attitudes and ways of life. The education for sustainable development also plays an important role here. Without it the initiation of independent action is not possible. The international community of states is looking for a human image, on which representatives from all societies and cultures can agree and which can span the cultural differences as a role model. — It is currently not clear whether such a human image is possible and whether such an image would destroy the cultural diversity between the parts of the world. There is also reasonable doubt as to whether and to what extent such images can be used to level cultural differences between the geographical regions of the world without cultivating tension between them.

DEVELOPMENT AND POWER OF IMAGES OF THE HUMAN BEING

Why do we assume that images of the human being and images produced by the human being are so effective? Why do they have such an influence on the development of societies, communities and individuals? I believe three reasons are of particular importance here:

1) Cultural learning takes place using mimetic processes, i.e. processes of creative imitation (Wulf 2013a; Gebauer and Wulf 2018, 1998). Images play an important role here. This includes images of other people, images of the living environment and human images occurring gradually in synthetic processes. Human images give orientation and meaning. They are shared

with other people and create feelings of belonging and togetherness. Herein lies the sustainability of their effect. Images are not easily adopted, but lived and internalised with other people and their interpretations. They occur in action and language games. In contrast to the instincts of animals, they are historically and culturally determined and can be changed.

2) Human images have profound effects because they occur at least partly in childhood and create a sense of being part of a community. They occupy the imaginary and become part of the imagination. They influence our perception of the world, culture and other people and our own self-perception. Human images become part of the person and his imagination and have an influence on his emotions. They are repeated and consolidated by the rhythms and rites of life. Like plants with extended roots, particular and universal human images are fixed in the imagination and gain effect from the connection with already existing ideas and images (Hüppauf, and Wulf 2009).

3) As images of the imagination and the imaginary, human images become part of the body (Wulf 2018; Pragrana 2016). They are inherent and therefore can be difficult to change. Often they consist not only of individual images, but of picture sequences, even of picture networks, with which heterogeneous, sometimes even paradoxical images are «captured». As a result, existing human images are repeatedly confirmed and their importance is reinforced (Wulf 2014).

THE WORLD BECOMES AN IMAGE

A characteristic of modernity is the fact that the world is opposite to man and is perceived as an object and an image. In ancient times, people, animals and the environment were part of living nature, the *Physis*. They were generally perceived as similar to each other. They were stimulated by the power, the dynamis of nature, the *Physis*. This relationship of people to the world was retained in the Middle Ages. Animals, people and

world are created by God and have a common creatureliness. In the modern era this relationship of the (Western) human being to the world, to other people and to themselves changes. Nature is no longer experienced as animated. It becomes the object. The people are no longer part of nature or the world created by God, but are opposite it; they measure it and register it as «object». In this process the world becomes an image. With the development of new media this trend increases. Not only the world and the other people are perceived as images, we ourselves are also increasingly perceiving ourselves in the mode of images. The widespread use of digital photography in everyday life and especially the selfies are proof of this (Kontopodis, Varvantakis, and Wulf 2017). Using electronic photos or films we create all important events, and ultimately create an image of ourselves (Wulf 2013a, 2013b).

Human images show the central role images play, and with them the imagination and the imaginary world, for the constitution of the person and his education. They also make it clear how strongly the images are defined by their respective historical and cultural character and how important their research is within the framework of anthropology. Human images are images which the person creates of himself, and whose significance must be understood for his perception of the world, his memories and his future projections. They are generated by social and cultural practices of everyday life and by the arts. Human images become part of the collective and individual social and cultural imaginary world and thus play a part in shaping human activities. The creation of images is a feature, which we share as human beings, whose form, however, is very different in history and in different cultures. As the images and the imaginary world visualise something, which would otherwise remain invisible, their research is an important area of anthropology.

What we describe as an «image» is different, meaning that the spectrum of the term is broad and requires a range

of further clarification. Sometimes we mean the result of visual perception processes. Under the influence of neuroscience and its visualisation strategies, the results of the perception with other senses are often even described as «images». We then speak about mental or «inner» images, which bring to mind something which is not actually present. These include, for example, souvenir pictures, which differ to the perceptions due to their vagueness. The same applies to sketches or drafts of future situations, to dreams, hallucinations or visions. Many aesthetic products also take the form of images. They are products of a process aimed at the creation of an image. As metaphors, they are ultimately a constitutive element of language. Creating images, recognising images as images, dealing with images using one's imagination, is a universal capability of humans (Wulf 2014, 2018). However, it varies depending on the historical period and culture. Because which images we see and how we see images is determined by complex historical and cultural processes. How we perceive images and deal with them is also influenced by the unique nature of our life history and subjectivity.

Like all images, human images are the result of energetic processes. They transform the world of objects, actions and other people into images. Using the imagination they are imagined and become part of the collective and individual imaginary world. Many of these processes are mimetic and result in an assimilation to other people, environments, ideas and images. In mimetic processes the outer world becomes the «inner world», which is a world of images (Gebauer and Wulf 2018. 1998). This world of imaginary images plays a part in shaping the outer world. As these images are performative, they contribute to the emergence of actions and to the production and performance of our relationship to other people and to our surrounding world. The imaginary world is the place of the images as such, the destination of the imagination process generating the images. At the same time, it is the

starting point of the mimetic and performative energies of the images.

IMAGE AND IMAGINATION

No less than the language is the imagination, a *conditio humana*, a human condition, whose foundations lie in the constitution of the human body (Adorno 1984; Belting 2001; Hüppauf, and Wulf 2009; Wulf 2013b, Wulf 2018). The performativity, i.e. the orchestrated character of human action, is a consequence of the principle openness and role which the imagination plays in the form of this openness. With its help the past, present and future are interwoven. The imagination creates the world of the person, the social and cultural, the symbolic and the imaginary. It creates human images. It makes possible history and culture and thus historic and cultural diversity. It creates the world of images and the imaginary and is involved in the creation of the practices with the body. Not only is an awareness of these practices required for their production and performance. In reality, they must be incorporated and be part of a practical, body-based, implicit knowledge, whose dynamic character makes possible social and cultural changes and designs. Here mimetic processes based on the imagination are of central importance. Cultural learning takes place in these processes, which creates a social and cultural identity that is a central prerequisite for well-being and happiness.

The imagination plays a central role for all forms of social and cultural action and its concentration in human and world images. Using images, diagrams, models, etc., it controls the human behaviour and action. Images are defining moments of the action, whose significance is constantly increasing. This leads to the question what makes an image and what types of images can be distinguished. For example, mental images can be distinguished from manually and technically generated

images, as well as moving and non-moving images.

The imagination is of fundamental importance not only in global art. It plays an important role in the genesis of the *Homo sapiens sapiens* and its cultures. References to the aesthetic design of bone scrapers can be traced back several hundred thousand years (Wulf 2014). People's access to the world and the world's access to the «inner» person takes place using the imagination in the form of images.

A distinction can be made between magical images, representative images and simulated images. The magical images have no reference connection; they *are* what they portray. The statue of the «Golden Calf» is the holy thing; with a relic the body part of the holy thing is the holy thing. The situation is different for representative images which are often based on mimetic processes. They refer to something which they portray themselves or are not. Photos are included here which show situations which are the past and not the present. Simulated images are images which have become possible with the new processes of electronic media and are playing an increasing role in the lives of people. The difference between the perceived and the mental images is important. Each presentation is an expression of the fact that an object is missing. This is obvious for souvenir pictures and future projections. The perceived images based on existing objects have an influence on both.

Pathological images, visions and dreams also differ to perceived and souvenir pictures. In all cases the imagination is involved in the creation of the images. With help of the imagination mental or «inner» worlds of images emerge, in which emotions are crystallised. The dynamics of the imagination combines people and creates a sense of community. Its ludic character creates connections between images and new images can emerge.

MIMESIS AND IMAGINARY

With help of mimetic processes individuals, communities and cultures create the imaginary. This can be understood as a materialised world of images, sounds, touch, smell and taste. It is the precondition that people perceive the world in a historically and culturally influenced manner. The imagination remembers and creates, combines and projects images. It creates reality. At the same time, the reality helps the imagination to create images. The images of the imagination have a dynamic character structuring the perception, memory and future. The networking of the images follows the dialectic and rhythmical movements of the imagination. Not only everyday life, but also literature, art and performing arts, obtain an inexhaustible memory of images. Some appear to be stable and hardly changeable. In contrast, others are subject to the historic and cultural change. The imagination has a symbolising dynamic, which continuously creates new meanings and uses images for this purpose. Interpretations of the world are developed using these images created by the imagination (Hüppauf, and Wulf 2009; Wulf 2018).

In contrast to the general use of the concept of the imaginary, Jacques Lacan primarily emphasises the delusional character of the imaginary. Desires, wishes and passion play a central role here in that people cannot escape from the imaginary. For them there is no direct relationship to the real world. As a speaking entity, people can only develop a fractured relationship with the real world via the symbolic order and the imagination. With its help they can try to hold their own ground against the forces of the imaginary. «The socially effective imaginary is an internal world which has a strong tendency to shut itself off and develop to some extent an infinite immanence; in contrast, the human fantasy, imagination, is the only power capable of forcing open the enclosed spaces and can temporarily exceed it, because it is identical to the

discontinuous phenomenon of time» (Kamper 1986, p. 32f.). This compulsive character of the imaginary creates the limits of human life and development opportunities. This clarification of the compulsive character of the imaginary is so important, it only makes up one part of the range of meanings, which describes the diversity and ambivalence of cultural visual knowledge according to the opinion expressed here.

The imagination has a strong performative power, which produces and performs social and cultural actions. The imagination helps create the imaginary world, which includes images stored in memory, images of the past and the future. Using mimetic movements the iconic character of the images can be captured. In the reproduction of its image character the images are incorporated in the imaginary. As part of the mental world they are references of the outer world. Which images, structures and models become part of the imaginary depends on many factors. In these images the presence and absence of the outer world is inextricably interwoven. Images emerging from the imaginary are transferred from the imagination to new contexts. Image networks develop, with which we transform the world and which determine our view of the world.

The performative character of the imagination ensures the images of the social field make up a central part of the imaginary (Wulf and Zirfas 2007). The power structures of the social relationships and social structures are represented therein. Many of these processes have their roots in people's childhoods and take place to a large extent unconsciously. The perception of social constellations and arrangements is already learned during this time. These earlier visual experiences and the resulting images play an important, irreplaceable role in the visual understanding of the world. A comprehending viewing of social actions arises through the fact that biographically influenced historical and cultural diagrams and mental images play a part in every perception. We see social actions and relate to them in their perception. As a result, these actions become

more important for us. If the actions of other people are directed at us, the impulse to link a relationship originates from these; a response on our part is expected. In each case a relationship is formed, for whose inception the images of our imagination form an important precondition. We enter an action and do not act according to the expectations in this social arrangement, be it that we respond to them, modify them or act contrary to them. Our action is mimetic to a lesser extent because of similarity, but more because of the generated correspondences. Embedded in an action, we perceive the actions of the other and act mimetically.

OUTLOOK

Our imaginary is created essentially through mimetic processes which also use the images of the imaginary to shape the outside world. Images of the human being are key to our understanding of ourselves. They are irreducible. They arise because we communicate about ourselves and must develop similarities and feelings of belonging with other people. They are the result of complex anthropological processes, in which social and cultural power structures play an important role. Owing to their iconic character, they reduce the complexity of the person and his being-in-the-world to select features and do not create a complete view of the person. There are approximations to the *homo absconditus*, the human being who cannot fully understand himself (Wulf 2013b). In the *Ten Commandments* there is therefore talk that the human should not create an image of God and by analogy – today we would say – no image should be made from another human being. Images and mimetic processes are important for our relationship with the world, with other people and with ourselves, Image critic is required in order to escape the power of interpretation of images and in particular images of the human being. The same applies to a critical view of the ideas

and images created in the discourses on the human being. We must recognise the importance of images, mimesis and imagination for the development of the imaginary and for the understanding of the human being.

LITERATURE

Adorno, Th. W. (1984): *Aesthetic Theory*. Trans. C. Lenhardt. London: Routledge & Kegan Paul.

Belting, H. (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich: Wilhelm Fink.

Benjamin, W.: *Berlin Childhood around 1900* (2006). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press

Benjamin, W. (1980a): «Über das mimetische Vermögen», in *W. Benjamin, Gesammelte Schriften*, vol. 2, bk. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 210 ff.

Benjamin, W. (1980b): «Lehre vom Ähnlichen», in *W. Benjamin, Gesammelte Schriften*, vol. 2, bk. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 204–210.

Deutsche UNESCO-Kommission (2014): *Memorandum zum Post-2015-Prozess*.

Gebauer, G., Wulf, Ch. (2018): *Mimesis. Arte, Cultura, Società*, Bologna:... (American translation. Berkeley: California University Press 1995).

Gebauer, G., Wulf, Ch. (1998): *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt.

Hüppauf, B., Wulf, Ch. (eds.) (2009): *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible*. London, New York, New Delhi: Routledge.

Kontopodis, M., Varvantakis, Ch., and Wulf, Ch. (ed.) (2017): *Global Youth in Digital Trajectories*. London; New York, and New Delhi. Routledge.

Kraus, A., Budde, J., Hietzge, M., and Wulf, Ch. (ed.) (2017): *Handbuch Schweigendes Wissen*. Weinheim und Basel: BeltzJunventa, 2017.

Kamper, D. (1986): *Zur Soziologie der Imagination*. Munich: Hanser.

Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Körperwissen. Transfer und Innovation. 25 (2016) 1, ed. by Almut Barbara Renger, and Christoph «Wulf». Berlin: de Gruyter.

Tomasello, M. (1999): *The Cultural Origins of Human Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Wulf, Ch. (ed.). (1995): *Education in Europe: an intercultural task: Network Educational Science*. Münster: Waxmann.

Wulf, Ch. (ed.). (1998): *Education for the 21st century: commonalities and diversities*. Münster: Waxmann.

Wulf, Ch. (Hg.) (2002): *Cosmo, corpo, cultura Enciclopedia antropologica*. Milano: Bruno Mondadori (deutsche Fassung: *Der Mensch und seine Kultur. Hundert Beiträge zur Geschichte, Gegenwart und Zukunft des menschlichen Lebens*. Köln: Anaconda 2010).

Wulf, Ch. (2009): *Anthropologie. Geschichte — Kultur — Philosophie*. Cologne: Anaconda (2nd Extended Edition, 1st Edition Reinbek 2004: Rowohlt).

Wulf, Ch. (2013a): *Antropologia dell'uomo globale. Storia e conctti*. Turino; Bollati Boringhieri (American translation; *Anthropology. A Continental Perspective*. Chicago: The University of Chicago Press).

Wulf, Ch. (2013b): *Das Rätsel des Humanen. Eine Einführung in die historische Anthropologie*. Munich: Wilhelm Fink.

Wulf, Ch. (2014): *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Bielefeld: Transcript.

Wulf, Ch. (2018): *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico culturale*. Firenze: Mimesis.

Wulf, Ch., Fischer-Lichte, E. (eds.) (2010). *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München: Wilhelm Fink.

Wulf, Ch., Zirfas, Jörg (eds.) (2007): *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven*. Weinheim,

Basel: Beltz.

Wulf, Ch., and Zirfas, J. (eds.) (2014): Handbuch Pädagogische Anthropologie. Wiesbaden: Springer Verlag Sozialwissenschaften.

КРИСТОФ ВУЛЬФ¹

МИМЕТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ВООБРАЖЕНИЯ

Перевод *Евгения Доброва*²

Абстракт

¹ *Кристоф Вульф* — профессор антропологии и теории образования, член междисциплинарного Центра исторической антропологии, Объединенного исследовательского центра (SFB, 1999—2011), коллегии «Инсценирования тела в культуре», Кластера дополнительного образования «Языки эмоций» (2007—2012) и магистерской программы «InterArts» в Свободном университете Берлина. Его книги были переведены более чем на 15 языков. Является вице-президентом Германской комиссии ЮНЕСКО. Приглашенный профессор Стэнфордского Университета, университетов Токио, Киото, Пекина, Шанхая, Майсура, Дели, Парижа, Лиля, Страсбурга, Модены, Амстердама, Стокгольма, Копенгагена, Лондона, Вены, Рима, Санкт-Петербурга, Москвы, Казани, Сан-Паулу. Основными направлениями исследования являются: историческая и культурная антропология, антропология образования, ритуалы, жесты, эмоции, воображение, межкультурная коммуникация, мимесис, эстетика, эпистемология. Кристоф Вульф — редактор, соредатор и член редколлегии ряда международных журналов, в том числе член Международного редакционного совета *Aesthetica Universalis*.

² *Евгений Добров* — аспирант кафедры эстетики философского фа-

Маленькие дети учатся создавать смысл окружающего их мира через миметические процессы. В начале эти процессы сфокусированы на их родителях, братьях, сестрах и прочих знакомых детям людях. Дети хотят быть во всем им подобными. Ими движет желание стать во всем похожими на своих близких, что будет означать, что дети обретут свою принадлежность в круге этих людей, станут частью их мира. Маленькие дети, как и люди в целом являются существами социальными. Люди в большей степени, чем прочие приматы, являются социальными существами, которые не могут выжить без Другого. В миметических процессах внешний мир становится миром внутренним, а внутренний, в свою очередь, — внешним. Воображение развито и развивает способы связи с внешним миром. В миметическом цикле это влияет на внутренний мир воображения. Эти процессы — процессы чувственные, и управляются они желанием. Все чувства вовлечены, из чего следует, что воображение имеет множество уровней. Так как существует смешение образов, эмоций и языка, эти процессы укореняются в организме, но, вместе с тем, выходят за его пределы, когда становятся частью воображения. Люди создают свои образы на протяжении всех исторических эпох и в пространствах всех культур. Им необходимы эти образы, чтобы понимать себя и взаимоотношения с другими людьми и чтобы упрочить социальные связи и группы. Образы человека являются абрисами и проекциями человека и его или ее отношения с другими людьми и с миром. Они оформляются чтобы визуализировать репрезентации индивидов или их отдельные аспекты. Они возникают тогда, когда мы сообщаем о себе какую-либо информацию. Они поддерживают нас, позволяя жить в пространстве культурных различий и развивать

культета МГУ имени М.В.Ломоносова, член редакционной коллегии Aesthetica Universalis, mar_vin1@mail.ru

сходства и чувства принадлежности к другим людям. Эти образы являются результатом комплексных антропологических процессов, в которых социальная и культурная иерархия играет важную роль.

Ключевые слова

Мимесис, образы, воображаемое.

**АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ
МИМЕТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ**

Маленькие дети учатся создавать смысл окружающего их мира через миметические процессы. Эти процессы сфокусированы вначале на их родителях, братьях, сестрах и хорошо знакомых детям людях. Дети хотят быть во всем им подобными. Ими движет желание стать во всем похожими на своих близких, что будет означать, что дети обретут свою принадлежность в круге этих людей, станут частью их мира. Маленькие дети, как и люди в целом, являются существами социальными. Люди в большей степени, чем прочие приматы, являются социальными существами, которые не могут выжить без Другого. За этим стоит несколько антропологических состояний.

Одним из них является неотения, или факт того, что человек рождается в эмбриональной стадии своего развития. Другими словами, люди появляются на свет в своем незавершенном состоянии. Их развитие начинается одновременно с началом их жизни. С момента рождения детям необходимы окружающие их близкие — люди, на которых они сосредотачивают свои желания, люди, на которых они равняются. В отличие от других приматов и животных, человеческие дети не определяются своими инстинктами. Они наделены лишь остаточными инстинктами, не способными обеспечить их выживание, если они не будут находиться подле своих близких.

Мы способны ясно увидеть это, сравнив младенца и жеребенка. Жеребенок автономен в своем выживании спустя лишь несколько часов после рождения, в то время как должны пройти годы, прежде чем человек достигает подобной стадии. Неотения и затухание инстинктов неразделимо связаны. Это объясняет тот факт, почему люди способны схватывать «конкретное» (Sosein) в феноменах (это отмечается и философской антропологией), другими словами, мир, в то время как животные могут воспринимать окружающую их среду только через инстинкты (Wulf 2013a, chap. 2).

Именно через миметические процессы дети совершают свои первые исследования мира. Таким образом, этот процесс не сводится только к желанию детей стать похожими на окружающих их людей, но является способом познать окружающий мир миметически. Эти ранние процессы восприятия мира, столь важные для развития воображения, в большинстве своем имеют миметическую природу. Иначе говоря, на ранних стадиях развития дети активно взаимодействуют с миром. И в это взаимодействие они включают объекты, принесенные чаще всего теми же людьми, которым они подражают. Например, дети подражают тем движениям, которыми взрослые дают им бутылочку чая. Дети воспринимают объект «бутылочка» и «чай», а также движения, которыми их любимый человек дает им попить. Как только дети миметически «присваивают» себе способ, коим любимые ими взрослые дают им чай, они чувствуют и присваивают одновременно и акт давания, и ту теплоту и заботу, с которой это действие происходит. Как только дети воспринимают действие, образуется взаимодействие между объектом (бутылочкой), способным утолить их жажду, и присвоением ребенком эмоционального аспекта данного действия, заботы. С ранних лет дети воспринимают подобные процессы. На этой стадии именно рецептивный аспект становится основным. Взрослые выполняют действия, а дети их воспринимают. Уже через несколько месяцев ситуа-

ция меняется: действующая сторона восприятия ставится во главу угла. Очень рано восприятие мира ребенком переводится на социальный уровень. Поскольку средою для этих процессов является культура, ребенок уже на ранних стадиях развития вовлекается в культуру. Это происходит посредством движений и действий окружающих ребенка людей, людей ему близких. Движения несут смыслы, даже если эти смыслы еще не облечены в слова. Дети понимают жест приносящего ему чай (Wulf, and Fischer-Lichte 2010). Данный жест содержит в себе смысл, смысл вербально не выраженный. Смысл несет движение тела, ведомого чувствами, воспринимаемыми ребенком, которые чуть позже он начинает воспроизводить через миметический процесс (Gebauer, and Wulf 2018).

Именно через миметический процесс дети обнаруживают смысл жестов, смысл имплицитный, зачастую не нуждающийся в вербальном сообщении именно потому, что он уже передан посредством тела. Подобные жестовые действия — часть нашего невербального знания, столь важного в жизни человека, но которое так мало ценится в сравнении с научным знанием, столь почитаемым обществом (Kraus, Budde, Nietzge, and Wulf 2017). Райл четко определяет различную природу знания, манифестирующего себя в телесных движениях, через разграничение между введенными Райлом терминами «зная, как» и «зная, что» (Ryle 1990). Обучение езде на велосипеде является яркой иллюстрацией различия этих видов знания. Человек может прочитать целые трактаты о том, как кататься на этом виде транспорта, но помощи от этого будет немного. Обучение езде на велосипеде почти не включает «зная, что», но полагается на «зная, как». Человек должен постичь езду, но постичь на практике, используя свое тело. Другого пути усвоения этого знания не существует. Это знание в большей степени является способностью. И здесь именно миметическим процессом является постижение езды на велосипеде. Процес-

сом, который полагается на опыт других людей, но, в первую очередь, связан с опытом собственного тела, с его движениями. Это своеобразный мимесис нас самих, при котором мы развиваем миметические взаимоотношения с нашим собственным поведением для того, чтобы его улучшить.

Вернемся к миметическим процессам, через которые дети развивают воображение. Еще до года ребенок способен понимать намерения его близких. Например, когда кто-то указывает на что бы то ни было, ребенок прослеживает сам жест, не останавливая свое внимание только на указывающем пальце, но понимая цель, объект этого указывания (Tomasello 1999). Становится очевидным, что годовалые дети начинают использовать миметические процессы для наделения мира смыслом и постепенной трансформации этого смысла в своем воображении. Посредством миметических процессов внешний мир становится для них миром внутренним. По причине того, что невербальные действия адресуются субъектом объекту, жесты играют важную роль в перенесении эмоциональной заботы и привязанности. Это происходит потому, что они сами по себе являются демонстративными и, в то же время, направлены напрямую на другого человека. Через миметический процесс жесты передают позитивные социальные взаимоотношения и отношения к объектам мира в пространстве культуры. Эти два аспекта сочетаются в пределах детского воображения в миметическом процессе, создавая комплексное сопряжение культурных объектов (к коим можно отнести бутылочку), акт заботы от взрослого и значение этого взаимодействия для ребенка.

В своей автобиографии «Берлинское детство на рубеже веков» Вальтер Беньямин (2006) иллюстрирует, как дети включают окружающее их культурное пространство в процесс ассимилирования. В ходе этого процесса дети усваивают элементы школы-интерната, такие как комнаты, осо-

бенные углы, другие ее объекты и саму атмосферу. Все эти объекты становятся «оттисками» образов и наполняют воображаемый мир ребенка, где впоследствии они трансформируются в новые образы и воспоминания, способные помочь ребенку получить доступ к другим культурным пространствам. Культура ощущается через данные процедуры взаимодействия и надления смыслом продуктов культуры. Миметическая способность, трансформируя внешний материальный мир в его образы, перенося их в наш внутренний мир и делая их доступными для окружающих, позволяет людям развивать их воображение и интенсивно придавать форму культурным реалиям (Gebauer, and Wulf 1998, 2018; Wulf 2002; Wulf, and Zirfas 2014).

Уже в годовалом возрасте дети через свою высокую активность развивают важную способность впитывать окружающий их мир посредством миметических процессов. Способность детского тела передвигаться играет в этом существенную роль. Это физическое движение позволяет им изменять взаимодействия с объектами внешнего мира. Их точка зрения по отношению к миру меняется при их движении. Это относится к тем углам, где объекты воспринимаются в большей степени через телесное соприкосновение с миром. Мир находится в соприкосновении с рукой ребенка, а чаще всего — со всем его телом. С постепенным ощущением понимания мира вокруг них, дети воспринимают два момента. Первым из них является активный чувственный опыт касания объектов. Одновременно это приносит понимание и того, что мир через прикосновение к нему отвечает на этот контакт. Теперь ребенок начинает ощущать различия материальных объектов и воспринимать мир вне этих объектов. Подобный двойной опыт прикосновения к объектам и ощущения их прикосновения обладает крайней важностью в формировании первых базовых составляющих индивидуальности ребенка и смысла этой индивидуальности. У ребенка теперь есть опыт активного и пассивного взаимо-

действия с окружающей средой, опыт, который характеризует миметические процессы. Дети касаются мира и касаемы им в ответ. Этот процесс становится циклическим: ребенок узнает мир, а мир узнает ребенка. Невозможно переоценить, как это важно для формирования детского воображения.

Через миметические процессы внешний мир становится миром внутренним, а внутренний — внешним. Воображение формируется и формирует связи с внешним миром. И вновь в миметической петле это формирование влияет на внутренний мир, мир воображаемого. Этот процесс оперирует к чувственному и управляется желанием. Все чувства вовлечены, что означает следующее: у воображаемого есть множество слоев. По причине того, что образы переплетаются в своем многообразии с эмоциями и языком, эти процессы укореняются в теле и в то же время превосходят телесность, становясь частью воображаемого (Wulf 2014; Nürpau, and Wulf 2009; Paragrana 2016).

Когда мы читаем литературные труды, именно миметические процессы приводят к жизни каскад неоощущаемых слов, превращая их в чувственные идеи и эмоции, наделяя их смыслом (Benjamin 1980a, 1980b). То же самое происходит и с другими продуктами культуры — для их «оживления» также требуются миметические процессы. Подобные процессы представляют собой крайнюю важность в перенесении воображаемого культуры от одного поколения к следующему, именно потому, что данные процессы требуют превращения для поддержания форм жизни, знания, искусства или технологии в действии. Так как миметические процессы — методы не простого копирования или воспроизведения миров, которые уже были символически проинтерпретированы, но также собирания и смешения «ощущений» этих миров, то данные миметические взаимоотношения всегда содержат творческие аспекты, переделывающие оригинальные миры. Это создает культурную динамику между поколениями

и культурами, постоянно дающими рост новых объектов.

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА: ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НЕЗРИМОГО

Характеристикой миметического является процесс перенесения образов внешнего мира в наше воображение. Наше воображение конструирует образы, формирующие внешний мир (Wulf 2018). Данные образы включают в себя и те, что мы формируем о нас самих, те образы, которые и через которые мы пытаемся понять себя. Представители каждой культуры создавали образы себя на протяжении всех исторических периодов. Люди нуждаются в образах, чтобы через них общаться друг о друге, чтобы понимать друг друга. Образы человека представляют собой абрисы и проекции человека. Они формируются для того, чтобы визуализировать репрезентацию человека или же индивидуальный аспект личности. Репрезентация есть упрощение человеческого разнообразия и сложности в форме иллюстративного материала. Как показала дискуссия о статуе Лаокоона, в этих репрезентациях изображен некий «продуктивный момент». Историческое развитие и интерпретационные варианты не представлены таким иконическим «продуктивным моментом». Эта особая природа образа имеет своими основаниями концентрацию на одном моменте, а также на предполагаемом свидетельстве, но это и обнаруживает ограниченность иконической репрезентации. Человеческие образы всегда упрощения, что, несмотря на их простоту, не мешает им быть в крайней степени эффективными. Мощные социальные структуры, подчас столь сложные для понимания и различения, напрямую вплетаются в конструкции человеческих образов. Человеческие образы — результат дифференцированных инклюзивных и эксклюзивных процессов. Желания, нормы, ценности соотносятся с человеческими образами. Данные образы своей целью имеют нормализацию людей. Социальные и куль-

турные институты, так же, как и религии, утопии, взгляды на мир, используют человеческие образы для отображения их концепций человека и встраивают свои идеи в воображаемое и действия людей.

Подобные человеческие образы ярко выражены. Возьмем для примера древнегреческую скульптуру. В античных статуях выражается идеал добра и красоты, калокагатия, единение красоты физической и красоты душевных качеств. Также и в христианском Средневековье присутствуют человеческие образы, в коих репрезентируется человек набожный и благочестивый. «Библия бедных» (*biblia pauperum*) в средневековых церквях и храмах четко это иллюстрирует. Мы можем найти репрезентации набожных людей стратифицированно соотносящихся со статусом монахов, дворян, крестьян, при этом социальные иерархии здесь также отражены. Национализм XIX и первой половины XX веков может предоставить нам многочисленные примеры идеализированных «германцев» или «французов», ставших ролевыми моделями для образования и добропорядочной жизни. Советский и восточноевропейский социализм также пытался внедрить сходные человеческие образы в воображение молодого поколения. Сегодня же Европейский Союз также прилагает усилия для достижения образов свободного и независимого демократического гражданина как модели человеческого образования и развития в Европе (Wulf 1995, 1998).

ОБРАЗ САМОДОСТАТОЧНОГО ЧЕЛОВЕКА

В 2015 году закончился период осознания ориентиров для нового тысячелетия, нацеленных главным образом на устройство развивающихся стран, за время которого были заметно снижены голод и безграмотность во многих странах мира. После этого периода Содружество наций интенсивно работает над созданием устойчивых целей (кото-

рые были оговорены на Мировом саммите осенью 2015 года). В рамках этого процесса присутствует философский и антропологический анализ этических вопросов, ассоциируемых с самодостаточностью (устойчивостью), развитие и обсуждение осуществимости целей самодостаточности, разъяснение концептов системности аргументации и методического и аргументационного подхода. Развитие устойчиво только тогда, когда «оно осуществляет сохранение жизни настоящего поколения без ущемления возможности будущих поколений сформировать свою жизнь» (ДУК 2014). Ориентиры устойчивости соотносятся с ее определением и напрямую связаны с культурой мира и прав человека, культурными различиями, демократическим участием и правилами закона. Культура устойчивого развития необходима для трансформации экономики и общества. Ориентированные на будущее модели, идеи, нормы и формы знания требуются для экономического и общественного развития. Это должно быть дополнено развитием и устойчивых ценностей, и, вместе с тем, соотносящихся представлений и способов жизни. Также здесь большую роль играет и образование в рамках устойчивого развития. Без него невозможен старт (инициация) независимой деятельности. Международное сообщество государств пытается найти такой человеческий образ, на котором бы сошлись взгляды всех обществ и культур, и который мог бы охватить культурные различия в единую модель поведения. Пока непонятно, возможен ли вообще подобный образ, и способен ли данный образ разрушить все культурные различия во всех странах света. Также есть обоснованные сомнения в том, будет ли (и если будет, то в какой степени) возможно использование подобных образов для разделения на уровни географических регионов мира по их различиям без культивирования напряжения между ними.

РАЗВИТИЕ И СИЛА ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ОБРАЗОВ

Почему мы предполагаем, что человеческие образы и образы, производимые человеком, столь эффективны? Почему столь сильное влияние данные образы имеют на развитие обществ, групп и отдельных личностей? Я полагаю, что этому есть три нижеизложенные причины:

1) Изучение культур предполагает использование миметического процесса, другими словами, процесса творческой имитации (Wulf 2013a; Gebauer and Wulf 2018, 1998). Образы играют в этом важную роль. Они включают в свое собрание образы других людей, образ живой окружающей среды и человеческие образы, систематически наблюдаемые в синтетических процессах. Человеческие образы предоставляют ориентиры и значения. Когда вы делитесь ими с другими людьми, такие образы обеспечивают вас чувством принадлежности и единства. Именно здесь и возможно обнаружить устойчивость данного эффекта. Образы не принимаются легко, но ими делятся и распространяют их вместе с другими людьми и их интерпретациями. Они обнаруживаются в активных и языковых играх. В отличие от инстинктов животных, образы исторически и культурно определены и могут меняться.

2) Человеческие образы обладают сильным влиянием, по причине того, что они обнаруживаются уже с детства и дают ощущение принадлежности к обществу. Они заполняют воображаемое и становятся частью воображения. Они влияют на наше мироощущение, понимание культуры и других людей и даже на восприятие нас самих. Человеческие образы становятся частью человека и его воображения и влияют на его эмоции. Они повторяются и консолидируются посредством ритма и ритуалов перехода. Подобно растениям, имеющим пространную корневую систему, частные и общие человеческие образы зафиксированы в воображе-

нии и достигают эффекта благодаря их связи с уже существующими идеями и образами (Hürpau, and Wulf 2009).

3) Как образы воображения и воображаемого, так и человеческие образы становятся частью тела человека (Wulf 2018; Pragrana 2016). Они являются врожденными, а в связи с этим их тяжело изменить. Часто они состоят не только из индивидуальных образов, но также из чередования картинок, даже из своеобразных сетей картинок, в которые подчас «захватываются» гетерогенные и даже парадоксальные образы. В итоге, существующие человеческие образы постоянно подтверждаются, а их важность усиливается (Wulf 2014).

МИР СТАНОВИТСЯ ОБРАЗОМ

Характеристикой современности является факт того, что мир противоположен человеку и воспринимается как объект или образ. В древние времена люди, животные и окружающая их среда были частью живой природы, фюзиса (the *Physis*). В большинстве своем они воспринимались как нечто схожее. Их стимулировали сила, динамика природы, фюзис. Эти взаимоотношения человека и мира поддерживаются в Средние века. Животные, люди и мир созданы Богом и имеют общую тварность. В эпоху Нового времени эти отношения — отношения (западного) человека к миру, к другим людям и к самим себе — также меняются. Природа более не воспринимается как одушевленное. Она становится объектом. Люди уже не являются частью природы, и мир не создан Богом. Человек противопоставляется им. Природа и Бог наделяются статусом «объекты». В ходе этого процесса мир становится образом. С развитием новых образов эта тенденция только увеличивается. Уже не только мир и другие люди воспринимаются как образы, но мы сами чаще всего воспринимаем нас самих образами. Широко распространенное использование цифровой съемки в повседнев-

ной жизни и в особенности селфи только подтверждают это (Kontopodis, Varvantakis, and Wulf 2017). Используя электронные фото или видео, мы создаем все важные события, и, в конечном счете, создаем образ нас самих (Wulf 2013a, 2013b).

Человеческие образы демонстрируют главную роль образов, а с ними и роль воображения и воображаемого мира, в становлении человека и его образовании. Благодаря ним также становится понятно, как сильно образы разделяются по их историческому и культурному характеру, и как важно их исследование в антропологическом ключе. Человеческие образы — образы, создаваемые человеком о себе самом, их значимость должна быть понята через восприятие мира этим человеком, через его воспоминания и представления о будущем. Они создаются социальными и культурными практиками повседневности и искусства. Человеческие образы становятся частью коллективного и индивидуального социального и культурного воображаемого мира и, таким образом, принимают участие в формировании человеческой деятельности. Создание образов — черта, присущая всем людям. Однако формы, принимаемые образами, различаются от культуры к культуре, от одного исторического периода к другому. Как только образы и воображаемый мир визуализируют что-либо, что в противном случае оставалось бы незримым, их исследование становится важным для антропологии.

То, что мы описываем как «образ», отличается, означая, что спектр этого термина широк и требует более подробной классификации. Подчас мы имеем в виду результат визуального восприятия как процесса. Под влиянием нейронаук и их стратегий визуализации, результат восприятия вне зависимости от воспринимающих органов чувств может быть описан словом «образ». Далее можно говорить о ментальных, или «внутренних» образов, сводимых к тем образам, что *de facto* не представлены. Например, к ним можно отне-

сти образы воспоминаний, восприятие которых может разниться из-за их беспредметности. То же касается зарисовок и скетчей, изображающих некие ситуации из будущего, снов, галлюцинаций и видений. Множество эстетических продуктов также находят форму образа. Они представляют собой продукты процесса, нацеленного на сотворение образа. Метафоры, например, являются чаще всего конституирующими элементами языка. Создание образов, узнавание образов в качестве образов, работа с образами, в которой задействовано чье-либо воображение, все это — универсальная способность человека (Wulf 2014, 2018). Однако и эта способность разнится от одного исторического периода и культуры к другим. Как мы видим и какие образы мы видим определяется комплексом исторических и культурных процессов. Уникальная природа, история наших жизней и субъективность также напрямую влияет на восприятие нами образов и работу с ними.

Что характерно для всех образов, характерно и для человеческих образов как результата различных динамических процессов. Они преобразуют мир объектов, действий и других людей в образы. Используя воображение, они воображаются и становятся частью коллективного и индивидуального воображаемого мира. Многие из этих процессов имеют миметический характер, ассимилируются с другими людьми, средой, идеями и иными образами. Через миметический процесс внешний мир становится миром внутренним, то есть, миром образов (Gebauer and Wulf 2018. 1998). Мир воображаемых образов участвует в формировании внешнего мира. Являясь перформативными, эти образы вступают во взаимодействие с насущной действительностью, продуктами и демонстрацией наших взаимоотношений с другими людьми и окружающим миром. Воображаемый мир — место образов как таковых, пункт назначения для процессов воображения, создающих образы. В то же время это начальная точка миметической и перформативной энергии образов

ОБРАЗ И ВООБРАЖЕНИЕ

Язык в той или иной степени является воображением, *conditio humana*, Человеческой ситуацией, чье основание лежит на устройстве человеческого тела (Adorno 1984; Belting 2001; Hürppauf, and Wulf 2009; Wulf 2013b, Wulf 2018). Перформативность или, другими словами, хорошо скоординированная человеческая деятельность является последствием принципиальной открытости и роли, которую воображение проигрывает в форме этой открытости. С ее помощью вплетаются прошлое, настоящее и будущее. Воображение создает особый мир человека, социальный и культурный, символический и воображенческий. Оно создает человеческие образы. Оно делает возможными историю и культуру и, при этом, историческую и культурную разобщенность. Воображение создает мир образов и воображаемого и вовлечено в создание телесных практик. Не только узнавание этих практик требуется для их производства и демонстрации. В реальности они должны быть взаимосвязаны и быть частью практического, основанного на телесном, имплицитного знания, чей динамический характер делает возможными социальные и культурные перемены и проекты. Здесь миметические процессы, основанные на воображении, носят первоочередную важность. Изучение культуры также присутствует в данных процессах, создающих социальную и культурную идентичность, являющуюся центральной предпосылкой для счастья и довольства.

Воображение обладает характером насущной необходимости не только в глобальном искусстве. Оно играет важную роль в формировании вида *Homo sapiens sapiens* и его культур.

Первыми эстетическими объектами, выполненными с неким творческим замыслом, можно назвать костяные орудия, которым по датировкам примерно 700 тыс лет (Wulf

2014). Люди получили доступ к миру, а мир получил доступ к «внутреннему» человеку через использование человеком воображения для формирования образов.

Можно различать образы магические, репрезентативные и симулирующие. Магические образы не обладают отсылочной связью; они *являются* тем, что они изображают. Статуя «Золотого тельца» является священным предметом; даже часть тела, ее остаток, принадлежащий священному телу, является священным предметом. Ситуация отличается для репрезентативных образов, которые чаще всего базируются именно на миметических процессах. Они отсылают к тому, что они изображают. Симулирующие образы — образы, которые стали возможными в рамках новых процессов электронных медиа, и теперь они играют все более важную роль в жизни людей. Важна разница между воспринимаемыми и ментальными образами. Каждая презентация является выражением того, что некий объект отсутствует. Это является очевидным для воспоминаний о прошлом и проекций в будущее. Воспринимаемые образы основываются на существующих объектах и влияют и на воспоминания, и на проекции.

Патологические образы, видения и сны также отличаются и от воспринимаемых образов, и от образов воспоминаний. Во всех случаях воображение включено в создание образов. С помощью воображения возникают ментальные или «внутренние» миры образов, в которых эмоции способны кристаллизоваться. Динамика воображения объединяет людей и создает смысл этого объединения. Ее игровой характер создает связи между образами, и уже новые образы могут появляться на свет.

МИМЕСИС И ВООБРАЖАЕМОЕ

При помощи миметических процессов отдельные личности, группы и целые культуры создают воображаемое. Это может быть осмыслено как материализованный мир об-

разов, звуков, прикосновений, запахов, вкусов. Предпосылкой является факт того, что люди воспринимают мир способом, испытывающим серьезное влияние как истории, так и культуры. Это создает реальность. И в то же время, реальность помогает воображению создавать образы. Образы воображения обладают динамичным характером, структурирующим восприятие, воспоминания и будущее. Система связей образов следует диалектическим и ритмическим движениям воображения. Не только повседневность, но также и литература, искусство и перформативное искусство получают доступ к неисчерпаемой памяти образов. Некоторые из них представляются стабильными и едва изменчивыми. Напротив, другие являются субъектом исторических и культурных перемен. Воображение обладает динамикой символов, постоянно создающей новые смыслы и использующей образы с целью создания этих смыслов. Интерпретации мира развиваются, используя созданные воображением образы (Hürpau, and Wulf 2009; Wulf 2018).

В противоположность распространенному использованию концепта воображаемого, Жак Лакан в первую очередь подчеркивает в воображаемом его характер заблуждения. Желания, потребности и страсть играют основную роль в этом, из-за чего люди не могут вырваться за пределы воображаемого. Для них нет прямого пути в реальный мир. Как говорящие сущности, люди могут только развивать изломанные взаимоотношения с реальным миром через символический порядок и воображение. С его помощью они могут попытаться удержать свою собственную почву против сил воображаемого. «Социально-эффективное воображаемое есть внутренний мир, обладающий мощной тенденцией полностью схлопнуться и развиваться до некоторых размеров бесконечной имманентности. Напротив, человеческая фантазия, воображение, представляет собой единственную силу, способную держать открытым схлопывающееся пространство и временно превзойти ее,

потому что воображение имеет идентичную безграничному феномену времени природу» (Kamper 1986, p. 32f.). Этот непреодолимый характер воображаемого создает границы человеческой жизни и развития способностей. Это разъяснение непреодолимости воображаемого очень важно. Оно дает понимание лишь части смыслового ряда, описывающего разнообразие и амбивалентность культурного визуального знания, согласно мнению, выраженному здесь.

Воображение обладает мощной перформативной силой, производящей и преобразующей социальные и культурные действия. Воображение помогает создавать воображаемые миры, включающие содержащиеся в памяти образы, образы прошлого и будущего. Используя миметические движения, мы можем уловить иконический характер этих образов. В процессе репродуцирования образного характера образы проникают в воображаемое. Являясь частью ментального мира, они отображают мир внешний. Какие образы, структуры и модели станут частью воображаемого, зависит от множества факторов. В этих образах присутствие и отсутствие внешнего мира неразделимо вплетены. Образы, появляясь на свет из воображаемого, переносятся от воображения к новым контекстам. Образные сети развиваются, благодаря чему мы трансформируем мир, благодаря чему определяется наш взгляд на этот мир.

Перформативный характер воображения обеспечивает тот факт, что образы социального поля станут определяющей частью воображаемого (Wulf and Zirfas 2007). Иерархичность социальных отношений и социальных структур здесь также представлена. Многие из этих процессов проникают своими корнями в детские воспоминания людей и занимают место на обширных пространствах бессознательного. Восприятие социальных групп и их взаимоотношений уже изучены за это время. Эти самые ранние визуальные опыты и итоговые образы сыграли важную, незаменимую роль в визуальном понимании мира. Осмысленное наблюдение

за социальными актами возникает через тот факт, что влияющие на жизнь исторические и культурные диаграммы и ментальные образы играют роль в восприятии каждого. Мы наблюдаем социальные действия и связываем их с восприятием этих действий. В результате они становятся все более значимыми для нас. Если действия других направлены на нас, возникает импульс связать взаимоотношения между объектом и субъектом. Ответ от нас так или иначе ожидается. В каждом отдельном случае какие-либо взаимоотношения формируются, для этого формирования образы создают важную предпосылку. Мы начинаем действие и не совершаем действия в зависимости от ожиданий публики, будь то это наш ответ ожиданиям, их преобразование или противопоставление им. Наши действия миметичны в меньшей степени из-за их упрощения, но в большей степени из-за созданных соответствий. Внедренные в действие, мы воспринимаем действия других и сам акт миметически.

ПЕРСПЕКТИВА

Наше воображаемое создается главным образом через миметические процессы, которые, в свою очередь, также пользуются образами воображения для формирования внешнего мира. Человеческие образы являются ключом к нашему пониманию себя. Они не поддаются упрощению. Они возникают потому, что мы общаемся о нас самих и должны развивать сходства и чувства принадлежности к другим людям. Они являются результатами комплекса антропологических процессов, в котором социальные и культурные иерархии играют важную роль. Вследствие их традиционного характера, они снижают сложность одного человека и его присутствия в мире для выбора черт и не создают полный облик отдельного человека. Они выступают своего рода допущениями для *homo absconditus*,

человека, не способного до конца себя осознать (Wulf 2013b). В десяти заповедях помимо прочего есть момент, запрещающий создавать человеку образ Божий. По аналогии мы сказали бы сегодня — от Другого да не будет образа. Образы и миметические процессы важны для нашего взаимоотношения с миром, с другими людьми и с нами самими. Критика образа требуется для того, чтобы избежать силу интерпретации образов и, в частности, человеческих. То же распространяется и на критический взгляд идей и образов, созданных в человеческих дискурсах. Мы должны опознать важность образа, мимесиса и воображения для развития воображаемого и для понимания человеческого существа.

ЛИТЕРАТУРА

Adorno, Th., W. (1984): *Aesthetic Theory*. Trans. C. Lenhardt. London: Routledge & Kegan Paul.

Belting, H. (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich: Wilhelm Fink.

Benjamin, W. (2006): *Berlin Childhood around 1900*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press

Benjamin, W. (1980a): «Über das mimetische Vermögen», in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 2, bk. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 210 ff.

Benjamin, W. (1980b): «Lehre vom Ähnlichen», in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 2, bk. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 204–210.

Deutsche UNESCO-Kommission (2014): *Memorandum zum Post-2015-Prozess*.

Gebauer, G., Wulf Ch. (2018): *Mimesis. Arte, Cultura, Società, Bologna:...* (American translation. Berkeley: California University Press 1995).

Gebauer, G., Wulf, Ch. (1998): *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt.

Hüppauf, B., Wulf, Ch. (eds.) (2009): Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible. London, New York, New Delhi: Routledge.

Kontopodis, M., Varvantakis, Ch., Wulf, Ch. (ed.) (2017): Global Youth in Digital Trajectories. London; New York, and New Delhi. Routledge.

Kraus, A., Budde, J., Hietzge, M., Wulf, Ch. (ed.) (2017): Handbuch Schweigendes Wissen. Weinheim und Basel: BeltzJunventa, 2017.

Kamper, D. (1986): Zur Soziologie der Imagination. Munich: Hanser.

Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Körperwissen. Transfer und Innovation. 25 (2016) 1, ed. by Almut Barbara Renger, and Christoph «Wulf. Berlin: de Gruyter.

Tomasello, M. (1999): The Cultural Origins of Human Cognition. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Wulf, C. (ed.). (1995): Education in Europe: an intercultural task: Network Educational Science. Münster: Waxmann.

Wulf, Ch. (ed.). (1998): Education for the 21st century: commonalities and diversities. Münster: Waxmann.

Wulf, Ch. (Hg.) (2002): Cosmo, corpo, cultura Enciclopedia antropologica. Milano: Bruno Mondadori (deutsche Fassung: Der Mensch und seine Kultur. Hundert Beiträge zur Geschichte, Gegenwart und Zukunft des menschlichen Lebens. Köln: Anaconda 2010).

Wulf, Ch. (2009): Anthropologie. Geschichte — Kultur — Philosophie. Cologne: Anaconda (2nd Extended Edition, 1st Edition Reinbek 2004: Rowohlt).

Wulf, Ch. (2013a): Antropologia dell'uomo globale. Storia e conctti. Turino; Bollati Boringhieri (American translation; Anthropology. A Continental Perspective. Chicago: The University of Chicago Press).

Wulf, Ch. (2013b): Das Rätsel des Humanen. Eine Einführung in die historische Anthropologie. Munich: Wilhelm

Fink.

Wulf, Ch. (2014): *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur.* Bielefeld: Transcript.

Wulf, Ch. (2018): *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico culturale.* Firenze: Mimesis.

Wulf, Ch., Fischer-Lichte, E. (eds.) (2010). *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis.* München: Wilhelm Fink.

Wulf, Ch., and Zirfas, J. (eds.) (2007): *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven.* Weinheim, Basel: Beltz.

Wulf, Ch., Zirfas, J. (eds.) (2014): *Handbuch Pädagogische Anthropologie.* Wiesbaden: Springer Verlag Sozialwissenschaften.

МАРАТ АФАСИЖЕВ¹

ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСКУССТВА

Абстракт

Вся эволюция гоминида исходит из природного начала, когда человек, встав на сцену древней истории, уже в зародыше имел все необходимые предпосылки для затем развернувшихся в нем неразрывно связанных его природных свойств и будущих культурных свершений. Эти свойства определяют его духовные и эстетические потребности, которые начали формироваться с того момента когда наш древний предок стал на ноги и перед ним раскрылась даль земли и широта небесного свода. И в итоге появился homo sapiens, homo faber, homo aestheticus. В статье сделана попытка выявить и проследить природу эстетической потребности и возникновение искусства в первобытную эпоху. С этой целью была определена энергия функционально —

¹ *Марат Афасижев* — профессор, доктор философских наук, автор большого числа других публикаций по фундаментальным проблемам теории и истории эстетики, философии искусства. Многолетний сотрудник кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова и Государственного института искусствознания. Член международного редакционного совета Aesthetica Universalis.

игровой потребности древних охотников в их ритуальных охотничьих плясках, а затем исследованы первичные формы первобытного изобразительного и словесного искусства в эпоху перехода первобытных людей от охоты на диких зверей к приручению домашних животных и к земледелию. И при этом, параллельно определению эволюции внешних событий были выявлена роль развития мозговых структур в правого и левого полушарий в возникновении и развитии ранних форм первобытного искусства.

Ключевые слова

К. Маркс, чувственность, эстетическое, потребность, предмет, энергия, идея, форма, целесообразность, потребность, ритуал, правое и левое полушария, миф, первобытное искусство.

ПРЕДМЕТЫ И ФОРМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОТРЕБНОСТИ ГОМИНИДОВ В ПЕРВОБЫТНУЮ ЭПОХУ

При рассмотрении этих вопросов понятие «эстетическое» освобождается от двусмысленного определения его и как субъективной чувственности и как категории философской эстетики (по определению немецкого философа Александра Баумгартена) — и вначале используется как субъективная чувственность и предметы ее удовлетворения, а затем как теория искусства.

Как установлено историей древнего мира, сознание, практика и эмоциональное отношение к миру с самого начала долгого исторического пути человека определяли его жизнедеятельность по обеспечению необходимых средств его существования в процессе познания и потребления плодов и растений в эпоху собирательства и охоты на диких животных. И вместе с этим происходило запоминание вкусовых и полезных свойств по их *формам и цветovým*

различиям и как опыт практически целесообразных и эффективных действий, «подсказанных» формами деревьев и растений, а при охоте на диких зверей их величиной и формами агрессивного поведения, требующих соответствующих им успешных действий древними охотниками

Это первичная степень *проективной* функции эмоционального отношения первобытного человека к природе, возникшая как его эмоциональная реакция на *формы* природного мира, которые содержат информацию не только об эмоционально-интуитивной ориентации в нем, но и способы и формы практического поведения их для достижения необходимых результатов.

Эта парадигма действий первобытных людей почти адекватна поведению травоядных животных, так как они подчиняются общему закону, впервые сформулированным К. Марксом, согласно которому «лишь благодаря наличию соответствующего предмета возникает чувственность. Это чувство обладает смыслом — ограниченным, если человек в плену грубой практической потребности.» (1, с. 594).

Так возникает диалектическая прямая и обратная связь между предметом восприятия и его чувственным освоением и потреблением. Далее, возникает вторая степень эмоционального отношения к более сложным предметам природы, преобразованных трудом древнего человека в целесообразные *формы* орудий необходимых для успешной охоты, защиты от диких зверей и непогоды. Например, первый природный предмет, использованный человеком — булыжник или осколок камня в качестве орудия защиты или для раскалывания различных плодов выбирался с учетом его тяжести, крепости и пригодной для этих операций *формы*. А с развитием трудовых навыков древних гоминидов возникает более продуктивная деятельность их по обеспечению жизнедеятельности растущего населения первобытных сообществ — охота на диких животных. Что потребовало изобретений специальных для этого орудий. Например, камень, привязанный

к палке, дротики, копьа, а затем — лук и стрелы, намного расширившие возможности успешной охоты на зверей и защиты от враждебных племен.

И по мере практического повышения эффективности этих орудий одновременно происходит понимание определенной зависимости *реальной целесообразности* этих орудий охоты от их *форм*. Например, палка каменного топора выбирается прямой, без сучков и наростов из особого прочного и в то же время легкого дерева, дротикам и стрелам придаются гладкие и плавные формы, которые на основе охотничьей практики показали лучшие результаты в полете и поражении различных животных и птиц. И в результате эффективность таких орудий у первобытных охотников вызывала положительные чувства не только их убойной силой, но и их целесообразными для этого *формами*, в которых *проективно* выражены способы их практического использования. И именно уже в это время и зародилось еще не совсем отчетливо осознанное, но чувственно зафиксированное неразрывное единство и взаимообусловленность *реальной и формальной* целесообразности орудий труда, а затем и его продуктов — предметов быта, одежды, жилищ, пирог, парусных лодок и т. д.

Таким образом, на заре человеческой цивилизации эмоциональное восприятия диких плодов и растений вначале возникла как 1) чувственное удовольствие или неудовольствия от их потребления в зависимости от их вкусовых реакций и питательных свойств и 2) от эффективности целесообразных *форм* первых орудий труда и бытовых изделий. Отсюда, первое чувственное «воспитание» первобытный человек вначале получал при собирании съедобных растений, и при создании целесообразных *форм* орудий и различных предметов, необходимых для его успешной жизнедеятельности.

И поскольку *форма* по сравнению с реальным телесным потреблением пищи является по ее функции проективной

по отношению к будущим действиям человека и не содержит в себе материальную массу, а лишь представляет ее очертания, структуру и ее цветовую поверхность, то не является ли она, по сути, проективно заданной силой Природы, которая формирует, бесформенную массу материи, являя на свет предметы природы и вещи, созданные человеком. Как, например, повар из теста создает разнообразные изделия по их форме и назначению — уж не для их эстетического созерцания? Например, Кант не сомневался в этом, когда писал об эстетике приготовленных для праздничного стола различных блюд и кулинарных изделий — до вкушения и разрушения их форм. Эта универсальная парадигма человеческого творчества в формах ручной деятельности затем обозначалась общим понятием «искусство» в смысле «искусности» выполнения предметов ремесленного труда, вызывающих положительные, эстетические чувства в случае *соответствия их форм* прямому их назначению (что впоследствии в античности Сократом, Платоном и Аристотелем такие предметы определялись как прекрасные или красивые).

Но далее возникает вопрос — какое временное и качественное соотношение осуществляется в процессе возникновения эстетической чувственности при восприятии внешних *форм* растений, плодов перед их предвкушением предстоящих наслаждений и после их потребления.

В *первом* случае предметом чувственной эстетической реакции является лишь внешняя *форма* плодов и растений, а процесс и результат их потребления вызывает наслаждение их вкусовыми качествами. Но после удовлетворения голода, эстетические чувства, вызванные вначале формой плодов и растений, угасают, ибо внутренние особенности их не воспринимаются как информационно проективные *формы* плодов и растений, а ощущается как телесная «слепая» чувственность, как сытость, которая не возбуждает, а скорее расслабляет и даже усыпляет. Таким образом, уже в древно-

сти определилась роль *формы* как проективно эстетической функции до и после удовлетворения биологических потребностей живых организмов пище, отдыхе и других.

Во *втором* случае восприятие продуктов человеческой деятельности имеет более сложный характер и состоит из двух этапов: а) чувственного восприятия внешней формы изделий; б) определения конкретных функций предметов, воплощенных в их форме, в которой наглядно представлен характер их использования. Так, например, в форме топора, копья, лука и стрел заложен способ их конкретного использования. А форма стула «приглашает» сесть на нем, ведро и кувшин предназначены для хранения воды, вина и других жидкостей. И в дальнейшем этот принцип действует во всех изделиях и продуктах ремесленного производства — от лиры, воинских доспехов, до колесниц, гребных и парусных судов и т.д.

Таким образом, *форма* как реализованная эстетическая проективная структура монофункциональных вещей и изделий конкретно и однозначно определяет их функции.

Но, в искусстве соотношение и взаимодействия форм и их функций принимают более сложный характер из-за мультифункциональности идей и образов искусства, многозначности его содержания и сложности соответствующих им *форм* в их стилевых и национальных различиях. И в отличие от конкретных и проективно однозначных функций орудий труда, предметов быта и вещей, искусство в процессе его творчества и восприятия в обществе находится в постоянно изменчивом состоянии соответственно динамике процессов общественных ситуаций и социокультурных потребностей социальных слоев и классов общества на различных исторических стадиях его развития.

И при этом сохраняется общая парадигма процесса всех видов творческой деятельности происходит в такой последовательности — а) возникновение материальной или духовной потребности, б) создание воображаемого идеально-

го проекта предмета, в) воплощение его в функционально соответствующей ему эстетической форме.

Далее возникает вопрос, откуда возникает энергия идеальных проектов и как происходит их осуществление в природных материальных эстетических формах. Для его решения необходимо от исследования внешних доступных для созерцания предметных форм природы и продуктов труда, обратиться к внутренним процессам в природе, человеческой творческой деятельности.

И с этой целью попытаемся (1) определить природу энергии эстетической потребности человека и (2) возникновение разнообразных *форм* природных явлений и предметов культурной деятельности в мировой истории. С этой целью используем определение эстетического как науки об искусстве.

ПРИРОДА ЭНЕРГИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОТРЕБНОСТИ

Для решения проблемы эстетической потребности необходимо вначале определить общий источник чувственных потребностей человека.

На первый взгляд напрашивается ответ — естественно из органической природы человека. Да, но откуда появилась органическая природа человека. И более того — где образовались истоки живого вообще и в чем причины его появления на планете Земля? Вопрос цепляется за вопросом и образует длинную цепочку, теряясь во тьме веков. Но не будем пытаться заглянуть в бездну прошлых тысячелетий. Начнем с достижений науки о природе современного человека, а конкретно с его чувственной потребности в ее эстетическом варианте. Руководствуясь при этом утверждением Ф. Энгельса о том, что в современном человеке в свернутом виде заключены все предшествующие этапы его становления, попытаемся реконструировать ход эволюции человека

от дикого до современного его состояния в аспекте его эмоционального развития от примитивного до современного — богатого и разнообразного на примерах проявления его эмоций в жизни и искусстве.

При решении этого вопроса еще раз обратимся к К. Марксу, который утверждал: «Никто не может сделать что-нибудь, не делая этого вместе с тем ради какой-либо из своих потребностей и ради этой потребности» (2, с. 245).

И поскольку всякая потребность человека носит чувственный характер, то для выявления ее специфики как «чувственной потребности» в эстетическом отношении к действительности необходимо определить два существенных момента — источники энергетической основы этой «потребности», а затем и характер ее проявления в жизни и искусстве.

Специфику той или иной потребности можно выявить лишь в результате рассмотрения ее в системе других потребностей в процессе их взаимодействия и развития. Каковы же основные, базовые потребности человека? Схематично и несколько огрублено их можно разделить на три вида: материальные (в пище, одежде, жилище, в сугубо биологических отправлениях и т.д.), духовные (в познании и оценке окружающей действительности, в общении, самопознании) и функциональные (в активности, движении, деятельности, необходимых для развития и поддержания уровня и тонуса всех систем живого организма).

На основе этих потребностей с развитием культуры общества формируются «вторичные» потребности как результат дифференциации, специализации и «возвышения» базовых потребностей. И поскольку содержание и функции материальных и духовных потребностей достаточно изучены науками о человеке остановимся на роли «функциональных потребностей», которые до сих пор еще не стали предметом специального исследования в эстетической литературе, хотя, как будет показано, они играют определяю-

щую роль в генезисе эстетической потребности как таковой.

Как установлено наукой, функциональные потребности коренятся в глубинных структурах живых организмов всех видов и являются энергетической основой их выживания в полной опасности природной среде. В процессе появления и развития живых организмов они вначале проявляются в феномене «ауторитмии» — постоянной непроизвольной активности нервной системы организмов подобно незатухающей активности атомов, химических молекул и их соединений. Или подобно стоящему под всеми парами боевому кораблю, готовому выйти в море по первому сигналу тревоги.

Таким образом, ауторитмия является филогенетически заданной из глубины веков энергии, проявление которой является предпосылкой и необходимым условием нормальной жизнедеятельности всего животного мира жив. При этом, характер проявления этой энергии в каждом конкретном случае подчиняется фундаментальному закону — структура живого организма является, «осуществлением накопленной энергией функций», поскольку «функция делает структуру» (3, с. 231). То есть, функциональная энергия живых существ создается и оформляется как динамическая структура живых организмов!

Но более того, возникшая таким образом структура живых организмов в свою очередь требует осуществления соответствующих ей функций, без чего невозможно ее развитие и перевод воздействий объективных параметров среды в структуры головного мозга живых организмов как хранилища истории и процессов непрерывного развития структур и функций живых существ вплоть до современного человека.

И очевидно именно это побудило Канта предположить, что ранее сформированные структуры мозга определяют критерии и возможности восприятия явлений и предметов

природы, которые должны согласовываться с ими же ранее созданными структурами мозга. Ибо, по его словам, «природа дает искусству правило».

И в процессе и итоге длительной эволюции выяснилось, что чем сложнее и развитее целостная структура *форм* живых организмов, тем они обладают большими энергетическими возможностями и степенями свободы ориентации в природной среде и их успешного дальнейшего развития. Но при этом следует иметь в виду, что во взаимодействии живых организмов с природной средой наиболее жизнеспособными оказались те организмы, которые даже на уровне простейших реагируют на среду не механически однообразно, а избирательно и активно — при всей зависимости от основных условий этой среды. И это доминирование живых организмов над средой росло с развитием и усложнением их структур.

Эту тенденцию четко сформулировал известный отечественный ученый И. И. Шмальгаузен. «Если на начальных этапах своего возникновения живые существа были в полной власти случайных изменений внешних факторов, то всё их дальнейшее развитие состояло в постепенном освобождении от этой зависимости, Оно выражалось в их самоопределении как некоторых, до известной степени свободных носителей жизни, обладающих формой (величиной, структурой) и своими функциями. Влияние внешних факторов ближайшего окружения вводились постепенно в определенное русло. Они преобразовывались в организме вследствие его специфических ответных реакций» (4, с. 14).

Так же и М. Бунге в своей книге «Причинность» утверждает: «Представление о внутренних причинах поведения объектов получили свое обоснование в ходе познания живых систем. Наличие внутренней активности, внутренних причин, характеризующих поведение живых систем, является одной из определяющих их особенностей. Развитие этой идеи по отношению к обществу привело к представле-

нию о свободе как условии развития и человека, и общества» (5, с. 207).

Здесь уместно и вспомнить о том, что еще в античной философии была высказана догадка Демокритом и особенно — Эпикуром о внутренней активности материи, которая проявляется в спонтанных отклонениях ее атомов в своем движении. Далее, Спиноза ввел в философию идею о «действующей внутренней причине» в природе и человеке, которая была продолжена в учении Лейбница о поведении монад и т.д., вплоть до Канта, Гегеля, Маркса и других, развивавших положение об активности человеческого мышления и деятельности.

Однако выявление природы биологических и структурно-физиологических основ активности человека требует дальнейшей конкретизации ее проявления в психологическом и мотивационном выражении, то есть в качестве уже выше обозначенной *функциональной потребности*. Понятие «функции», как правило, обозначает какую-либо объективную или субъективную целесообразность. Но в применении к сфере психологии, а затем и к эстетике оно принимает особый, специфический и сложный характер.

Наиболее полное описание и трактовку функциональной потребности осуществил Д. Н. Узнадзе в своей теории «установки». Остановимся на ней подробнее.

Основные потребности живых организма грузинский психолог разделил на два вида *субстанциональные и функциональные*. Первые соответствуют выше названным материальным потребностям и для нас особого интереса не представляют, по сравнению с функциональными потребностями в их интерпретации Узнадзе. По его словам, «в живом организме имеется стремление к тому или иному виду активности, как таковой. В организме возникает не нужда в чем-либо субстанциональном: он стремится к активности как таковой, он нуждается просто в самой деятельности. Это значит, что естественное состояние живого

организма вовсе не заключается в его неподвижности. Наоборот, живой организм находится в состоянии постоянной активности. Он прекращает ее лишь временно и условно. Это тогда, когда организм принужден обратиться к отдыху, хотя, впрочем, и абсолютной приостановки деятельности у него никогда не бывает: органические процессы и в этих случаях, как и во всех других, продолжают быть активными. В зависимости от условий, в которых приходится жить организму в каждый данный момент, у него появляется потребность к функционированию в том или ином направлении. Этого рода потребности мы называем *функциональными* потребностями» (6, с. 20).

Основные виды потребностей, согласно Узнадзе, стимулируют две установки и соответствующие формы поведения: «экстрагенное», то есть направленное на предметы удовлетворения субстанциональных потребностей и «интрогенное», побуждаемое функциональными потребностями. И если первое направлено на получение конечного результата, то целью (скорее, самоцелью) второй является сам процесс функционирования, результатом которого является положительная эмоция. Как пишет грузинский психолог, «функционирование, и в первую очередь функционирование моторного аппарата, само по себе доставляет удовольствие. И это так называемое удовольствие функции и может стать независимым двигателем, стимулирующим моторный аппарат живого организма и в том случае, когда нет никакой биологической потребности». (6, с.24) Не здесь ли находится тайна определения искусства как свободного от утилитарных функций и «биологических потребностей», а впоследствии и как искусство для искусства? Но при этом не следует забывать, что кроме биологических потребностей у человека есть духовные потребности — в познании мира, самопознании и другие, которые и составляют содержание искусства, происхождение и формы которого рассматриваются в следующих разделах статьи.

РИТУАЛ — КАК ПРЕДТЕЧА ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИСКУССТВА

Как известно из истории первобытного общества, на заре становления человека разумного возникла первичная форма искусства — ритуальная охотничье действие, которое до зарождения словесной речи осуществляла важную функцию закрепления и передачи опыта успешной охоты дословесными средствами. Как пишет Е. Я. Режабек в своей книге «Мифомышление. Когнитивный анализ, „артикуляция мира в ритуале происходила телесными средствами, на уровне сенсомоторики. Чтобы та или иная артикуляция могла прочно войти в сознание, она закреплялась: в жесте, рисунке и ритмике танца, в ритмике звукового сопровождения. Жест показывает, как толкают, как тянут и как преодолевают препятствие, как вязнут и как сталкиваются с жестким материалом. Отсюда проистекает то значение, которое придается первобытными людьми очертанию, форме, позе, положению, способу движения, то есть видимым особенностям существ и предметов»». (7, с. 79).

При этом у первобытного человека зрительная ориентация осуществлялась правым полушарием и воспринималась в целостных образах животного мира и природных явлений в неразрывной связи со способом их употребления в различных целях. И поскольку первобытный человек находился в среде, полной неожиданных опасностей, то его восприятие предметов действительности мгновенно фиксировало лишь их зрительно-контурные особенности с одновременным охватом их ситуативных связей с другими предметами и со средой в целом, что обеспечивало мгновенное ориентацию в опасных ситуациях и избежание их различными способами — бегством или защитой с помощью различных орудий охоты и самозащиты.

Эта первичная форма труда обеспечивалась правополушарной мозговой активностью и леворучной деятельностью

древних гоминидов. При этом взаимодействие человека со средой на этой первой стадии развития осуществлялось непосредственно между их мозгом и внешними природными объектами в процессе его собирательства и охоты на диких животных. Обратим на это особое внимание.

Многие зарубежные и отечественные исследователи первобытного искусства считали, что ритуал как первобытная праформа искусства, выполняла не только сугубо утилитарную функцию «охотничьей инструкции», но своими процессуальными формами действий отчасти удовлетворяла и функционально-игровые потребности древних охотников. Эту особенность первобытных ритуалов отметил Э. Кассирер. «Ритуал первичен как в историческом, так и в психологическом смысле... он состоит не только из образов и представлений, но в гораздо большей мере из *действий*. И поскольку жизненный принцип всякого мифа не статичен, а динамичен, то описать его можно лишь только в терминах действия», — писал он в своей работе «Опыт о человеке». (8, с. 532)

Таким образом, охотничий ритуал подражал охоте как первичной форме трудовой деятельности, копировал действия охотников и повадки зверей. Но при этом он не был точным, натуралистическим воспроизведением реальной охоты, а синтезирован и сгущен соответственно функционально-игровым потребностям конкретного охотничьего коллектива и выражался в плясках, сопровождаемых звуками ударных инструментов, поощрительными восклицаниями и выкриками участников и зрителей этого ритуального действия.

Доминирование функционально-игровых потребностей в первобытных охотничьих плясках сохранилось и с возникновением словесной речи и развитием древних форм сознания — тотемизма, анимизма, магии и фетишизма. Но теперь эти пляски выполняли и другие более сложные функции и цели. То есть, если охотничья пляска, возник-

шая до появления этих первичных форм религиозного сознания изображалась охотниками в шкурах зверей с целью передачи молодому поколению приобретенного на охоте опыта преследования и убийства животных, то теперь героем пляски стало охотник в шкуре промыслового животного изображающего его повадки, различные его приключения и события.

Это коренное преобразование охотничьей пляски было осуществлено под влиянием сакральных тотемов, словесной речи и развития воображения древних охотников, позволивших им относиться к тотемным животным как родственным по крови и по происхождению. Кроме того, тотем стал первой формой самосознания первобытных людей — идентификацией своего племени и его отличия от других племен, сохраняя при этом и игровые функции в более интенсивной и разнообразной форме.

Как отмечал авторитетный исследователь первобытной культуры Э. Дюркгейм, «всякий религиозный культ был в то же самое время для людей своего рода развлечением». (9, с.119)

В охотничьей пляске охотник, изображающий роль промыслового животного в его шкуре, по сути, становился не жертвой, а артистом изображающим образ вымышленного животного.

Далее возникшее представление об ином, воображаемом мире, в котором обитают духи мудрых предков и всемогущих божеств обусловило усложнение содержания ритуалов и их дальнейшую эволюцию в театральные представления. Недаром же знаток первобытного общества Э. Тейлор на основе исследования различных ритуалов во многих регионах мира пришел к выводу о том, что «на низком уровне культуры пляска и театральное представление, очевидно, нераздельны». (10, с. 168)

И отечественный исследователь А. А. Авдеев в капитальной работе «Происхождение театра» на огромном материа-

ле проследил возникновение и нарастание театральных элементов в эволюции религиозных ритуалов от первобытно-общинного строя вплоть до появления древнегреческой трагедии — соответственно возникновению и усложнению религиозного сознания от тотемизма до развитой мифологии. (11)

Таким образом, подлинно качественный скачок древнее человечество в период появления *homo sapiens* совершило благодаря возникновению словесного языка и возросшей и усложнившейся к этому времени структуры его мозга и дифференциацией его на правое и левое полушарии. И что очень важно, при этом чувственное восприятие человека теперь было обусловлено не только инстинктивной энергией на уровне физической телесности и моторики человека, но и энергией воздействующих на его зрительное восприятие предметов и явлений внешней среды, вовлеченных в его практическую и — главное в языковую деятельность.

И в этом причина возвышения функционально-игровой потребности древнего человека с уровня его телесной моторики до его мозговой деятельности словесно выраженной в образах мифологии, воспринимаемых как объективная реальность (перцептивный реализм).

И, по сути, получается, что искусство возникло между *биологией и мифологией*. То есть, между материальным мозгом как внутренней природы человека и образами мифологии представляемых как живые и объективно реальные ее персонажи и герои. И это стало возможным вследствие возникновения чувственного сознания как анима — по аналогии с душой первобытного человека, но отчужденной от него в качестве духов его предков, а главное как проективная идея, которая на основании накопленного знаний и практического опыта предков, побуждала их потомков использовать их и развивать в будущем. И эта возникшая в далеком прошлом идея как выражения той или

иной потребности и проекта практических действий по их удовлетворению, означало наступление новой эпохи человечества и возникновения общественного сознания — мифологии, философии, искусства и науки.

Это было начало величайшего прорыва человечества из горизонта земного ограниченного существования в необъятный небесный Космос заселяемый персонажами мифологии и религии, образами искусства, а затем в наше время — самолетами, дирижаблями, ракетами спутниками и окутав паутиной землю информационными волнами и энергетическими облучениями. И истоком этого прогресса было образование у Гомо сапиенса двух источников духовной энергии — изнутри и из восприятия внешних предметов действительности, взаимодействие которых с древних пор претерпело сложную эволюцию, в результате которой активность высших структур мозга стала доминировать в поведении и определении главных жизненных целей человека. И возникший для обеспечения оптимальной жизнедеятельности человека головной мозг с его специализированными структурами зрения, речи и слуха в процессе развития культуры «подчинил» инстинкты и жизненные силы людей, направляя их на познание мира и самопознание во всем богатстве и разнообразии их содержания, воплощенных в *формах* философии, искусства и науки.

Далее, после определения природы энергии эстетической потребности, перейдем к исследованию второй фундаментальной проблеме — возникновению изобразительного искусства.

ПРЕДПОСЫЛКИ И ФОРМЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Наиболее наглядной и доступной предпосылкой возникновения изобразительного искусства является развитие древних людей, которые преодолевают предметно-практический характер образного «мышления» и с появлением словесного языка получают возможность фиксации в слове прежде воспринятых предметов и ситуаций. Что давало homo sapiens относительную свободу действий и возможность идеального планирования их в своей разнообразной трудовой деятельности — гораздо сложной по сравнению с ритуалами и охотничьими плясками.

Далее возникает вопрос, какие внутренние предпосылки обусловили появление форм изобразительной деятельности первобытных людей. Его решение в зарубежной и отечественной науке имеет множество вариантов, которые в своей основе опираются на различного рода наскальных изображений животных, сцен охоты и т. д. Но к однозначному выводу ученые так и не пришли.

Отсюда, представляется интересным осуществить встречный методологический ход — подойти к проблеме генезиса основы изобразительной деятельности «снизу» — с анализа возникновения формы как *архетипа* продуктивного «творчества» Природы и размножения его в созданных человеческим трудом предметов и вещей, а затем воплощенных в изобразительных образах искусства.

Но для этого приходится начать издалека. Как известно, появление жизни на земле и последующая эволюция животного мира проходила в постоянно меняющейся среде, которая выступала детерминантом его долгой эволюции с ее катаклизмами и отсевом видов животных в результате резких изменений климатических условий существования на земле. Но выделившиеся примерно 10 миллионов лет назад ветви гоминидов обитали в более или менее постоянной

природной среде. Приспособительная эволюция к ней привела к тому, что нервные структуры и постепенно развивающийся мозг далеких предков человека формировались в процессе ответных реакций на новые условия и явления их естественной среды обитания. В результате, формы и процессуальные особенности природной среды в превращенных формах откладывались в структурах мозга и нервной системы в целом, все более и более усложняясь в процессе долгой эволюции гоминидов вплоть до появления «человека разумного».

Таким образом, в результате постоянно действовавшей энергии «перевода» новых форм жизнедеятельности древних предков человека в их обеспечивающие структуры мозга, как было сказано, стали «овеществлением накопленных функций». И это привело к тому, что мозг человека в структурно-функциональном отношении уже на ранних этапах антропогенеза «превосходил» окружающую его среду. Что явилось необходимым условием обретения первобытными людьми относительной свободы от окружающей среды и возникновения в них энергетического резерва, накопление которого осуществлялось не только как прежде от внутренних телесных источников, но и от энергетических импульсов из *внешней* — природной среды в результате их воздействие на перцептивную систему человека, вызывая активизацию структур его головного мозга, необходимую для успешной ориентации и деятельности в этой среде. При этом системе восприятия и структурам мозга были «небезразличны» формы и пространственно-процессуальные особенности воспринимаемых предметов и природных явлений, типологические особенности которых в процессе длительной эволюции и сформировали его константные и динамические структуры.

Какие же «особенности» природной среды, отложившиеся в структурах мозга? И как, вообще, «организована» природа, ее флора и фауна, которые в продолжение миллионов

лет окружали древних гоминидов и служили средством их пропитания и обеспечения жизнедеятельности в целом?

Здесь возникает проблема так называемого антропного принципа организации Вселенной, который формулируется так — является ли она в целом и в ее многообразных проявлениях созданной для возникновения и развития человека или же человек является продуктом многомиллионной приспособительной эволюции к независимой от него Природе. И хотя наука эту проблему, в общем, окончательно не решила, но принципы организации природного макро — и микромира она изучила достаточно подробно и в интересующем нас аспекте пришла к замечательному выводу: природная среда Земли на всех ее уровнях организована как единство в разнообразии или разнообразие в единстве, а по сути — как *эстетическая пространственно — динамическая структура*.

Например, определенные виды флоры и фауны в своих пределах представляют неисчислимое разнообразие в их строении и эволюции. Нет ни одной точной копии листа на деревьях, дерева в лису или саду, ни одной механической копии животных или насекомых одного вида. И поскольку в продолжение долгой эволюции предки человека занимались собирательством съедобных растений, а затем и охотой на диких зверей и животных, то, как выше было сказано, не только их утилитарная полезность, но и их формы ими были воспринимаемы и эмоционально освоенны. То есть, запечатлены в физиологических структурах мозга и при восприятии этих форм уже не требовалось усилий при их распознавании. И они вызывали чувство удовлетворения не только своей пригодностью для пищи, но и своим видом — цветом и формой, которые сигнализировали об этой пригодности (или непригодности). Можно сказать, что длительный период собирательства и охоты стал естественной школой «эстетического воспитания» наших далеких предков. Это, вероятно, и определило предпо-

сылку возникновения первых *форм* изобразительной деятельности человека.

И с постепенным прогрессом орудийной и производительной деятельности в первобытную эпоху возникают различного рода изображения — наскальные и живописные, среди которых доминируют промысловые животные — слоны, бизоны, медведи, буйволы, лоси, крокодилы, змеи, птицы и др. В более поздние времена появились образы человека, сцены охоты и межплеменных сражений. При этом, стиль этих изображений претерпел длительную эволюцию от контурного (правополушарного) до конкретно реалистического (левополушарного), который затем, в период возникновения продуктивного производства — земледелия и различных ремесел, эволюционировал в сторону схематизма, орнаментальных композиций, а далее и до предметного и пиктографического письма.

Значение этих изображений и причины их эволюции до сих пор вызывает споры. Одни ученые, как, например М. Элиаде, склонны в них видеть проявление религиозного сознания первобытных людей; другие утверждают, что они имели практический смысл — нечто вроде мишени для тренировок попадания в изображаемых зверей копьями и стрелами; третьи считают их проявлением бескорыстного творчества. Так, Э. Гроссе пришел к заключению, "что рисунки первобытных народов проистекает из чистого удовольствия творчества»(12, с.190)

Некоторую ясность в понимании эволюции стиля и значения живописных изображений, как представляется, можно достигнуть, если соотнести их с возникновением словесного языка, который был обусловлен прогрессом орудийной деятельности древних людей, приведшей к дифференциации их мозга на правое (образное) и левое (дискретно-линейное и словесное.)

Отсюда, логично предположить, что первые стереотипные, контурные изображения животных по приблизитель-

ным расчетам ученых (А. Леруа-Гуран, В. Б. Мириманов, Н. В. Клягин, В. В. Селиванов) создавались примерно в период от 20 до 15 тыс. лет до н. э., когда только наметился переход от языка жестов и танца к словесной речи. В этих условиях изобразительная деятельность не могла не быть эмоционально-бедной и примитивной в творческом отношении. Рисунки животных как бы механически воспроизводили их контуры. В охотничьих танцах этого периода промысловые животные изображались охотниками посредством обрядования в их шкуры.

В следующую, эпоху Мадлен (примерно 15—10 тыс. лет до н. э.) — в переходный период от жестового к словесному языку — происходит подлинный расцвет изобразительного искусства. И если, по словам В. В. Селиванова, «на первой ступени искусство схематично, линейно, стремится к контурному изображению, очерчиванию, то на второй ступени искусство — живописное. Оно передает перспективу, достигается эффект показа пространства, света, цвета. Основное направление на ускользание, неуловимое — на движение». (13, с. 37). Затем, начиная с 10 тыс. лет до н. э., происходит постепенная деграция первобытного изобразительного искусства на путях его преобразования в символические, абстрактные формы и пиктографическое письмо, на основе которых с возникновением древних государств были созданы буквенные и слоговые алфавиты письменной речи (в Месопотамии, Древней Греции и т.д.).

Итак, обобщая все эти изменения в первобытной живописи, логично предположить, что первые стереотипные изображения животных на протяжении тысячелетий соответствовали началу эпохи образования первобытных охотничьих коллективов, функционально-игровые потребности которых удовлетворялись в охотничьих действиях, имеющих утилитарное назначение осваивать и передавать опыт успешной охоты, а также содействовать психологическому сплочению и единению членов этих коллективов. Эта пер-

воначальная художественная деятельность обеспечивалась энергией правого полушария древних охотников, ориентированного на контурное изображение животных в основном крупных и опасных — мамонтов, буйволов, медведей, тигров, кенгуру и т. д.

И внутренняя причина доминирования правого полушария заключалось в том, что оно «явилось наследием палеолита: того периода, когда человеческая гортань была качественно недоразвита» (7, 37). Но при этом оно обеспечивало изобразительно-контурное восприятие опасных ситуаций на охоте и в сражениях с врагами.

Затем возникновение словесного языка и дискретной и линейно логической функции первых пиктографических систем, а затем и буквенного языка содействовало улучшению организации коллективных действий на охоте, переходу к земледельческому труду и одомашниванию диких животных

Таким образом, на грани двух эпох — в конце охотничьей и начале ремесленной земледельческой эпохи возникает ситуация, которая определяется радикальной сменой приоритетов мозговой деятельности — прежде доминировавшей правополушарной на левополушарную вследствие перемены характера жизнедеятельности древних гоминидов.

Отныне настает эпоха кардинального преобразования человека, ибо оно обусловило ускоренное и интенсивное по сравнению с прошлым развитие его материальной и духовной культуры. Стало возможным фиксация, сохранение и передача знаний и опыта не путем постоянного их дублирования на физическом уровне жестов и ритуальных действий, но в словесной, а затем и в письменной форме.

Теперь информация о мире и внутренних состояниях человека стала кодироваться посредством звуков речи, знаковый характер которых давал возможность его духу вырваться из телесного плена непосредственных реакций

и взаимодействий с предметами действительности. Создаются мифологические и поэтические формы, выражающие мировоззрение и картину мира на основе воображаемой, творчески продуктивной деятельности человека.

Возникнув на последнем этапе эволюции человека, словесное творчество в снятом виде содержит, преобразует и развивает все его предыдущие — физические и образные формы информационной активности человека.

Что и побудило выдающегося лингвиста А.А.Потебню считать именно словесное искусство предтечей всех других видов искусства. «Вначале слово и поэзия сосредоточивают в себе всю эстетическую жизнь народа, заключают в себе зародыш остальных искусств, в том смысле, что совокупность содержания, доступного только этим последним, составляет невыраженное и неосознанное дополнение к слову. (14, с. 154)

Но как известно, любое прогрессивное явление так или иначе осуществляется за счет угнетения других, что и произошло в результате доминирования левого полушария над правым. Этот факт отмечен Е. Я. Режабеком в его упомянутой ранее книге «Мифомышление. Когнитивный анализ». По его мнению, «несовместимость левополушарных и правополушарных паттернов может вылиться в подавление и вытеснение одного другим, что, как правило, приводит депривация (недогрузка) того или иного полушария головного мозга». (7, с. 45 И это невозможно предотвратить из за потери правым полушарием своих предметов как энергетических источников своего функционирования. Но, что удивительно! Если Режабек лишь зафиксировал проблему, то выход из этой ситуации был осуществлен самим Мозгом!

Ибо подобно тому как раньше энергия функционально-игровой потребности при монотонности и однообразии трудовых действий побудила к возникновению охотничьей пляски — то же самое повторилось и на уровне функцио-

нально-эстетической потребности при недогрузке энергетических источников правого полушария, ощущаемое людьми как скука, томление и духовная меланхолия. И тогда под давлением энергетической недогрузки мозга, наш древний предок для активизации энергии правого полушария создает для него небывалый прежде энергетически активный предмет — новое искусство в изобразительных формах — в начале контурное изображение животных, каменные примитивные скульптуры, а с появлением древних цивилизаций и архитектуру в огромных масштабах грандиозных пирамид, монументальных скульптурных изображений египетских и древнегреческих богов, устрашающих мифических существ — крылатых коней, драконов, огнедышащих змей, сторуких гигантов и других. И их восприятие правым полушарием не только восполняло энергетическую недогрузку мозга, но, наоборот, во много раз увеличивало энергетический потенциал воздействия их на людей не только своими огромными размерами, но и духовным — религиозным и светским€ содержанием как регуляторов общественного порядка, духовного согласия и сплочения народов под руководством земных богов — фараонов, цезарей, ханов, королей, вождей и т. д.

При этом следует помнить, что все последующие достижения древних цивилизаций обязаны мучительно долгой, тяжелой и во много трагичной истории первобытного общества.

Возникает вопрос, какое наследство передало первобытное общество древним цивилизациям.

И при ответе на этот вопрос следует иметь в виду, что хронологически первобытная культура явилась источником и предпосылкой возникновения первых древних цивилизаций, отчасти унаследовавших и развивших формы бытия и сознания древних людей. А именно равенство членов племени -первобытный коммунизм, религиозное сознания, отождествление субъективной реальности с объективной,

разделения власти между вождями племени и шаманами или колдунами и т. д.

И в качестве примера наследования результатов первобытной эпохи первыми государствами античности приведем мифологию и искусство Древней Греции, а соответственно и первую форму теоретической рефлексии — натурфилософию, положившей начало развитию философской эстетики.

Как известно, древнегреческая мифология на заре ее возникновения постепенно избавилась от архаических богов и в олимпийскую эпоху они явились во всем блеске красоты и могущества в человеческих формах, как они представлены — в образах Зевса, Аполлона, Афины, Геры, Афродиты, Посейдона, Деметры, Ареса, в мифах о полубогах и героях — Прометее, Геракле, Тесее, Ахиле, Одиссее и других. И в результате возникает уникальная художественная картина античного искусства в его видовом разнообразии и эстетическом совершенстве, представленная в поэмах Гомера, Гесиода, Пиндара, в лирической поэзии — Архилоха, Сапфо, Ариона, Симонида, Алкея, Тиртея и Феокрита, в трагедиях Эсхила, Софокла, Эврипида, комедиях Аристофана и т. д. Кроме того, уникальную художественную ценность в Древней Греции представляют архитектурные ансамбли и скульптурные изваяния богов, героев и афинских граждан, украшавших фризы храмов, например, Парфенона в Афинах.

И во всех этих видах античного искусства был провозглашен гармонический идеал человека — сочетание в нем нравственно-благородного духа и телесной красоты, обозначенный понятием «калокагатия».

Далее, рассмотрим характер интерпретации содержания античного искусства на первой стадии его мифологического состояния, например, в трудах натурфилософов в лице Парменида, который в своей поэме «О природе» обобщил трактовку бытия в греческой мифологии, приведя мифологический сюжет, повествующий о том, что он в сопровождении

богинь — дочерей Солнца представ перед богиней Правды, услышал: «Есть» и «Не быть» — невозможно... Бытие есть небытия — нет. Все единым исполнено». (15, с. 782)

Это, по сути, является утверждением общности одушевленных и персонифицированных природных объектов, например — Земли, Неба, Океана, Бездны, представленных в образах античных богов как Гея, Уран, Зевс, Аид и наряду с этим — различные субъективные образы и состояния человека, но представленных как существующие объективно.

Например, в «Теогонии» Гесиода в его описании «Щита Геракла» читаем:

Там Напор и Отпор изваяны были.

Там и Рокот, и Ужас и Мужеубийство,

Там и смятенье и Распри метались... (16, с.73).

И этим богиней Правды, по сути, сформулирован онтологический статус мифологических богов и понятий, обозначавших субъективные феномены сознания, как существующих объективно и реально, а не как продукты фантазии греческого народа (какими они в действительности и были!) И имя богини Правды как бы выступало гарантом истины, подтвержденной древнегреческой мифологией и образами в поэтическом и изобразительном искусстве.

То есть, в мифологии античный мир представлялся как целостная система одушевленных природных явлений в образах бессмертных богов в человеческих облициях, а наряду с ними и феноменов субъективного мира — чувств, памяти, сознания, идей и сновидений, которые представлялись как персонифицированные существа. И, по сути, впервые в натурфилософии была представлена уникальная специфика античной мифологии, в которой в образной форме искусства воплотилось сознание древних греков в период их становления в гомеровскую эпоху.

Таким образом, если в ритуальных плясках в первобыт-

ном обществе удовлетворялись функционально-игровые потребности на физическом уровне, то древнегреческая мифология явилась первой формой реализации на мозговом уровне смысловой функционально-эстетической потребности, которая побуждала фантазию древних греков «играть» образами и смыслами, создавая разнообразные мифологические сюжеты борьбы богов и титанов, битвы народов, приключений и путешествий героев и т. д.

В этом сказалось наследие первобытного общества, в котором характер восприятий древними людьми — духов предков, тотемов, древних божеств представлялись как объективные феномены — следствие «перцептивного реализма», под влиянием которого натурфилософия в лице Парменида пришла к мысли о единстве двух форм бытия: природных объектов и созданных фантазией — богов, героев и различных мифических существ — крылатых змей и коней, и т. д. Ибо «Бытие есть, небытия —нет».

И это неразличимое восприятие реального и идеального в искусстве не только не завершилось в античности, но, наоборот, послужило мощным источником дальнейшего развития европейской и мировой литературы и искусства.

Например, в художественной литературе многие ее герои имели свои реальные прототипы. Известно, например, что графиня из «Пиковой дамы», Дубровский А. С. Пушкина, Анна Каренина Л. Толстого, Раскольников Ф. Достоевского и даже три мушкетера и Д'Артаньян А. Дюма были «списаны» с реальных персонажей и т. д. И кто их знает и помнит, в то время как их образы до сих пор присутствуют в сознании читателей как вечно живые и деятельные.

И источником такого чуда искусства является впервые возникшая в первобытную эпоху «анима» как дух и проективная идея религии, а затем мифологии и искусства. И от этой же эпохи идет и разделение власти в любом обществе современного мира на светскую в ее различных политических организаций и на духовную, религиозную —

соответственно разделению власти в первобытной общине между вождем и шаманом или колдуном.

Можно и еще найти предметы и обычаи первобытного общества в ее эволюции до первых цивилизаций, но и представленного достаточно для предварительного понимания истории и теории искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В общем, параллельно развитию и дифференциации всех форм материальной и духовной культуры функциональная потребность осуществляется соответственно на физическом (в танцах) как функционально-игровая, а на образном (в живописи, скульптуре) и словесном (в литературе) — как смысловая функционально-эстетическая. Выявление характера их взаимообусловленности и реализации в истории художественной культуры требует специального исследования.

В итоге же, можно заключить: функционально-игровые и смысловые функционально-эстетические потребности в обществе на том или ином этапе его исторического развития реализуются во всех видах искусства и совместно с социальными функциями обуславливают своеобразие теорий о природе и функции искусства в обществе.

Далее, подытожив результаты исследования форм и функций искусства необходимо определить двойственную структуру предмета эстетики (а) как непосредственное восприятие и описание образов искусства прошлого и современного. При этом логика восприятия искусства всех его видов такова: вначале возникает чувственная реакция на внешние и внутренние ф о р м ы изображаемых в произведениях искусства предметов природы, вещей и человеческих фигур, преобразованных в представления и субъективные образы, (б) содержание которых анализируется и непосредственно оценивается интеллектом, затем всту-

пают в свои права общественные науки для решения различных социокультурных проблем — происхождения искусства, определение его уникальных свойств и функций в обществе, исторических особенности развития искусства в прошлом и его состояние в эпоху научно-технических революций и так далее.

Но при этом, следует всегда иметь в виду, что искусство существует для человека как непосредственное чувственное восприятие его образов в их непрерывном развитии и постижения их смысловых значений. Что в итоге вызывает целостное впечатление и эмоциональную оценку художественного произведения и его идейного содержания. И именно оно надолго с самого детства остается в памяти человека, хотя при этом неизбежна некоторая утрата свежести и силы вызванного ей чувства. Но порой на понимание и оценку произведений искусства может отрицательно сказаться идеологическая рефлексия, как это, например, было в первые годы советской власти в России, когда футуристы призывали отказаться от классики и сбросить Пушкина с парохода современного искусства.

И если в литературе сделать это не удалось, то модернистские течения в изобразительном искусстве в Европе, а затем в Америки и других странах вытеснили почти все виды традиционного изобразительного искусства.

И как ни странно это звучит, причиной этого явилось развитие науки, проективные идеи которые стали доминировать в технологии всех видов промышленного производства и культурного строительства. И это произошло неслучайно! Ибо здесь сработал философский принцип Маркса, согласно которому чувства и духовная энергия человека определяются и развиваются на основе предметов его восприятия и творчества. И когда на смену физическим природным предметам — основного материала деятельности человека до возникновения научно-технической революции — становятся научные идеи, технические проекты

и создание из искусственных материалов с заданными физическими свойствами будущих изделий и промышленных объектов, то и соответственно предметом изобразительного искусства становится не реальный мир, а *идеи* как, например «Черный квадрат» Малевича, который демонстрировал беспредметную черную пустоту как символ конца традиционного искусства. А после Первой мировой войны возник сюрреализм, основатель которого Анри Бретон в своих манифестов обосновал *идеи* и характер творчества как радикальный протест против буржуазной идеологии и отказ от традиционных форм литературы и искусства, от логики и культивирование спонтанного творчества, эпатажного и агрессивного.

Затем после Второй мировой войны возник постмодернизм, основным свойством которого стало изображение потребительских товаров, в стилистике близкой к рекламной графике, наиболее характерно представленных в творчестве Энди Уорхола с его сериями бутылок кока колы или консервными банками с супами и т. д. Далее возникают различные арт-практики — изготовления различных предметов типа металлических скульптур или различных бессмысленных объектов и поделок. И в результате произошел заметный кризис в поисках подходящих предметов изображений, который увенчался появлением концептуального искусства без реальных предметов, вместо которых создавался словесный текст с обозначением какого-либо действия или воображаемого объекта, например, информация о создании железного стержня якобы забитого и пронзившего земной шар от южного до северного полюса. И далее, в таком же духе. (Эти и многие другие примеры утраты традиционных предметов в искусстве приведены в моих монографиях: «Альтернативы модернизма». — ГИИ. М., 1998 и «Изобразительное искусство и наука античной мифов.- ГИИ. М., 2002)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Маркс, К.* (1956): Экономическо-философские рукописи 1844 года. Из ранних произведений. М.
2. *Маркс, К. Энгельс, Ф.* (1963): Соч. Т. 3. М.
3. *Ухтомский, А.А.* (1954): Собр. соч. Т. 5. Л., 1954.
4. *Шмальгаузен, И.И.* (1963): Факторы эволюции. М., 1963.
5. *Бунге, М.* (1962): Причинность. Наука М.
6. *Узнадзе, Д.Н.* (1938): Экспериментальные исследования по психологии установки. Тбилиси.
7. *Режабек, Е.Я.* (2003): Мифомышление. Когнитивный анализ. М., 2003.
8. *Кассирер, Э.* (1998): Опыт о человеке. М.
9. *Дюркгейм, Э.* (1996): Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система Австралии и общество. Хрестоматия по социологии религии. М., 1996.
10. *Тейлор, Э.* (1939): Первобытная культура. М.
11. *Авдеев, А.А.* (1959): Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. М.
12. *Гроссе, Э.* (1998): Происхождение искусства. Искусство, М.
13. *Селиванов В. В.* (1976): Человек и зверь (о двух ведущих темах палеолитического искусства // Первобытное искусство. М.
14. *Потебня, А.А.* (1999): Мысль и язык. М.
15. *Парменид.* (1999:) О природе // Досократики. Доэлевтовский и элеатовский периоды. Минск.
16. (2001): Эллинские поэты VIII — III века до н. э. Эпос. Элегии. Ямбы. Мелика. Рипол Классик. М.
17. *Афасижев, М.Н.* (2004): Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. М.

MARAT AFASIZHEV

NATURE OF THE AESTHETIC AND BECOMING OF ART

Abstract

In this article the author attempts to follow the line of evolution in which aesthetic privation appeared and provoked artistic creativity in the primitive era. For this purpose dances and other symbolic actions of primitive hunters are involved into analysis. The author makes references to large number of facts and writings in natural and social knowledge to support his evolutional point of view on becoming of art.

Key words

K.Marx, sensibility, the aesthetic, privation, subject, idea, energy, form, purpose, aim, myth, primitive art.

ЕЛЕНА БОГАТЫРЁВА¹

ЭСТЕТИКА ПОСЛЕ ДИСКУССИЙ О МОДЕРНЕ И ПОСТМОДЕРНЕ

Абстракт

Итоги дискуссий о модерне и постмодерне и их следствия для современной эстетики рассматриваются в статье на материале трудов немецкоязычных философов — Ю. Хабермаса, А. Вельмера, Г Клотца, В. Вельша.

Ключевые слова

Эстетика XX в., модерн, модернизм, постмодернизм, модернистское искусство.

Последней интеллектуальной дискуссией XX в., затронувшей практически весь академический мир, оказалась дискуссия о модерне и постмодерне. Для эстетики она имела принципиальное значение уже потому, что отправной точкой дебатов послужили изменения в мире искусства. Ряд явлений художественной жизни был воспринят представителями разных гуманитарных дисциплин — от искусствове-

¹ Елен Богатырёва — профессор, доктор философских наук, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение ДПО «Академия медиаиндустрии», Москва, Россия, проректор по учебно-методической работе

дов до социологов и политологов — в качестве оснований для выводов о становлении предположительно новой социокультурной ситуации. Все участники дискуссии (не только представители эстетики, но и социологи, политологи, специалисты в области философии языка, логики и социальной философии) включились в обсуждение эстетических вопросов. Территория эстетики вдруг оказалась в центре внимания представителей всех философских дисциплин. Какие проблемы рассматривались в ходе этих дискуссий, и какие ожидания связывались при этом с эстетикой?

Центральными в контексте обсуждений модерна-постмодерна (модернизма-постмодернизма) являлись три, связанные между собой, темы. Первая — это роль искусства как института в новой социокультурной реальности. Вторая — роль новых медиа как явления, определившего облик современного мира. И третья — проблематика культурного многообразия, интенсификация культурных взаимодействий как одно из определений и проявлений новой культурной ситуации. Многие актуальные ныне направления исследований могут быть рассмотрены как ответвления этой дискуссии (например, постколониальные исследования, медиаисследования и др.).

Дискуссия предполагала обсуждение перспектив будущего мирового развития в более-менее понятных координатах. Настоящее, превращающееся на наших глазах в прошлое, рассматривалось как «модерн». Настоящее, уходящее в будущее, представлялось с приставкой «пост-». Этот период с приставкой «пост-» рассматривался как результат перехода, «транзита» в некоторое новое состояние, к новой культурной ситуации с неопределёнными пока характеристиками. Дискуссия объединила всё интернациональное сообщество интеллектуалов. В качестве теоретиков постмодерна выступили известные философы Жан-Франсуа Лиотар, Жак Деррида, Жан Бодрийар и другие. Идею незавершённого модерна решили отстаивать

не менее известные мыслители: Юрген Хабермас, проследивший историко-философский путь, который привёл «философский дискурс модерна» [Habermas, 1985] к «новой неясности»¹, Альбрехт Вельмер [Wellmer, 1985; Wellmer, 1994] и другие. В ответ на критику философии модерна Ю. Хабермас предпринимает экскурс в историю философии, чтобы разобраться, в какой момент «философский дискурс модерна» дал «сбой». По прошествии времени в качестве одного из свидетельств существовавшей дискуссии воспринимается сборник «Пути из модерна» [Wege aus der Moderne, 1994], вышедший под редакцией философа Вольфганга Вельша, исследователя и сторонника постмодерна. Слово «путь» в названии сборника удачно передаёт представление о транзите, о путешествии и даже приключении, каким представлялся переживаемый ход событий. Понятие «переходности» особенно укоренилось в искусствоведческих работах, наряду с представлением об исчерпанности модернизма. Это двойственное представление включало в себя момент ожидания — ожидания новых идей, которые должны были появиться вслед за ремейками и цитированием. Предполагалось, что эстетика способна их предвосхитить, обнаружить, проявить процесс их возникновения.

Несмотря на то, что проблематика модерна и постмодерна уже может рассматриваться как факт *истории* философии и эстетики, дискуссия осталась незавершённой. Её итоги так и не были подведены. Открытыми остались вопросы о соотношении понятий *модерн/модернизм* и *постмодерн/постмодернизм*: их часто употребляют как синонимы, но по содержанию они не совпадают. Нет определённого представления о том, пригодны ли вообще рассматривае-

¹ «Новая неясность» («die neue Unübersichtlichkeit») — термин Ю. Хабермаса [Habermas J., 1985b].

мые понятия для описания современной ситуации [Богатырёва, 2009]. Их продолжают повторять как нечто, всем известное, хотя подразумевают под ними всякий раз разное. В современной публицистике и философской литературе встречаются суждения о том, что переживаемая ситуация здесь и сейчас — это эпоха постмодерна и мнения, согласно которым постмодерн исчерпался. Открытыми остались и вопросы о том, какая роль в процессе предполагаемого «транзита» к будущему с приставкой «пост-» отводилась *искусству*, и в чём состоят итоги прошедших дискуссий для *эстетики*.

Чёткого и однозначного различения «модерна»/«модернизма» и «постмодерна»/«постмодернизма» в контексте дискуссии проведено не было. Часто это различие подразумевалось. Основных версий употребления рассматриваемых понятий было две: согласно первой, «модерн» и «модернизм» («постмодерн» и «постмодернизм») воспринимаются как синонимы, согласно второй, между модерном в искусстве и модерном в более широком социокультурном контексте существует отношение *подобия*. Представление об определённой корреляции между новациями в сфере искусства и трансформациями социокультурного контекста присутствовало в дискуссиях философов и социологов уже в 1970-1980-е г.г.¹ Строго говоря, это представление восходит к трудам Макса Вебера, рассматривавшего искусство и его институты в качестве признаков общества нового типа, формирующегося в Европе (и более широко — на Западе) в Новое время. В известной речи-статье «Модерн — незавершённый проект»² Юр-

¹ См., например, работы немецких философов, обсуждавших эту проблему [Habermas, 1985; Habermas, 1994; Habermas, 1994b; Wellmer, 1985; Wellmer, 1985b; Wellmer, 1994; Welsch 1987; Welsch, 1993; Welsch, 1996].

ген Хабермас, полемизируя с социологом Дэниелом Беллом, рассматривает логику критиков *модерна*, которые обосновывали свои претензии ссылками на просчёты художественного *модернизма*. То есть модернизму в искусстве предъявлялся счёт за предполагаемое влияние на пересмотр ценностей повседневной жизни. А констатации заката модернизма интерпретировались как свидетельство истощенности культуры модерна в целом.

В работах Хабермаса присутствуют термины «модерн» («die Moderne») и «модернизм» («der Modernismus»), последний встречается реже. Употребления слов «модерн» и «модернизм» в большинстве случаев призвано разграничить социокультурный и эстетический аспект явлений. Движение от художественного модерна к постмодерну в интерпретации Хабермаса предстаёт как поиск пути разрешения противоречий более широкого социокультурного контекста. Правда, для обозначения художественного феномена чаще используется словосочетание «искусство модерна» («die Kunst der Moderne», «die moderne Kunst») в значении «модернистское искусство», «искусство модернизма», а также «архитектура модерна» («die Architektur der Moderne», «die moderne Architektur») в значении «архитектура модернизма», «модернистская архитектура». В статье-речи о «незавершённом модерне» Хабермас ссылается на Теодора Адорно, выступавшего против «различения модерна и модернизма» [Habermas, 1994: 179], при этом оба понятия приобретают дополнительные смысловые оттенки: одно наделяется значением объективности, другое — субъективности. Хабермас оговаривает, что Адорно связывал начало модерна с серединой XIX в., то есть понимал его прежде всего в перспективе модернизма. В этой же ста-

² Речь Хабермаса, произнесённая в 1980 г., не раз переиздавалась [Habermas, 1994; Хабермас, 1992].

тье Хабермас говорит о том, что мировоззрение эстетического модерна простирается и на авангардистские течения начала XX в., то есть модерн как бы преломляется в художественном модернизме. Когда слово «модерн» («modern») употребляется как прилагательное, то его перевод словом «современный» или «модерный» зависит от контекста. В монографии «Философский дискурс модерна» Хабермас употребляет слово «модернизм» в значении художественного феномена начала XX в. и разделяет области определения понятий «модерн» и «модернизм» [Habermas, 1985: 7], подразумевая в первом случае «философский дискурс», во втором — «эстетический» феномен. Но строгого разграничения философско-социологического и художественного аспектов названное словоупотребление у Хабермаса не предполагает. В этой же работе сформулирован тезис о том, что проблема обоснования такого феномена, как модерн, на собственной основе, исходя из себя самого была осознана прежде всего в области эстетической критики. [Habermas, 1985: 16].

В некоторых случаях понятия «модернизм» и «постмодернизм» используются как указание на определённый контекст их функционирования. Так, например, в статье Хабермаса об архитектуре [Habermas, 1994b] понятие «постмодернизм» употребляется в далёком от искусства контексте — как характеристика определённых умонастроений, двух политических позиций («неоконсерваторов» и «критиков роста»), которые, по словам Хабермаса, «завладели выражением „постмодернизм“» в 1970-е г.г. [Habermas, 1994b: 110].

В целом между модерном в искусстве и модерном в более широком социокультурном контексте, как можно заключить из рассуждений Хабермаса, а также Вельмера, существует отношение подобия. Следуя этой логике, «искусство модерна» («die Kunst der Moderne», «die moderne Kunst»), под которым подразумевается прежде всего модернистское искусство, яв-

ляется проявлением «модерна» в более широком контексте, несмотря на то, что эти понятия охватывают явления, не полностью пересекающиеся во времени.

В русскоязычной профессиональной литературе самостоятельной проблемой являлась проблема перевода понятий «модерн», «модернизм» («die Moderne», «modernus», «modernity», «modernité» «modernismus») и «постмодерн», «постмодернизм» («die Postmodern», «postmodern», «postmodernismus») с целью уточнения их содержания и определения обозначаемых ими явлений. [Автономова, 1993; Иноземцев, 1998; Мотрошилова, 1999; Постмодернизм и культура, 1993]. Понятие «постмодернизм» в наших дискуссиях начала 1990-х гг. чаще понималось как эстетический феномен, а термины «модерн» и «модернизм» (как и «постмодерн» и «постмодернизм») употреблялись в основном как синонимы. Такое же использование понятий характерно и для вышедших в середине и во второй половине 1990-х гг. монографических исследований постмодернизма. [Ильин, 1998; Маньковская, 1999].

Различение понятий «модерн» и «модернизм» («постмодерн» и «постмодернизм») представляется продуктивным как с точки зрения хронологии, так и с точки зрения семантики. «Модерн» обозначает социокультурный феномен, «модернизм» — явление в искусстве. То же относится и к понятиям «постмодерн» и «постмодернизм». По известному выражению Хабермаса, «проект модерна» сформулирован в XVIII в. философами Просвещения [Хабермас, 1994: 184] и включает в себе «интенции Просвещения», ставшие принципами культуры модерна. То есть начало эпохи связано не столько с хронологическим Новым временем, сколько с эпохой Просвещения. По одним оценкам, эпоха модерна продолжается, по другим — она уже в прошлом.

Понятие «модернизм» целесообразно связывать с явлениями искусства, оно обозначает более узкий с точки зрения хронологии период, начало которого приходится

на последнюю треть XIX в. В эстетике и искусствоведении этот период называют «парадигмой искусства первой половины XX в.» с характерным для неё множеством сосуществующих художественных течений, декларирующих отказ от принципа «подражания природе», подчёркивающих ориентированность на новизну и оригинальность и переносящих акцент с объекта изображения на процесс восприятия. Ещё более существенным для нас является то обстоятельство, что модерн и модернизм связывает некоторое общее основание: модернизм оказывается своего рода мостиком в будущее с приставкой «пост-».

Логика, согласно которой основанием для дискуссий о координатах новой социокультурной ситуации послужил ряд событий в искусстве, вполне понятна. Эпоха европейского Нового времени начиналась с изменений в искусстве, которые получили название Возрождения (Ренессанса). В конце XX в. подобных изменений, очевидно, не произошло. Новаии в искусстве, обозначенные термином «постмодернизм», не являлись выходом за границы модернизма. От эстетики ожидали предвосхищения определённости, она должна была высветить характер и вектор «перехода». Иногда эти ожидания были явно завышены. Тем не менее, эстетика рубежа XX-XXI в.в. зафиксировала и проанализировала итоги развития модернизма, влияние новых медиа и проблематики культурного многообразия на художественную практику и эстетическое восприятие. Показательно, что представители разных взглядов в споре о модерне и постмодерне обнаружили во многом схожие мнения относительно роли современной эстетики. Схожие в том смысле, что эстетика на новом этапе рассматривается в качестве средства разрешения кризисной ситуации, она часто возвращается к исследованиям чувственного познания, эстетического восприятия и влияния на него новых коммуникационных технологий.

Одна из самых масштабных программ преобразования

эстетики в ведущую философскую дисциплину содержится в работах Вольфганга Вельша, прочившего эстетике ведущую роль в становлении новой культурной парадигмы. Её новизна связывалась с переходом от «разделительного мышления» к «трансверсальному разуму». Понятием «трансверсальный разум» Вельш обозначил тип мышления, объединяющего различные формы рациональности и обеспечивающего переходы между ними. [Welsch, 1996b]. На обложку книги Вельша «Переходы границы эстетики» [Welsch, 1996] вынесена цитата: «Эстетика, некогда эксклюзивная специальная дисциплина, в конце XX столетия повышается в чине до универсальной философии» [Welsch, 1996].

Новую роль эстетика обретает в эстетизированном постмодерном мире, «перегруженном», по словам Вельша, эстетическими знаками. В результате «мир становится переживаемым пространством» [Welsch, 1996: 10]. Актуальность эстетического объясняется эстетизацией и «медиализацией» действительности, которая, благодаря новым технологиям, превращается в сконструированную реальность: «Чтобы понять такую действительность, требуется как раз эстетическое мышление. В этом следует видеть причину его нынешнего огромного значения в философии и усиливающегося спроса на него также во внеакадемической среде» [Welsch, 1993: 57]. Что значит «эстетическое мышление»? С одной стороны, Вельш не говорит об отказе от рациональности, с другой — отмечает, что для понимания современной действительности «понятийного мышления недостаточно»: «Сегодняшняя действительность уже существенно сконструирована посредством процессов восприятия, прежде всего посредством процессов медиального восприятия» [Welsch, 1993: 57].

Правда, оборотной стороной эстетизации общественных пространств является ощущение однообразия, монотонности, и как следствие, невосприимчивости. Для обозначения этого феномена Вельш предлагает термин «анестетика»

(«Anästhetik»)¹, поясняя, что речь идёт не об анти-эстетике, а об «элементарном слое» восприятия, о «состоянии, где элементарное условие эстетического — способность чувствовать — отменено» [Welsch, 1993: 10]. Предвосхищая возможные вопросы, Вельш замечает: «Попытка ожидать критики эстетизирования именно от эстетики кажется с самого начала парадоксальной» [Welsch, 1996: 44].

В Новое время — а это традиционная точка отсчёта в ходе дискуссий — происходит разрыв объективного и субъективного. Объективное начинают связывать с наукой, а субъективное — с восприятием, которое оказывается «медиумом» субъективности. Из этой зависимости в XVIII в. и возникает новая дисциплина — эстетика как наука о чувственном познании. Чем отличается, по Вельшу, современная трактовка эстетики от её нововременного понимания? Современную эстетику Вельш называет «ферментом культуры». Согласно его определению, эстетика выступает «как тематизирование восприятий *любого вида*, как чувственных, так и духовных, как повседневных, так и утонченных, как относящихся к жизненному миру, так и художественных» [Welsch, 1993: 9 — 10]. Вопросы этики, эстетики и истины в трактовке Вельша взаимосвязаны. Он даже использует термин «эпистемологическое эстетизирование» и говорит о новом понимании эстетики как «эстетико-этики».

Эстетизированная культура восприимчива «к различиям и исключениям». Опосредованно происходит «перенос эстетической чувствительности на социальные вопросы посредством специфической аналогии отношений в искусстве с жизненными отношениями. Их общий знаменатель обозначен словом „плюрализм“» [Welsch, 1996: 58]. То есть Вельш проводит параллель между различными жизненными

¹ Анализ этого понятия содержится в рецензиях, напр.: [Beuth, 1991]

ми формами, образующими структуру модернизированного общества, и художественными направлениями, сосуществующими в культуре XX в. Выходит, что опыт модернистского искусства влияет на развитие чувственных способностей. Развитие способности восприятия и вообще чувственного познания, восхождение от ощущений к более высоким уровням восприятия, к чувству «чисто рефлексивного удовольствия или неудовольствия» — это процесс зарождения эстетики и «специфически эстетического чувства: вкуса» [Welsch, 1996: 111]. В пользу возрастания роли эстетики Вельш приводит также то обстоятельство, что ряд категорий, которые традиционно связывались со сферой эстетического, в последнее время стали относить к действительности в широком смысле: «Если раньше полагали, что эстетика имеет дело только со вторичными, дополнительными реальностями, то сегодня мы узнаём, что эстетическое относится уже к основному слою познания и действительности. (...) Поскольку нам стало ясно, что не только искусство, но и другие формы нашей деятельности, в том числе познание, обнаруживают порождающий характер, эти эстетические категории — такие категории, как видимость, гибкость, многообразие, бездонность или парение — стали основными категориями действительности» [Welsch, 1996: 52].

В качестве образца модернистского искусства сторонники незавершённого модерна рассматривают архитектуру функционализма. Ю. Хабермас фиксирует внимание на изменении функций модернистской архитектуры в социокультурном контексте. Распространение постмодернизма как художественного явления он объясняет поиском выхода из кризисной ситуации. Согласно его логике, постмодернистская архитектура появилась в ответ на проблемы, неразрешённые архитектурой функционализма — «колониализацию жизненного мира императивами ставших самостоятельными экономических и административных систем» [Habermas, 1994b: 120]. Искусство постмодернизма в различ-

ных его версиях не сглаживает и не преодолевает наметившиеся противоречия модерна, а стремится устранить «неуступчивые функционалистские принципы» и «вновь программно разделить форму и функцию» [Habermas, 1994b: 119].

Дискуссию о модерне и постмодерне А. Вельмер рассматривает как возможность скорректировать упрощённое представление о модерне, Просвещении и рационализме, а также о модернизме в искусстве (в основном — функционалистской архитектуре). Представление о том, что индустриальный прогресс можно «гуманизировать и приручить слабыми силами эстетического просвещения», Вельмер называет наивными. [Wellmer, 1994: 259] Об истинности искусства, по Вельмеру, можно говорить только метафорически, оно не может подменить в этой роли философию: «В художественном произведении истина проявляется чувственно; это составляет его преимущество перед дискурсивным познанием. Но как раз *поскольку* истина проявляется в художественном произведении чувственно, она также вновь завуалирована эстетическим опытом...». [Wellmer, 1985: 13] Эстетический опыт способствует развитию человеческих возможностей и способностей, прежде всего способности *восприятия*: «Искусство не только обнаруживает действительное, но также открывает глаза». [Wellmer, 1985: 34] Вельмер говорит о «расширении нашей воспринимающей, понятийной и коммуникативной способности как манифестации эстетического понимания» и о том, что искусство «расширяет границы смысла — сказанности и представляемости — и этим одновременно границы мира и границы субъекта». [Wellmer, 1985: 65, 66] То есть в интерпретации коммуникативного потенциала искусства Вельмер акцентирует внимание на развитии индивидуальных способностей человека, зрительного восприятия, культивировании творческих возможностей. Анализируя вопрос о познавательной миссии искусства у Т. Адорно, Вельмер формулирует заключение,

согласно которому «художественно прекрасное не ручается за целое разума, скорее разуму нужно искусство для его освещения...». [Wellmer, 1985: 43]

Общую логику концептуализации искусства в социокультурном контексте как у Хабермаса, так и у Вельмера можно представить как поиск такого вида искусства или направления в искусстве, которые служили бы развитию подлинной коммуникации, открывали бы возможности для эмансипации и способствовали снятию отчуждения.

Автор концепции «второго модерна» Генрих Клотц говорит о новом этапе «автономизации» искусства и о «старом» подходе к эстетике, связывающем её с искусством и сферой прекрасного. По его прогнозу, искусство конца XX столетия *возвращается* в свою «тихую гавань»: «Вряд ли стоит надеяться, что в последнюю декаду этого (...) столетия возможны выступления, которые могли бы вывести из сумеречно-меланхоличного расположения духа и подарить искусствам новый авангард. Поэтому давайте бросим говорить о больших ожиданиях» [Klotz, 1996: 9]. И тем не менее, автор отмечает две новые тенденции. Во-первых, появляется новое художественное направление, которое связано с медиатехнологиями. Клотц усматривает здесь определённую параллель с авангардом начала века. Во-вторых, неожиданный расцвет абстрактного искусства — и это после того, как постмодернизм продемонстрировал возврат к новой фигуративности [Klotz, 1996; Klotz, 1994]. Причём, прогнозируемое в статье возвращение беспредметного искусства, по выводу Клотца, не является простым повторением, поскольку медиа-технологии влияют на конечный продукт. Поэтому в новой абстракции содержатся следы индивидуального почерка, элементы стихийности и строгость геометрических форм. Живопись на новом уровне будто бы вновь возвращается к классическому авангарду. Причём таким образом, «что формы модерна (...) стали элементарным языковым материалом, который далее можно развивать и варьировать

так, как формы греческой классики проявляются через столетия в каждой дефиниции стиля и как её базис» [Klotz, 1996: 15]. Эти новые тенденции в искусстве Клотц называет «вторым модерном»: «Новая абстракция являлась не рецидивом, но развитием и языком модерна, обогащённым субъективностью и вымыслом, „вторым модерном“» [Klotz, 1996: 16]. То есть «второй модерн» предстаёт как своего рода синтез, категория, «снимающая» односторонности классического модерна и стиля, названного постмодернизмом.

Модернизм, по выводу Клотца, открыл новый этап в искусстве, и последующие художественные стили будут развиваться уже на его основе. Аналогия с «формами греческой классики» позволяет заключить, что речь идёт не только о новом периоде в искусстве, но и возможном переходе к новым культурным парадигмам. Правда, употребляя термин «второй модерн», Клотц предлагает воспринимать его сдержанно и не связывать с ним надежд на объяснение общественной ситуации в целом — как это было в случае с постмодернизмом.

Если в начале века эстетика и философия искусства были ориентированы главным образом на новые направления в изобразительном искусстве и кинематограф, то сейчас материалом для неё всё чаще выступают новые технологии коммуникации и связанные с ними виды искусства. Эстетика становится технически ориентированной, углубляется в исследование проблем электронных носителей коммуникации и их влияния на восприятие. Актуализировалось разделение на эстетические исследования (исследования чувственного познания, эстетического восприятия, влияния на восприятие новых коммуникационных технологий) и философию искусства (в ведении которой — прогнозы в области современного искусства и характера его динамики).

Влияние эстетических теорий начала века на современную эстетику и философию искусства проявляется в подхо-

дах к обоснованию современной художественной практики (которая во многом продолжает развиваться в рамках художественных идей начала века), в неослабевающем интересе к проблемам восприятия и его обусловленности, в представлении о непосредственной зависимости художественных процессов от технических нововведений. Антрополого-эстетические исследования и прогнозы в области развития собственно искусства — эти два блока вопросов служат основанием для становления новых направлений в современной эстетике и философии искусства. Можно предположить возникновение в ближайшем будущем на их основе новых теоретических концепций.

ЛИТЕРАТУРА

Автономова, Н.С. (1993): Возвращаясь к азам // Вопросы философии. 1993. №3. С.17–22.

Богатырёва, Е.А. (2009): Завершен ли «проект» постмодерна? // Вопросы философии. 2009. №8. С. 56–65.

Ильин, И.П. (1998): Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Интрада, М.

Иноземцев, В.Л. (1998): Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии? // Вопросы философии. 1998. №9.

Маньковская, Н.Б. (1995): «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма). ИФ РАН, М.

Мотрошилова, Н.В. (1999): Критика «модерна» и «постмодернизма» // История философии: Запад-Россия-Восток (книга четвертая: Философия XX в.), «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, М.

(1993): Постмодернизм и культура (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 1993. №3. С. 3–16.

Хабермас, Ю. (1992): Модерн — незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. №4. С. 40–52.

Хабермас, Ю. (2003): Философский дискурс о модерне.

M., Изд-во «Весь мир».

Beuth, F. (1991): [Rezension] Wolfgang Welsch. Ästhetisches Denken, Verlag Philipp Reclam jun. Stuttgart 1990, 218S. // Deutsche Zeitschrift für Philosophie. 1991. Nr.12.

Habermas, J. (1985): Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.

Habermas, J. (1985b): Die Neue Unübersichtlichkeit,, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Habermas, J. (1994): Die Moderne — ein unvollendetes Projekt // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. 2.Aufl., Akademie Verlag, Brl. S. 177—192.

Habermas, J. (1994b): Moderne und postmoderne Architektur // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. 2.Aufl., Akademie Verlag, Brl. S. 110—120.

Klotz, H. (1994): Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne. Postmoderne. Zweite Moderne. Beck, Münch.

Klotz, H. (1996): Zweite Moderne // Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart, hrsg. von H. Klotz, Beck, Münch.

Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion (1994), hrsg. von W. Welsch, 2 Aufl., Akademie Verlag, Brl.

Wellmer, A. (1985): Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno. I. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Wellmer, A. (1994): Kunst und industrielle Produktin. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. 2 Aufl., Akademie Verlag, Brl. S. 247—261.

Welsch, W. (1987): Unsere postmoderne Moderne. Weinheim.

Welsch, W. (1993): Ästhetisches Denken. Philipp Reclam jun., Stuttg.

Welsch, W. (1996): Grenzgänge der Ästhetik. Philipp Reclam jun., Stuttgart.

Welsch, W. (1996b): Vernunft — die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. — 2. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main.

ELENA BOGATYREVA

**AESTHETICS AFTER DEBATES ABOUT
MODERNISM AND POSTMODERNISM**

Abstract

The outcomes of debates about modernism and postmodernism and their impact on modern aesthetics are looked on the basis of the works of the German philosophers –J. Habermas, A. Wellmer, H. Klotz, W. Welsch.

Key words

Aesthetics of the twentieth century, modernity, modernism, postmodernism, modern art.

**ПЕРЕВОДЫ /
TRANSLATIONS**

ДЖОРДЖ ДИКИ

ИСКУССТВО И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ (1974)

ГЛАВА 1. ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Перевод *Сергея Дзикевича*¹

Абстракт

Внимание читателя предлагается перевод принципиального фрагмента ключевого текста классика американской аналитической философии искусства Джорджа Дики. Этот текст завершил формирование институциональной теории искусства и зафиксировал ключевые позиции фило-

¹ *Dickie, George. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca and L.: Cornell University Press, 1974. Chapter 1. What Is Art: An Institutional Analysis.* Читателю предлагается журнальный вариант полного перевода, который будет выпущен позже в текущем году в качестве отдельного издания в рамках приложения к нашему изданию, запланированному под названием «Библиотека Aesthetica Universalis». *Сергей Дзикевич* — доцент, кандидат философских наук, МГУ имени М.В.Ломоносова, кафедра эстетики, заместитель заведующего по научной работе, главный редактор Aesthetica Universalis.

софии сознания в эстетической проблематике. Особое внимание Джордж Дики уделил развенчанию мифа о доминирующей роли эстетического сознания в акте эстетического восприятия, критике теории психической (эстетической) дистанции, выстроил новый, институционально-аналитический каркас гносеологической работы с эстетическими проблемами. В настоящее время близка к завершению работа над полным переводом этого важного исследования, на публикацию которого профессор Джордж Дики предоставил автору настоящего текста исключительные права.

Ключевые слова

Современная эстетика, аналитическая философия, современное искусство, институциональная теория искусства, Джордж Дики.

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Институциональная теория искусства стала фактом истории эстетики такого же масштаба, как теории подражания и выражения. Понимание этого масштаба невозможно без оценки изменений в развитии культуры творческого действия, которые стремительно накапливались в XX веке между двумя мировыми войнами и приняли более или менее законченный и отчетливый вид к концу его шестидесятих годов. Рассмотрим некоторые факты истории искусства, без которых институциональная теория вряд ли бы стала необходимой и даже возможной.

Если попытаться целостно охарактеризовать интересующий нас процесс изменений, происходивших в указанное время в искусстве, то окажется, что он представлял собой быстрое появление и наложение друг на друга инноваций в культуре творческого действия. Однако среди этих инноваций мы можем выделить при более внимательном рассмотрении те, которые менее всего вписывались в теории

подражания и выражения как базовые формы философии искусства, и, следовательно, требовали нового теоретического осмысления.

Прежде всего, мы бы отнесли к числу источников таких творческих инноваций движение *дада* (1915–1922), а в нем — американского художника французского происхождения *Марселя Дюшана* (*Marcel Duchamp*, 1887–1968). Затем мы прибавили бы к этому такое художественное направление, как *сюрреализм* (1924–1940), в котором выделили бы бельгийского художника *Поля Дельво* (*Paul Delvaux*, 1897–1994).

Далее, по нашему мнению, следует указать на *абстрактный экспрессионизм* (1945–1965), в лице его характерных американских представителей *Джексона Поллока* (*Jackson Pollock*, 1912–1956), *Франца Клайна* (*Franz Kline*, 1903–1962) и *Хелен Франкенталер* (*Helen Frankenthaler*, 1928–2011). Затем мы обязательно обратили бы внимание на *поп-арт* (1955–1970) с его наиболее важными деятелями — американскими же художниками *Джаспером Джонсом* (*Jasper Johns*, 1930), *Роем Лихтенштейном* (*Roy Lichtenstein*, 1923–1997), *Энди Уорхолом* (*Andy Warhol*, 1928–1987). Мы не смогли бы обойти вниманием *минимализм* (1960-е годы), в котором помимо *Вальтера де Мария* (см. статью в *индексе имен*¹ после текста перевода) следует назвать других американских представителей этого течения — *Эда Рейнхардта* (*Ad Reinhardt*, 1913–1967), *Дональда Джадда* (*Donald Judd*, 1928–

¹ Внутри текста перевода показано знаком (*) после упоминаемой персоналии наличие статьи переводчика о ней в индексе имен. Указания располагаются в текст перевода так, чтобы не нарушать логику и ритм оригинала. Статьи содержат в себе сведения о деятельности упоминаемых персоналий как на момент написания Дики работы 1974 года, так и после выхода ее в свет, что способствует оценке этого текста в перспективе.

1994), *Карла Андре (Carl André, 1935)*.

Отметив, что вообще в пятидесятые, шестидесятые и семидесятые годы XX века центр продуцирования художественных инноваций перемещается из Европы в США, мы обнаружим здесь еще такие важные арт-инновационные предпосылки институциональной теории, как *концептуализм* (60-е и 70-е) в образе деятельности *Джона Балдессари (John Baldessari, 1931)* и *Дженни Хольцер (Jenny Holzer, 1950)*; *новый реализм* (в разных технических и стилистических модификациях прослеживается с 1965 года и до настоящего времени) в лице характерных его приверженцев — *Ричарде Эстеце (Richard Estes, 1936)*, *Чак Клоузе (Chuck Close, 1940)*, *Филлипе Перлштейне (Philip Pearlstein, 1924)*. Мы должны также указать на *относительно новые тенденции без специальных названий*, представленные в работах американца болгарского происхождения *Христо (Christo, 1935)*, американок *Сюзан Ротенберг (Susan Rothenberg, 1945)* и упомянутой уже Дженни Хольцер более позднего времени, а также в творчестве немецкого художника *Ансельма Кифера (Anselm Kiefer, 1945)*. Далее мы перейдем к логически содержательным элементам изначальной версии институциональной теории искусства.

Первая развернутая формулировка институциональной теории Джорджа Дики включала в себя следующие существенные элементы. *Во-первых*, Дики опровергал неовитгенштейнианский тезис *Морриса Вейтца* (см. статью в *индексе имен*) о том, что искусство не может быть определено. Аргументация Вейтца, вкратце, сводилась к следующему: искусство есть открытое понятие, поскольку вовлекает в себя принципиально открытую группу признаков, зависящих от креативного (принципиально непрогнозируемого) действия; однако это не должно ставить философский дискурс в тупик, поскольку, помимо определения, есть другое средство идентификации явления, и искусства в том числе, заключающееся в методе распознавания семейных сходств.

Во-вторых, Дики полагает, что определение и базирующиеся на нем эссенциалистские теории искусства как разновидности философии искусства, не безнадежны, как это предполагает неовитгенштейнианский взгляд Вейтца. Проблема, по его мнению, заключается в том, чтобы выработать новую, расширенную модификацию набора существенных признаков творческого действия, которые проявились в новейший период развития художественной культуры. Таким образом, Дики пытается осуществить новую попытку формулировки сущностного определения искусства, которое было бы основано на извлечении существенных признаков не только из прежних, но и из новых и новейших приобретений культуры творческого действия. Эта сущность искусства, модельным базисом для осмысления которой явился случай отличия «Фонтана» Дюшана как произведения искусства от писсуара как артефакта, приобретает в тексте Дики 1974 года характерное название *институциональной сущности* (institutional essence).

Понятие «*культура творческого действия*», которое мы вводим здесь в рабочем порядке как интерпретационный инструмент в отношении текста Дики, означает сумму инноваций, признанных обществом в качестве допустимых способов создания эстетического сообщения. Дики стремится к тому, чтобы вывести из изменившегося состояния культуры творческого действия, новое, более точное сущностное определение искусства. Процесс анализа показывает ему, что это должно быть институциональное определение.

Дики полагает, что явные, *выявленные* (exhibited) признаки произведения искусства, независимо от того, относятся они к подражанию или к выражению, не являются достаточными для того, чтобы быть универсальным основанием сущностного определения искусства. Он считает, что новейший опыт, приобретенный культурой креативного действия, действительно требует обращения к неясным, *невывяленным* (nonexhibited) свойствам искусства, опреде-

ляемым особой социальной средой, которая называется «миром искусства» («the artworld») и состоит из ряда систем и подсистем (виды искусства, школы, направления, течения, движения, творческие группы и т.д.). Невыявленные существенные признаки произведения искусства детерминируются его отношением к системам и подсистемам «мира искусства», поскольку именно этот мир определяет, является ли некий феномен феноменом искусства.

В итоге определение искусства в ранней редакции институциональной теории Джорджа Дики выглядит так: «произведение искусства в классификационном смысле представляет собой (1) артефакт, (2) набор аспектов, из-за которых на него был распространен статус кандидата на признание неким человеком или некими людьми, действующими от имени определенной институции (мира искусства)». Определение Дики почти сразу же стало подвергаться и критике, и интерпретации, и расширению по различным параметрам: состав «мира искусства», процедуры распространения статуса кандидата на оценку, соотношение произведения искусства и других эстетических объектов и т. д.

Из наиболее характерных работ, в которых рассматривались возможности институциональной теории, отметим сочинение *Говарда Беккера* «Миры искусства» (*Becker, Howard. Art Worlds. Berkeley, 1982*). Беккер исследует процедуры консолидации мира искусства с социологической точки зрения. Мир искусства оказывается консолидированным двумя факторами: *коллективными действиями и общепризнанными конвенциями*. Искусство, по Беккеру, конституируется и, следовательно, должно определяться производящими его феномены коллективными действиями, а не конечными продуктами (произведениями). Следовательно, произведение искусства создается только соответствующей системой мира искусства. Отношения между художниками и аудиторией, права и обязанности их друг к другу, равно как и отношения

внутри мира искусства, регулируются конвенционально, и степень ценности феноменов и персоналий зависит от того, насколько общее признание имеет та или иная конвенция.

В итоге дискуссий и последующих исследований Дики выпускает работу *«Круг искусства: теория искусства»* (Dickie, George. Art Circle: A Theory of Art. Chicago, 1997), в которой суммируются новые аспекты взгляда на институциональную теорию искусства. В редакции 1997 года взгляд Дики сводится к следующему: произведение искусства есть вид артефакта, созданного для представления публике мира искусства. Под художником Дики полагает личность, которая принимает участие в создании произведения через *понимание*. Под публикой мира искусства понимается набор людей, которые в некоторой степени подготовлены к пониманию объекта, представляемого им. Мир искусства Дики определяет как целостность всех его систем, представляющую собой рамку для представления произведения искусства публике.

В целом, версия 1997 года не представляет собой принципиального приращения к институциональной теории, а скорее свод ответов на различные возражения, которые Дики не считает настолько существенными, чтобы вызвать к жизни процесс решительного пересмотра каркаса его теории. *«Круг искусства»* представляется ему некоей *самосозревающейся герменевтической установкой для понимания искусства*, в которой могут вырабатываться все новые и новые основания конвенций «мира искусства» для присвоения статуса кандидата на оценку тем или иным феноменам. Отмечая это, укажем, что ни сам Джордж Дики, ни его комментаторы не прибавили к институциональной теории с 1974 года ни одного существенного компонента, и если до сих пор эта теория выдерживала многие вызовы развития искусства, то это происходило благодаря добротности изначальной ее формулировки. Фундаментальный эстетич-

ко-теоретический слой этой формулировки и предлагается ниже читателю в переводе фрагмента основополагающей работы Дики, где изложены принципы институционального понимания искусства.

*Сергей Дзикевиц,
апрель 2018 года*

Гарррику и Блэйку¹

Попытка определить «искусство», специфицируя его необходимые и достаточные признаки, представляет собой старое предприятие. Первое определение — теория подражания — несмотря на то, что теперь кажется очевидными трудностями, в большей или меньшей степени удовлетворила всех до некоторого периода в девятнадцатом веке. После того, как теория выражения разрушила доминирующее положение теории подражания, появилось много определений, претендующих на то, чтобы явить необходимые и достаточные признаки искусства. В середине 1950-х годов некоторые философы, вдохновленные беседами Витгенштейна о понятиях, стали обосновывать ту точку зрения, что не существует необходимых и достаточных признаков для искусства. Вплоть до недавнего времени этот аргумент убедил столь многих философов в тщетности попыток определить искусство, что поток определений почти иссяк. Хотя я в конце концов постараюсь показать, что «искусство» может быть определено, опровержение такой возможности сыграло большую роль в том, чтобы подвинуть нас на то, чтобы заглянуть глубже в понятие «искусство».

¹ Общее посвящение, предпосланное Джорджем Дики его работе 1974 года «Искусство и эстетическое: институциональный анализ». (Примечание переводчика. — С.Д.).

Парад тоскливых и поверхностных определений до сих пор был по множеству причин в высшей степени достоин отвержения. Традиционные попытки определить «искусство», начиная с теории подражания, можно помыслить как Фазу I, а предположение того, что «искусство» не может быть определено, как Фазу II. Я хочу продолжить это Фазой III, определением «искусства» таким образом, чтобы избежать трудностей традиционных определений и инкорпорировать достижения более позднего анализа. Я должен заметить, что теория изящных искусств как подражания была, как представляется, достоянием тех, кто развивал ее без достаточно серьезного осмысления, и она, по всей видимости, не может быть подтверждена как теория самосознания искусства в том смысле, как ей могут быть позднейшие теории.

Традиционные попытки определения иногда терпели неудачу в том, чтобы заглянуть за явные, но случайные черты произведений искусства, черты, которые характеризовали искусство на определенной стадии его исторического развития. Например, до совсем недавних пор произведения искусства распознавались по тому, что они были очевидным образом репрезентационны или предполагалось, что они репрезентационны. Картины и скульптуры явно были в таком положении, но и музыка весьма широко трактовалась как некоторым образом тяготеющая к тому, чтобы быть репрезентационной. Литература трактовалась как репрезентационная потому, что описывала знакомые сцены жизни. Таким образом, было достаточно легко предположить, что подражание должно быть сущностью искусства. Теория подражания сфокусировала свое внимание на готовой очевидности относительных качеств произведений искусства, а именно на отношении искусства к своему предмету. Развитие необъектного искусства показало, что подражание не является непременной принадлежностью искусства, и в еще меньшей степени представляет собой его суще-

ственную черту.

Теория искусства как выражения эмоции сосредоточилась на другой относительной черте произведений искусства, отношении произведения к его создателю. Теория выражения также была идентифицирована как неадекватная, в равной степени, как и не одно последующее определение не оказалось удовлетворительным. Хотя и не удовлетворительные полностью, теории подражания и выражения в действительности дают нам ключ: обе избрали относительные свойства искусства как существенные. Как я постараюсь показать, эти две определяющие характеристики искусства в действительности представляют собой относительные свойства, а одна из них оказывается чрезвычайно сложной.

I

Хорошо известное утверждение, что «искусство» не может быть определено, содержится в статье Морриса Вейтца^{*1} «Роль теории в эстетике» («The Role of Theory in Aesthetics»)². Заключение Вейтца основано на двух аргументах, которые могут быть названы его «аргументом генерализации» и «аргументом классификации». Формулируя «аргумент генерализации», Вейтц весьма корректно проводит различие между исходной концепцией «искусства» и различными субконцептами искусства, такими, как тра-

¹ Звездочкой (*) помечены нами персоналии, включенные в индекс имен в конце текста. (Примечание переводчика. — С.Д.).

² *British Journal of Aesthetics and Art Criticism*. September 1956. P. 27 — 35. См. также статью Пола Зиффа (Paul Ziff) «Задача определения искусства» (*The Task of Defining Art // Philosophical Review*. January, 193. P. 58 — 78) и статью У.Э.Кенника «Покоится ли традиционная эстетика на ошибке?» (*Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? // Mind*. July 1958. P. 317 — 334).

гедия, роман и тому подобными. Затем он переходит к аргументу, предназначенному к тому, чтобы показать, что субконцепт «роман» открыт, что означает, что члены класса романов не содержат в себе каких-либо существенных или определяющих характеристик. Затем он выдвигает предположение без дальнейшей аргументации, что то, что справедливо для романов, справедливо и для других субконцептов искусства. Генерализация от одного субконцепта ко всем субконцептам может быть подтверждена или не подтверждена, но это не тот вопрос, которым я здесь задаюсь. Я задаюсь, тем не менее, дополнительным предметом обсуждения у Вейтца. Также утверждаемым без аргументации, что родовое понятие «искусство» является открытым. Лучшее, что может быть сказано относительно этого родового значения, это то, что оно необоснованно. Все или некоторые субконцепты искусства могут быть открыты, а родовое понятие искусства может быть между тем закрыто. Дело в том, что возможно, что все или некоторые субконцепты искусства, такие, как роман, трагедия, скульптура и живопись могут иметь недостаток необходимых и достаточных условий, причем в то же самое время, как «произведение искусства», являющееся родом для всех этих субконцептов, может быть описано в терминах необходимых и достаточных условий. Трагедии могут не иметь общих характеристик, которые отличают их, скажем, от комедий *внутри сферы искусства*, но может случиться так, что существуют общие характеристики, свойственные произведениям искусства, которые отличают их от неискусства. Ничто не препятствует отношению «закрытый род / открытый вид». Вейтц сам недавно высказался в том духе, что допускает возможность подобного (хотя и перевернутого) примера родо-видового отношения. Он утверждает, что «игра» (род) открыта, в то время, как «бейсбол высшей лиги» (вид) закрыт¹.

Его второй аргумент, «аргумент классификации», зыва-

ет к тому, чтобы показать, что даже характеристика артефактуальности (artifactuality) не является необходимым свойством искусства. Заключение Вейтца об этом вызывает некоторое удивление, поскольку между философами и нефилософами было широко распространено соглашение о том, что произведение искусства обязательно представляет собой артефакт (artifact). Его довод в точности таков, что мы иногда бросаем утверждения вроде «это плывущее в воде полено — прекрасная скульптура», и поскольку подобные высказывания вполне разумны, из этого следует, что неартефакты, подобные некоторым фрагментам сплавного леса, представляют собой произведения искусства (скульптуры). Другими словами, нечто не обязательно должно быть артефактом для того, чтобы быть корректно классифицированы как произведения искусства. Я постараюсь дать краткое опровержение этого аргумента.

Недавно Морис Манделбаум* поднял вопрос о замечательном рассуждении Витгенштейна о том, что игра не может быть определена и тезисе Вейтца об искусстве². Его вызов одному и другому основан на посылке, что они касались только того, что Манделбаум называет «выявленными» характеристиками и что, следовательно, оба оказались не в состоянии принять в расчет невыявленные, относительные аспекты игры и искусства. Под «невыявленными» характеристиками Манделбаум подразумевает легко уста-

¹ «Эстетика Витгенштейна» (Witgenstein's Aesthetic // Language and Aesthetics / Ed. by Benjamin R. Tilghman. Lawrence: Kansas. P. 14).

² «Семейные сходства и генерализации, касающиеся искусств» (Family Resemblances and Generalizations Concerning Arts // American Philosophical Quarterly. July 1965. P. 219 — 228). Репринт помещен в издании: «Проблемы в эстетике» (Problems in Aesthetics / Ed. by Moris Weitz. The second edition. L., 1970. 181 — 197).

навливаемые свойства, такие, как тот факт, что в определенном виде игр используется мяч, что живопись имеет треугольную композицию, что некая область в некоей картине красная, что сюжет трагедии содержит в себе перемену фортуны. Манделбаум заключает, что когда мы мыслим себе невыявленные свойства игр, мы видим, что в них является общей «возможность... поглощения не-практического интереса либо участниками, либо зрителями»¹. Манделбаум может быть прав или неправ относительно «игры», меня интересует применение его предположения относительно невыявленных свойств к определению искусства. Хотя Манделбаум не пытается дать определение искусства, он полагает, что свойство (а), общее (и) для всех произведений искусства может (гуг) быть обнаружено (ы), и это станет базисом определения «искусства», в том случае, если обратиться к невыявленным» чертам искусства.

Отметив неоченимое предположение Манделбаума относительно определения. Я обращаюсь теперь к доводу Вейтца, касающемуся артефактуальности. В более ранней попытке показать неправоту Вейтца я полагал достаточным указать, что существуют два значения «произведения искусства», оценочное значение и классификационное; сам Вейтц различает их в своей статье как оценочный и описательный смыслы искусства. Мой более ранний довод сводился к тому, что если существует более одного значения «произведения искусства», то факт того, что суждение «это плывущее полено — прекрасная скульптура» является разумным, не доказывает того, что Вейтц хотел бы доказать. Вейтц должен был бы показать, что «скульптура» едва ли используется в данном высказывании в классификационном смысле, а он не предпринимает никакой попытки сделать

¹ Family Resemblances and Generalizations Concerning Arts // Problems in Aesthetics / Ed. by M. Weitz. L., 1970. P. 181 — 197.

это. Мой довод предполагает, что поскольку разведение проведено, очевидно, что «скульптура» используется здесь в оценочном смысле. Ричард Склафани* в дальнейшем отметил, что мой довод лишь показывает то, что аргумент Вейтца неубедителен и что Вейтц может быть все равно прав хотя его аргумент и не подтверждает его умозаключения. Склафани, таким образом, выставил более сильный довод против Вейтца в этом пункте¹.

Склафани показывает, что существует третий смысл «произведения искусства» и что случай «пльвущего полена» (случай неартефактов) подпадает под него. Он начинает со сравнения парадигмы произведения искусства, «Птицы в пространстве» Бранкузи, с пльвущим поленом, которое выгладит на него очень похожим. Склафани говорит, что кажется естественным утверждать о полене, что оно есть произведение искусства и что мы делаем это, поскольку оно обладает столь многими свойствами, общими с работой Бранкузи. Затем он просит нас подумать над нашей характеристикой полена и направлением, которое она приняла. Мы утверждаем, что пльвущее полено есть искусство на основании его сходства с некоторой парадигмой произведения искусства или потому, что пльвущее полено разделяет свойства с некоторой парадигмой произведений искусства. парадигмапроизведения или произведений искусства, разумеется, всегда суть артефакты; направление нашего движения — от парадигматических (артефактуальных) произведений искусства к неартефактуальному «искусству». Склафани вполне корректно пользуется этим для того, чтобы показать, что существует первичный, парадигматический смысл, в который входят случаи «пльвущего полена». Вейтц неким образом прав,

¹ «Art» and Artifactuality // Southwestern Journal of Philosophy. Fall 1970. P. 105 — 108.

утверждая, что плывущее полено есть произведение искусства, но неправ в заключении о том, что артефактуальность не является необходимым для (первичного значения) произведения искусства.

Существуют по крайней мере три отдельных значения «произведения искусства»: превичное или классификационное значение, вторичное или производное, и оценочное. Возможно в большинство случаев использования высказывания Вейтца о плывущем полене как производное, так и оценочное значение будут вовлечены: производное значение, если плывущее полено разделяло бы некоторое число свойств с некоторой парадигмой произведения искусства и оценочное значение, если бы разделяемые свойства были бы найдены ценными говорящим. Склафани приводит случай, в котором только оценочное значение работает, когда некто утверждает: «Пирог Салли — произведение искусства». В большинстве употреблений подобного высказывания «произведение искусства» просто означало бы, что референт имеет ценные свойства. Следовательно, можно признать что некто способен вообразить контексты, в которых производное значение будет применимо к пирогам. (Если взять ситуацию искусства сегодня, то можно легко представить пироги, к которым первичное значение искусства могло бы быть применимо). Если, следовательно, некто должен был бы сказать: «Этот Рембрандт есть произведение искусства», как классификационное, так и оценочное значение было бы в действии. Выражение «этот Рембрандт» передавало бы информацию, что данный референт есть произведение искусства в классификационном смысле, а «произведение искусства» только в размышлении было бы понято в оценочном значении. Наконец, некто мог бы сказать о морской раковине или другом природном объекте, который напоминает человеческое лицо, а в других отношениях неинтересен: «Эта раковина (или другой природный объект) — произведение искусства». В этом

случае только производное значение было бы использовано.

Мы допускаем высказывания, в которых выражение «произведение искусства» имеет очень часто оценочное значение, применяя их как к природным объектам, так и к артефактам. Мы говорим о произведениях искусства в производном значении с несколько меньшей частотой. Классификационный смысл «произведения искусства», который показывает просто то, что вещь принадлежит к определенной категории артефактов, оказывается, таким образом, нечастым в нашем дискурсе. Мы редко допускаем высказывания, в которых используем классификационное значение, поскольку это базовое понятие: мы немедленно узнаем, является ли объект произведением искусства, поэтому никто не имеет потребности говорить в рассуждении классификации: «Это — произведение искусства», хотя недавние приобретения развития искусства, такие как скульптура отбросов (*junk sculpture*) и найденное искусство (*found art*), могут случайно спровоцировать подобные замечания. Даже если мы нечасто говорим об искусстве в классификационном смысле, они, однако, представляют собой базовое понятие, которое структурирует и направляет наше мышление о мире и его содержаниях.

II

Теперь понятно, что артефактуальность есть необходимое условие (назовем его родом) первичного значения искусства. Этот факт, однако, не кажется очень удивительным и не был бы даже интересен, за исключением того, что Вейтц и другие отрицали его. Артефактуальность сама по себе, тем не менее, не составляет здесь всего содержания; и другое необходимое условие (отличие (*the differentia*)) должно быть специфицировано для того, чтобы получить удовлетворительное определение искусства. По-

добно артефактуальности, второе условие является невыявленным свойством, которое оказывается столь же сложным, сколь артефактуальность проста. Попытка обнаружить и специфицировать второе условие искусства вовлекает в себя запутанные сложные обстоятельства «мира искусства». У.Э.Кенник*, отстаивая точку зрения, близкую к позиции Вейтца, выступает против того, что подход, который должен быть использован здесь согласно указанию Манделбаума, неверен. Он заключает, что попытка определить искусство на условиях, которые мы допускаем для некоторых объектов, обречена на неудачу, как и всякая другая¹. Он пытается обосновать свое заключение отсылкой к таким вещам, как тот факт, что древние египтяне замуровывали свои картины и скульптуры в могилах. Есть две трудности, связанные с доводами Кенника. Первая заключается в том, что то обстоятельство, что египтяне замуровывали картины и скульптуры в могилах, вовсе не демонстрирует их иного, чем наше, отношения к ним. Они (египтяне — С.Д.) могли помещать их туда, чтобы мертвые наслаждались ими или просто потому, что они принадлежали умершему человеку. Египетская практика не устанавливает столь существенного отличия между их пониманием искусства и нашим, чтобы определение, удовлетворяющее обоим, было невозможно. Во-вторых, нет необходимости предполагать, что мы и древние египтяне разделяли одно понимание искусства. Было бы достаточно специфицировать необходимые и достаточные условия для понятия искусства, которые существуют для нас (для нас, американцев нынешнего дня; для нас, представителей Запада, со времени организации системы искусств в восемнадцатом столетии или около этого — я не уверен относительно точных пределов «нас»). Согласно же отличной от этого точки зрения Кенника, мы более

¹ Kennick W.E. Does Traditional Aesthetic Rest on a Mistake? P. 330.

сходны в открывающейся специфической характеристике искусства, основанной, «что мы делаем с определенными объектами». Разумеется, ничто не гарантирует, что любая из данных операций, которую можем проделать мы или могли проделать древние египтяне с произведениями искусства, способна пролить свет на понятие искусства. Не всякое «деяние» открывает, что ему предписывают открыть.

Артур Данто*, хотя он и не пытался сформулировать определение, предполагал в своей провокативной статье «Мир искусства» («The Artworld»)¹ направление, которое могло бы быть использовано в попытке определить «искусство». В размышлении по поводу искусства и его истории, равно, как и таких приобретениях нынешнего дня, как «Коробка Брилло» Уорхола и «Кровать» Раушенберга, Данто пишет: «Видеть, как искусство наделяет нечто тем, что глаз не может различить — атмосферой теории искусства, знанием истории искусства: миром искусства»². Разумеется, этот стимулирующий комментарий провоцирует потребность в образовании, однако ясно, что говоря о том, «что глаз не может различить», Данто соглашается с Манделбаумом об огромной важности невыявленных свойств в создании произведения искусства. В обсуждении атмосферы и истории, однако, Данто делает шаг далее, нежели анализ Манделбаума. Данто указывает на богатую структуру, в которой воплощены произведения искусства: *он выявляет институциональную природу искусства*³.

¹ Danto A. The Artworld // Journal of Philosophy. October 15. 1964. P. 571 — 584.

² Ibid. P. 580.

³ Данто не развил институциональную оценку искусства ни в этой своей статье, ни в связанной с ней статье, озаглавленной «Произведение искусства и реальные вещи» (Art Works and Real Things //

Я буду использовать термин Данто «мир искусства» для референции к обширной социальной институции, в которую произведения искусства помещены⁴. Но существует ли подобная институция? Джордж Бернард Шоу говорит где-то об апостольской линии последовательности простирающейся от Эхила до него. Шоу несомненно говорил так в расчете на эффект и для того, чтобы сосредоточить внимание на себе, как делал часто, но в его замечании есть важная истина. Существует долгая традиция продолжающейся институции театра, берущая истоки в древней греческой религии и других греческих институциях. Эта традиция временами течет очень тонким ручейком, и даже, кажется, и вовсе иссякает в некоторые периоды, однако с тем лишь, чтобы быть возрожденной из своей памяти и потребности в искусстве. Институции, ассоциированные с театром, время от времени менялись: вначале это были греческая религия и греческое государство; в средневековые имена — церковь; ближе к нам — частный бизнес и государство (национальный театр). То, что осталось неизменным в его собственной иден-

Theoria. Parts 1 — 3. 1973. P. 1 — 17). В обеих статьях непосредственное намерение Данто связано с обсуждением того, что он называет имитационной теорией искусства и настоящей теорией искусства. Многое из того, что он говорит в этих статьях, совместимо друг с другом и может быть инкорпорировано в институциональную оценку. А его краткое замечание в последней статье о приписываемости (ascriptivity) искусства сходны с институциональной теорией. институциональная теория есть одна из важнейших версий эскриптивной теории.

⁴ Эта ремарка не стремится к определению термина «мир искусства», я лишь показываю, к чему это должно реферировать использование этого выражения. «Мир искусства» в этой книге нигде не определяется, хотя референт этого выражения описан достаточно детально.

тичности в течение его истории есть театр как таковой как установленный способ действия и поведения, что я и назову в главе 7 первичной конвенцией о театре. Институционализированное поведение обнаруживается по обе стороны «рампы»: как актеры, так и аудитория вовлечены в нее и стремятся поддерживать институцию театра. Роль актеров и аудитории определены традицией театра. То, что авто, менеджеры и актеры представляют, есть искусство, и это является искусством, поскольку представляется в рамках театрального мира (theater world). Пьесы пишутся, чтобы быть получены осуществление в театральной системе и они существуют как постановки, что означает — как искусство внутри этой системы. Разумеется, я не хотел бы отрицать то, что пьесы существуют и как литературные произведения, то есть как искусство внутри литературной системы: театральная система и литературная система частично совпадают. Позвольте мне уточнить то, что подразумеваю, когда говорю о мире искусства как институции. Среди значений в словаре Уэбстера (Webster's New Collegiate Dictionary) мы находим под пунктом 3 следующее: «То, что институировано как: а) Установленная практика, законы, обычай; б) Установленное сообщество или корпорация». Когда я называю мир искусства институцией, я имею в виду то, что она есть установленная практика¹. Некоторые полагали до сих пор, что институция должна быть установленным сообществом или корпорацией и, поэтому поняли неверно мое соображе-

¹ Заметим, что институциональная теория Дики расширила и само толкование слова «институция» в этом авторитетнейшем и общепотребительном словаре. Так, в словаре Уэбстера для колледжей 1988 года мы находим следующее значение этого слова: «фундаментальная поведенческая модель культуры» (New Webster's Dictionary of the English Language. College Edition 1988. P. 738). (Примечание переводчика. — С.Д.)

ние относительно мира искусства.

Театр есть только одна из систем внутри мира искусства. Каждая из этих систем получила свои собственные истоки и историческое развитие. Мы располагаем некоторой информацией относительно поздних стадий этого развития и мы вынуждены строить догадки относительно базовых систем искусства. Я полагаю, что мы обладаем полным знанием относительно недавно выработанных субсистем, таких, как Дада или хэппенинги. Даже если наше знание и не столь полно, как бы нам хотелось, мы, тем не менее, располагаем субстанциальной информацией о системах мира искусства, в которых они существуют в настоящее время и в которых они просуществовали в течение некоторого времени. Одна центральная черта, которая объединяет все системы, состоит в том, что каждая из них представляет собой рамку представления (presenting) особых произведений искусства. То, что нам дано огромное разнообразие систем мира искусства, делает неудивительным отсутствие в произведениях искусства общих выявленных свойств. Если, однако, мы отступим назад и посмотрим на произведения искусства с точки зрения их институционального устоя, мы окажемся в состоянии увидеть существенные (essential), свойства, которые им общи.

Театр представляет собой богатую и поучительную иллюстрацию институциональной природы искусства. Но именно развитие внутри живописи и скульптуры — дадаизм — с наибольшей легкостью открывает институциональную сущность (institutional essence) искусства. Дюшан и его товарищи распространили статус искусства на «готовые объекты» («ready mades») (писсуары, стоячие вешалки, снеговые лопаты и тому подобное), и когда мы размышляем над их действиями, мы можем сделать вывод относительно вида человеческого действия, до сих пор незамеченного и не оцененного — действия распространения статуса искусства. Художники и скульпторы, разумеется, приглашали все время

в действие распространения статуса искусства на все объекты, которые они создавали. Однако до тех пор, пока созданные объекты были в согласии с парадигмами своих времен, объекты как таковые и их очаровательные выявленные свойства были в фокусе внимания не только зрителей и критиков, но также и философов искусства. Когда художник более ранней эпохи писал картину, он проделывал некоторые или все вещи из следующего перечня: изображая человеческое существо, рисовал портрет определенного человека, удовлетворял требованиям комиссии, зарабатывал средства к существованию и так далее. В дополнение к этому он также действовал как агент мира искусства и распространял статус искусства на свое творение. Философы искусства обращали внимание лишь на некоторые свойства созданного объекта, приобретенные от этих многообразных действий, например, на репрезентационные или на экспрессивные свойства объекта. Они полностью игнорировали невыявленные свойства статуса. Когда, однако, объекты странны, как дадаистские, наше внимание насильно отвлекается от очевидных качеств объекта к помышлению объектов в их социальном контексте. Как произведения искусства Дюшановы «реди-мейды» многого не стоили, но как случаи искусства они очень ценны для теории искусства. Я не утверждаю, что Дюшан и его товарищи изобрели распространение статуса искусства; они только использовали существующий институциональный механизм необычным образом. Дюшан не изобрел мир искусства, потому что он существовал все время.

Мир искусства состоит из связки систем: театр, живопись, скульптура, литература, музыка и т.д., каждая из них создает институциональную базу распространения этого статуса на объекты в пределах своей сферы. Никакие границы не могут быть установлены для количества систем, которые могут быть выведены родовым понятием искусств, и каждая из бывших систем содержит в себе позднейшие подсистемы. Эти черты мира искусства сообщ-

щают растяжимость, посредством которой креативность даже самого радикального вида может получить прибежище. Новая целостная система, сравнимая с театром, например, может быть добавлена одним махом. Что еще более вероятно — так это появление новой подсистемы внутри системы. Например, скульптура из отбросов (junk sculpture) была добавлена внутри скульптуры, хэппенинг — внутри театраподобные прибавления могут со временем развиться в полноразмерные системы. Следовательно, радикальная креативность, причудливость, переизбыток искусства, о которых говорит Вейтц, возможны внутри понятия искусства, даже если оно и закрыто необходимыми и достаточными условиями артефактуальности и распространенного статуса.

Теперь, определив мир искусства вкратце, я готов специфицировать определение «произведения искусства». Это определение будет дано в терминах артефактуальности и распространенного статуса искусства или, более строго говоря, распространяемого статуса кандидата на признание. Когда определение допущено, большая работа будет выпадать на долю классификации: произведение искусства: произведение искусства в классификационном смысле представляет собой (1) артефакт, (2) набор аспектов, из —за которых на него был распространен статус кандидата на признание неким человеком или некими людьми, действующими от имени определенной институции (мира искусства).

Второе условие определения связано с использованием четырех многообразно взаимодействующих понятий: 1) действие от имени институции; 2) распространение статуса; 3) бытие концептом; и 4) признание. Первые два столь тесно связаны что должны обсуждаться вместе. Сначала я опишу парадигмальные случаи распространения статуса вовне мира искусства, а затем покажу, как сходные действия могут иметь место внутри мира искусства. Наиболее ясно очер-

ченные примеры распространения статуса представляют собой определенные правовые (legal) действия государства. Королевское распространения рыцарства, большое жюри, признающее кого-то виновным, избирательный участок, удостоверяющий, что некто квалифицирован как кандидат на некий пост, или чиновник, провозглашающий некую пару мужем и женой, представляют собой примеры, в которых человек или люди, действующие от имени социальной институции, распространяют *легальный* статус на людей. Конгресс или законно конституированная комиссия может распространить статус национального парка или памятника на территорию или вещь. Данные примеры предполагают, что торжество или церемонию, предназначенные утвердить легальный статус, однако это не так, хотя, разумеется, легальная система предусматривается. Например, в некоторых системах юрисдикции возможен гражданский брак — легальный статус, распространяемый без церемонии. Распространение степени доктора философии на кого-либо университетом, избрание кого-либо президентом Ротарианского клуба, объявление некоего объекта реликвией церкви представляют собой примеры, в которых персона или персоны распространяе (ю) т незаконный (nonlegal) статус людей или вещей. В подобных случаях те или другие социальные системы могут существовать как рамки, внутри которых распространение имеет место: например, человек может стяжать статус мудрого человека или деревенского дурачка внутри сообщества без церемонии.

Некоторые могут подумать, что понятие распространения статуса внутри мира искусства слишком неопределенно. Конечно, это понятие не столь ясно очерчено, как распространение статуса внутри системы законодательства, где процедуры и линии полномочия явно определены и инкорпорированы в закон. В противоположность этому в мире искусства специфические процедуры и линии полномочия нигде не кодифицированы, и мир искусства

на свой страх и риск полагается на уровень своей обычной практики. Поскольку *существует* практика, она определяет социальную институцию. Социальная институция не обязательно должна иметь формально обоснованную конституцию, должностных лиц и уставные нормы для того, чтобы иметь компетенцию распространения статуса — некоторые социальные институции формальны, а другие — неформальны. Мир искусства может стать формализованным и возможно стал таковым в некоторых политических контекстах¹, но большинство людей, заинтересованных в искусстве, скорее всего, полагают это скверной вещью. Подобная формальность стала бы угрозой свежести и изобилию искусства. Главный состав действующих лиц мира искусства представляет собой слабо организованный, однако связанный отношениями набор людей, включающий художников (под которым следует понимать живописцев, писателей, композиторов, продюсеров, директоров музеев, посетителей музеев, посетителей театров, газетных репортеров, критиков различных изданий, историков искусства, теоретиков искусства, философов искусства и других). Это — люди, которые поддерживают машинерию мира искусства в работоспособном состоянии, и, следовательно, обеспечивают ему продолжение существования. В дополнение к этому всякий человек, видящий себя членом мира искусства, таковым, вследствие этого и является. Хотя я и назвал только что перечисленных людей главными действующими лицами мира искусства, в этом главном составе есть минимальная сердцевина, без которой мир искусства не мог бы существовать.

¹ Стремление к формализации явно имело место, например, в СССР: «народный художник СССР» мыслился выше «заслуженного художника СССР», а последний — выше «народного художника» союзной республики и т. д. (Примечание переводчика. — С.Д.).

Этот существенный состав включает в себя художников, создающих произведения, «презентеров» («presenters»), представляющих произведения, и «посетителей», оценивающих эти произведения. Такой минимальный набор может быть назван «презентационной группой» («the presentation group»), поскольку он состоит из художников, чья активность необходима, если что-то должно быть представлено, презентеров (актеров, сценических менеджеров и т.д.) и посетителей, чье присутствие необходимо для того, чтобы что-либо было представлено. Какая-либо определенная личность может играть более одной из этих существенных ролей в представлении некоего произведения, Критики, историки, философы искусства становятся членами мира искусства несколько позже того, как минимальный сердцевинный состав определенной системы искусства приведет эту систему в действие. Все из этих ролей институционализированы и должны быть выучены тем или иным путем участниками. Например, театрал — это не всякий, кому случается прийти в театр, это такой человек, который приходит туда с определенными ожиданиями и знанием того, как следует себя вести перед лицом того, что ему придется увидеть.

Полагая, что существование мира искусства было основано или, по крайней мере, сделано вероятным, мы теперь видим проблему в том, как статус распространяется этой институцией. Мой тезис таков, что аналогично тому, как человек сертифицируется или квалифицируется для офиса или два человека приобретают статус супружеской пары по гражданскому праву внутри системы законодательства. Или как человек избирается президентом Ротарианского клуба, или как человек приобретает статус мудрого человека внутри сообщества, артефакт может приобрести статус кандидата на оценку внутри системы, называемой «мир искусства». Как некто может сказать, когда статус был распространен? Артефакт, висящий в художественном музее как

часть выставки и спектакль в театре, разумеется, суть знаки. Здесь, конечно, нет гарантии, что некто всегда может распознать, является ли что-либо кандидатом на оценку достоинств, точно так же, как некто не может сказать. Является ли данный человек носителем рыцарского звания. Или женат ли он. Когда статус объекта базируется на невыявленных характеристиках, простой взгляд на объект не обязательно откроет его статус. Невыявленное отношение *может* быть символизировано некоторым указателем, например, обручальным кольцом, в случае чего обычный взгляд раскрывает статус.

Более важный вопрос состоит в том, каким образом статус кандидата на оценку распространяется. Примеры, упомянутые только что, экспозиция в музее и спектакль в театре, кажется, предполагают, что некоторое число людей необходимо, но в другом смысле требуется только один человек: некое число людей требуется для создания социальной институции мира искусства, но только один человек требуется для того, чтобы действовать от имени мира искусства и распространять статус кандидата на оценку. В действительности, множество произведений искусства созерцается только одним человеком — тем, кто их создал — но они, тем не менее, суть искусство. Статус по существу вопроса может быть распространен действием единственного лица от имени мира искусства и *трактовкой артефакта как кандидата на оценку*. Разумеется, ничто не препятствует тому, чтобы группа людей распространила статус, но обычно он распространяется единственным лицом. Художником, который создает артефакт. Может оказаться полезным сравнение и противопоставление понятия статуса кандидата на оценку и случая, в котором нечто просто представляется для оценки: это содержит в себе обещание пролить свет на понятие статуса кандидата. Поймим себе продавца водопроводных принадлежностей. Который выкладывает свой товар перед нами. «Размеще-

ние перед» и «распространение статуса кандидата на оценку» суть очень разные понятия. И различие может быть выяснено сравнением действия продавца и специфическим актом Дюшана, который ввел писсуар, окрещенный «Фонтаном» в знаменитое теперь арт-шоу. Различие состоит в том, что действие Дюшана имело место внутри институционального порядка мира искусства, а действие продавца водопроводных принадлежностей — вне него. Продавец мог сделать то, что сделал Дюшан, то есть обратить писсуар в произведение искусства, но подобная вещь, по всей видимости, не пришла ему в голову. Пожалуйста, помните о том, что бытие «Фонтана» произведением искусства не означает того, что оно хорошо, также эта квалификационная институция не означает и того, что оно плохо. Выходки отдельного художника нынешнего дня служат тому, чтобы усилить позицию Дюшана и также сделать ударение на практике наименования произведениями искусства. Вальтер де Мария* в случае одной из его работ прошел через движение, несомненно подобное бурлеску, использующее процедуру, практикуемую многими законодательными и незакондательными институциями — процедуру лицензирования. Его «Бар высокой энергии» («High Energy Bar») (барная стойка из нержавеющей стали) снабжен сертификатом, содержащим в себе имя работы и утверждающим, что этот бар является произведением искусства только в присутствии данного сертификата.

В дополнение к озаглавлению статуса искусства «сертификацированием» этого в документе этот пример содержит в себе предположение о значении акта именования произведений искусства. Какой-либо объект может приобрести статус искусства, не будучи когда-либо поименованным так поименованным, но сообщение ему титула делает ясным всякому, кому это интересно, что некий объект является произведением искусства. Специфические названия действия действуют множеством путей — как опора в понимании работы

или как приемлемое направление ее идентификации, например — но в принципе всякое название, (даже «Без названия») представляет собой указатель статуса¹.

Третье понятие, вовлеченное во второе условие определения кандидата: член мира искусства присваивает статус кандидата на оценку. Определение не предполагает, что произведение искусства действительно оценивается, даже пусть и одним человеком. Факт состоит в том, что многие, даже, возможно, что и в своем большинстве, произведения искусства остаются неоцененными. Важно не встраивать в определение классификационного значения «произведения искусства» ценностные свойства, подобные действительной оценке: если сделать это, то окажется невозможным обсуждать неоцененные произведения искусства. Встраивание ценностных свойств может сделать неудобным обсуждение плохих произведений искусства. Также не каждый аспект произведения вовлечен в кандидатство на оценку; например, цвет оборотной стороны обычно не принимается в расчет как нечто, что кто-либо должен осмыслить как свойство, которое следует оценить. Проблема того, какие аспекты произведения искусства должны быть включены в кандидатство на оценку, есть вопрос, который я буду обсуждать позже в главе 7, пытаясь дать анализ понятия эстетического объекта. Определение «произведения искусства» не должно быть, таким образом, понято как утверждение того, что каждый аспект произведения включен в кандидат-

¹ Недавно в статье, озаглавленной «Государство искусства» (The Republic of Art // *British Journal of Aesthetics and Art Criticism*. April, 1969. P. 145 — 156). Т. Дж. Диффи* рассуждал о том, как распространяется статус искусства. Он, в частности, пытается вывести нечто, вроде скорее оценочного значения «произведения искусства», нежели значения классификационного, и, следовательно, главное содержание его теории гораздо более узко, чем моей.

ство на оценку.

Четвертое понятие, вовлеченное во второе условие, определения есть оценка как таковая. Некоторые могут полагать, что определение реферирует к особому виду *эстетической* оценки. Я обосную позже в главах 4, 5 и 6 то, что нет никакого основания думать, что существует особый вид эстетического сознания, внимания и восприятия. Сходным же образом, я не думаю, что существует особый вид эстетической оценки. Все, что подразумевается под «оценкой» в определении есть нечто вроде того, что в «испытании опытом качеств некто находит их стоящими или ценными», и это значение применяется весьма обширно как внутри сферы искусства, так и вне нее. Некоторые люди уже нашли, что мой подход к институциональной теории искусства исполнен того, что они сочли «неосновательностью моего анализа оценки». Они думали, я полагаю, что существуют другие виды оценки и что оценивание в случае оценки искусства неким образом отличается по своему типу от оценки того, что искусством не является. Однако единственный смысл, в котором существует различие между оценкой искусства и оценкой неискусства заключается в том, что эти оценки имеют разные *объекты*. Институциональная структура, в которой воплощен объект искусства, а не разные виды оценки, создает различие между оценкой искусства и оценкой неискусства.

В недавней статье¹ Тед Коэн* поднял вопрос, касающийся 1) кандидатства на оценку и 2) оценки, как эти два пункта были трактованы в моей оригинальной попытке определить «искусство»², он провозглашает, что в том по-

¹ *Cohen T. Possibility of Art: remarks on a Proposal by Dickie // Philosophical Review. Jan. 1973. P. 69 — 82.*

² *Dickie G. Defining Art // American Philosophical Quaterly. July 1969. P. 253 — 256.*

рядке, в котором возможность кандидатства на искусство может быть распространена на нечто, необходима возможность того, чтобы эта вещь могла быть оценена. Возможно, что в этом он и прав; в любом случае я не могу помыслить какое-либо основание для несогласия с ним в этом пункте. Возможность оценки есть один из ограничителей этого определения: если нечто не может быть оценено, оно не может стать искусством. Вопрос, который теперь вырастает, таков: существует ли нечто, что не может быть оценено. Коэн утверждает, что многие вещи не могут быть оценены; например «обычные канцелярские кнопки, дешевые белые конверты, пластиковые вилки, выдаваемые нами в ресторанах drive-in»¹. Но важно то, что он утверждает, что «Фонтан» не может быть оценен. Он говорит, что «Фонтан» имеет точку, которая может быть оценена, но это жест Дюшана, который имеет значение (может оценен), а не «Фонтан» сам по себе. Я согласен, что «Фонтан» имеет то значение, которое Коэн приписывает ему, а именно то, что он протестом искусства своего дня. Но почему не могут быть обыденные качества «Фонтана» — его искрящаяся белая поверхность, глубина, открывающаяся, когда он отражает образы окружающих объектов, его приятная овальная форма — не могут быть оценены? Он имеет качества, сходные со свойствами произведений Бранкузе или Мура, которые многие не избегают своим вниманием в своих оценочных высказываниях. Сходным образом, канцелярские кнопки, конверты, пластиковые вилки имеют качества, которые могут быть оценены, если некто предпринимает усилия к тому, чтобы сфокусировать на них внимание. Одна из ценностей фотографии заключается в ее способности сфокусироваться на вполне обыденных качествах и выхватить их. И нечто в этом роде может быть сделано и без по-

¹ *Cohen T. Possibility of Art. P. 78.*

мощи фотографии, просто посредством взгляда. Говоря кратко, мне не кажется, что любой объект не мог бы иметь некое качество, которое по достоинству могло бы быть оценено и, таким образом, мне кажется, что ограничение, предложенное Коэном, бессмысленно. Но даже если существуют некие объекты, которые не могут быть по достоинству оценены, «Фонтан» и другие дадаистские творения не относятся к их числу.

Я должен заметить, что принимая утверждения Коэна, я говорю, что каждое произведение искусства должно иметь минимальную *потенциальную*, ценность или стоимость. Разумеется, этот факт не устраняет различия между оценочным и классификационным смыслами «произведения искусства». Оценочный смысл используется тогда, когда объекту предикатируется то, что *представляется* субстанциональной, актуальной ценностью, а этот объект, может природным объектом. Далее я отмечаю, что оцениваемость произведения искусства в классификационном смысле есть *потенциальная* ценность, которая в некоем данном случае может быть никогда и не реализована¹. Определение, которое я дал, содержит в себе референцию к миру искусства. Следовательно, некоторые могут испытать чувство неловкости от того, что мое рассуждение имеет форму порочного круга. Следует согласиться, что в некотором смысле это определение имеет форму круга, но это не значит, что оно поэтому порочно. Если бы я сказал нечто, вроде: «Произведение искусства есть артефакт, на который статус был распространен миром искусства, а потом сказал бы о мире искусства только то, что он распространяет статус кандидатства на оценку, тогда опре-

¹ Я отдавал себе отчет в том, что я должен отметить эти две позиции в настоящем параграфе как результат беседы с Марком Венечиа*. Я хотел бы поблагодарить его за стимуляцию к этим замечаниям.

деление имело бы форму порочного круга, поскольку круг был бы слишком мал и *неинформативен*. Я же, тем не менее, предложил в настоящей главе достаточное пространство для описания и анализа исторических, организационных и функциональных лабиринтов мира искусства, и если эта оценка точна, то читатель получил достаточную *информацию* о мире искусства. Тот круг, который я очертил, не является маленьким и не является *неинформативным*. Если, в конце концов, мир искусства не может быть описан независимо от искусства, что значит, если описание содержит референции к историкам искусства, арт-репортерам, пьесам, театрам и так далее, то определение, строго говоря, имеет форму круга. Но это не означает, что оно, таким образом, порочно, поскольку целостный расчет, в который включено данное определение, содержит в себе большую информацию о мире искусства. Не следует сосредоточивать внимание только на определении как таковом, поскольку то, что важно увидеть, состоит в том, что искусство есть институциональное понятие, и это предполагает расширение данного определения в контексте целостного подхода. Я подозреваю, что «проблема» кругообразности будет вырастать часто, почти всегда, когда мы будем иметь дело с концептуальными понятиями.

III

Примеры дадаистского искусства и сходных тенденций нынешнего дня, способствовавших предъявлению институциональной теории искусства нашему вниманию, предполагает несколько вопросов. Во-первых, если Дюшан может обратить такие предметы, как писсуар, снеговая лопата и стоячая вешалка в произведения искусства, почему не могут природные объекты, такие, как плывущее полено, также стать произведениями искусства в классификационном смысле? Возможно и смогут, если некая из определен-

ного набора вещей будет сделана с ними. Один из путей, каким это могло бы случиться, стало бы то, что кто-либо подобрал бы природный объект, взял бы домой и повесил на стену. Второй путь заключается в том, чтобы подобрать природный объект и включить его в выставку¹. Я указывал ранее, между прочим, что фрагмент плывущего леса, к которому реферирует рассуждение Вейтца, находился в некоем месте на пляже, нетронутый человеческой рукой или почти нетронутый человеческой интенцией, и, следовательно представлял собой искусство в оценочном или производном смысле. Природные объекты, которые становятся произведениями искусства в классификационном смысле, артефактуализированы без использования инструментов — артефактуальность, скорее, распространяется на объект, нежели выработана в нем. Это означает, что природные объекты, которые становятся произведениями искусства,

¹ Следует заметить, что подобный случай институционализации имел место в России в 20-е годы XX века. Так, в Зале авангарда начала XX века Государственной Третьяковской галереи экспонирован прекрасный пример этого рода — эземпляр «Корневой скульптуры» (1920, инв. №№ СКС-3076, 3077, 3078) М.В.Матюшина (1861 — 1934). Помещение корневой скульптуры для *музеефикации авангарда* вместе с иными экспонатами, выставка которых в свое время институционализировала другие — более или менее традиционно-технические — приемы создания выразительности, точно манифестирует, на наш взгляд то, что имеет в виду Дж. Дики. Здесь происходит завершение институциональной цепочки. После корректной музеефикации (а, в ГТГ, на наш взгляд, корректно взяты за принцип именно *авангардные приемы создания выразительности*) об этом можно говорить только как о *факте истории искусства*, и вовлекать эти факты в различные области изучения эстетической и художественной коммуникации. (Примечание переводчика. — С.Д.).

обретают артефактуальность в то же самое время, когда статус кандидата на оценку распространяется на них, хотя акт распространения артефактуальности не есть тот же самый акт, что и распространение статуса кандидата на оценку. Но, возможно, сходная вещь обыкновенно случается с картинами и стихами; они приходят в существование как артефакты в то же самое время, когда на них распространяется статус кандидата на оценку. Конечно, бытие артефактом и бытие кандидатом на оценку — это два свойства, которые могут быть приобретены в одно и то же время. Многие могут найти понятие артефактуальности, скорее распространяемой на объект, чем вырабатываемой в нем, слишком странным, и это — действительно необычная концепция. Может оказаться так, что специальный подход должен быть выработан для случая плывущего полена и подобных ему.

Другой вопрос, встающий с известной периодичностью в связи с обсуждением понятия искусства и кажущийся особенно уместным в контексте институциональной теории, таков: «Как мы должны воспринимать картины, созданные такими особями, как Бетси, шимпанзе из Балтиморского зоопарка?» Именование продуктов Бетси картинами не предполагает того, что они суть произведения искусства, это — просто некоторое слово, которое требуется, чтобы реферировать к ним. Вопрос о том, являются ли картины Бетси искусством, основан на том, что сделано с ними. Например, год или два назад Полевой музей естественной истории (Field Museum of Natural History) в Чикаго выставил некоторые картины шимпанзе и горилл. Мы должны сказать, что эти картины не являются произведениями искусства. Если, однако, они были бы выставлены двумя милями дальше в Чикагском институте искусства (Chicago Art Institute), они были бы произведениями искусства — картины были бы искусством, если бы директор Института захотел спуститься на один круг эволюции

ниже ради своих друзей-приматов. Великое отличие основано на институциональном установлении: одно институциональное установление пригодно для распространения статуса, а другое — нет. Заметьте, пожалуйста, что хотя картины, подобные тем, что рисует Бетси, останутся ее картинами, даже будь они экспонированы в музее искусства, они будут *искусством* человека| ответственного за экспонирование. Бетси не была бы (я полагаю) способна воспринимать себя таким образом, чтобы быть членом мира искусства, и, отсюда следует, что она не была бы способна распространять соответствующий статус. Искусство есть понятие, которое с необходимостью вовлекает в себя человеческую интенциональность. Эти последние замечания не направлены на то, чтобы опорочить ценность (включая красоту) картин шимпанзе, показанных в музее естественной истории, или творения домашних птиц, но как замечания о том, что подпадает под видовое понятие.

Данто в своей работе «Искусство и реальные вещи» («Art Works and Real Things») обсуждает условия, разрушающие возможность приписывания статуса произведения искусства¹. Он размышляет о фальшивых картинах, что суть одно и то же с копиями оригинальных картин, которые приписываются авторам оригиналов. Он обосновывает то, что бытие картины фальшивкой препятствует ее бытию произведением искусства, подчеркивая, что оригинальность есть аналитическое свойство бытия произведением искусства. То, что произведение производно или подражательно, по его мысли, не препятствует, однако тому, чтобы оно было произведением искусства. Я думаю, что Данто прав относительно фальшивых картин, и я могу это выразить в терминах своего собственного анализа, утверждая,

¹ *Danto A. Artworks and Real Things // Theoria. 1973. №39. P. 12 — 14.*

что оригинальность в случае картин есть antecedentное свойство для распространения статуса кандидата на оценку. Сходные же вещи должны быть сказаны относительно подобных случаев в иных, нежели живопись, искусствах. Одно из следствий этого свойства состоит в том, что существует множество произведений искусства, которые люди принимают за произведения искусства, а именно — те фальшивые картины, которые не установлены как фальшивки. Когда фальшивки раскрыты как фальшивки, они не теряют статуса искусства, поскольку они никогда не имели этого статуса на первом месте, несмотря на то, что так полагал почти каждый. Здесь есть некая аналогия с патентным правом. Если однажды изобретение было запатентовано, нечто, совершенно похожее на него, не может быть запатентовано — патент может быть выдан только за то, что оно «использовано». В случае патентной практики, разумеется, то, является ли второе устройство копией или оно разработано независимо, не имеет значения, но аспект копирования является критическим для случая искусства. Картина Ван Меегерена, которая не была копией настоящего Вермеера, а только картиной, написанной в манере Вермеера с поддельной подписью, представляет собой более сложный случай. Картина с фальшивой подписью не есть произведение искусства, но если бы Ван Меегерен поставил свое имя, она была бы таковым.

Строго говоря, поскольку оригинальность есть аналитическое свойство для того, чтобы картина была признана произведением искусства, часть, отвечающая за оригинальность, должна быть инкорпорирована в определение «произведения искусства». Но поскольку я не сделал никакого анализа свойства оригинальности в отношении других, нежели картины, произведений искусства, я нахожусь не в той позиции, чтобы дополнить таким образом это определение. Все. Что я могу сказать на настоящий момент, это то, что сказал только что выше, а именно то, что ориги-

нальность в случае картин представляет собой antecedentное свойство для рассмотрения статуса кандидата на оценку и что доводы сходного рода могут быть применимы и в других искусствах. Вейтц оценивает дело таким образом, что процесс определения «искусства» или его субконцептов замыкается на креативности. Некоторые из традиционных определений «искусства» *могли* замыкаться на креативности, а некоторые из них и *действительно* замыкались, однако эта опасность теперь уже в прошлом. В одно и то же время драматург, например, воспринимается и может быть востребован как тот, кто пишет пьесу с трагическими чертами, и как тот, кто избегает специфических характеристик такой пьесы, как они были, например, даны в Аристотелевом определении «трагедии». Столкнувшись с этой дилеммой, драматург может быть принужден к тому, чтобы бросить свой проект. С присущей нынешнему дню переоценкой установленных жанров, а также с неумелыми призывами к обновлению в искусстве, так или иначе, но препятствия креативности более не существует. Сегодня если новая и необычная работа создается, и она сходна с представителями определенного типа произведений искусства, она обычно будет помещена внутрь этого типа, и если появляется работа, очень непохожая на все существующие, то, по всей видимости, будет создан новый субконцепт. Сегодняшних художников не так-то легко запугать, и они смотрят на жанры, скорее, как на утрату направляющих линий нежели на устойчивые спецификации. Даже если замечания философа и имели бы некоторое воздействие на то, что сегодня делает художник, институциональные концепции искусства все равно не замыкались бы на креативности. Присвоение артефактуальности не может препятствовать креативности, поскольку артефактуальность есть необходимое условие креативности. Не может быть примера креативности без того, чтобы был произведен артефакт некоего вида. Второе свойство, вовлеченное в распространение ста-

туса, не может подавлять креативность, в действительности оно вдохновляет его. Поскольку согласно этому определению все, что угодно, может стать искусством, это определение никак не ограничивает креативность.

Институциональная теория искусства может прозвучать, как утверждение, вроде: «Я нарекаю это произведением искусства». И это, скорее, так, хотя это не значит, что распространение статуса — простое дело. Точно так же, как и крещение ребенка имеет в качестве своего основания историю и структуру церкви, распространение статуса искусства имеет в качестве своего основания византийскую сложность мира искусства. Некоторым может показаться странным, что в обсужденных случаях искусства существуют пути, по которым распространение может пойти неверно, в то время, как относительно искусства это, кажется, не обстоит подобным образом. Например, обвинительное заключение может быть неясно выражено и обвиняемый человек в действительности не будет признан виновным, однако ничего, параллельного этому, в искусстве, кажется, нет. Этот факт просто отражает различие между миром искусства и правовыми институциями: правовые системы имеют дело с обстоятельствами, имеющими тяжелые личные последствия, и его процедуры должны это отражать. Мир искусства также имеет дело с важными обстоятельствами, однако они — полностью другого рода. Мир искусства не располагает строгими процедурами, он признает и даже поощряет вольность и каприз, не теряя при этом своего серьезного намерения. Отметьте, пожалуйста, что не все правовые процедуры столь строги, как процедуры судебные, и что ошибки, сделанные в распространении статуса, не фатальны для этого статуса. Должностное лицо может совершить ошибки в проведении брачной церемонии, но пара, которая стоит перед ним, все равно приобретет статус брачной. Если, следовательно, ошибка не может быть совершена в распространении статуса, ошибка может

быть совершена *посредством* его распространения. В распространении статуса искусства на объект предполагают некий вид ответственности за этот объект в его новом статусе представление кандидата на оценку всегда допускает, что ни один человек его не оценит, и что человек, распространивший этот статус, в результате этого потеряет свое лицо. Некто может сделать произведение искусства из свиного уха, но это совсем необязательно сделает его шелковым кошельком.

IV

Поскольку мы заметили институциональную природу искусства, роли, которые играли такие «теории искусства», как подражание и выражение, могут быть рассмотрены в интересной перспективе. Например, пока все искусство было подражательным или подразумевалось таковым, подражание полагалось универсальным свойством искусства. Неудивительно, что то, что мыслилось единственным универсальным свойством искусства, было признано как его определяющее свойство. То, что произошло, состояло в том, что свойство, при зрелом размышлении всегда привходящее, было принято за свойство единственное, что привело к ошибочной теории искусства. Поскольку имитационная теория искусства была однажды сформулирована, она определила нормативный способ побуждения художников быть подражательными. Разумеется, философские теории искусства вообще не сильно влияют на человеческую практику. Имитационная теория прошлого могла, таким образом, иметь обычный, более, чем незначительный, практический смысл, поскольку была основана на широко распространенном свойстве искусства и, следовательно, усиливала ударение на легко воспринимаемой характеристике, а поскольку класс художников был относительно невелик, то и аккумуляровала линии коммуникации.

Роль, которую сыграла теория выразительности, была достаточно отличной от той, которую сыграла теория подражания. Она выглядела как замещение теории подражания и послужила ее коррекцией. Развитие искусства показало к тому времени, что имитационная теория была неверна и что было вполне естественным искать замену ее, которая сфокусировала бы внимание на другом выявленном свойстве искусства, на этот раз на его выразительных качествах, интерпретируя их как выражение художников. Я подозреваю, что теория выражения имела нормативную роль в том направлении, в котором не имела ее теория подражания. Это означает, что теория подражания для большей части ее сторонников была попыткой реформировать искусство. Видели ли себя теоретики выражения пытающимися оказать влияние на создание искусства с содержанием определенного рода или отделить искусство от того, что лишь притворялось таковым, они были нацелены на реформу.

С точки зрения институциональной теории как теория подражания, так и теория выражения ошибочны как теории искусства. Если, однако, они были выстроены как попытки сфокусировать внимание на аспектах искусства (его репрезентативных и выразительных качествах), которые были и продолжают быть очень важными, то они выполнили и продолжают выполнять важную функцию. Институциональное определение «искусства» не открывает ничего нового, что может сделать искусство. Остается очень значительным то, что можно сказать, о том, что может сделать искусство, и теории подражания и выражения показывают, что *некоторые* из этих вещей находят на, пусть и не полностью, но правильном пути.

Я уже сказал, все, что я собираюсь сказать относительно понятия искусства, до тех пор, пока я не вернусь к данной теме в конце главы 7, где я подвергну ее краткому обсуждению в попытке уточнить отношение между произведениями искусства и эстетическими объектами. В следующей гла-

ве я начинаю обсуждение «эстетического», которое будет так или иначе, темой остающейся части книги, и прослеживаю основания, заложенные в это понятие восемнадцатым и девятнадцатым веками.

ИНДЕКС ИМЕН

Баллоу, Эдуард (Ballough, Edward, 1880—1934) — британский философ, занимавшийся проблемами философии Фомы Аквинского и томистской традиции, но более всего получивший известность благодаря статье «*Психическая дистанция как фактор в искусстве и как эстетический принцип*», широко обсуждавшуюся в эстетике XX века (*Ballough, E. Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle // British Journal of Psychology. 1912. Vol. 5. P. 87—117. См. также русский перевод: Баллоу, Э. «Психическая дистанция как фактор в искусстве и как эстетический принцип // Современная книга по эстетике. Антология. М.: Издательство иностранной литературы, 1957. С. 420—446. В этом переводе опущены последние одиннадцать страниц оригинала.*

Бердсли, Монро (Beardsley, Monroe, 1915 — 1985) — один из старейших и наиболее авторитетных представителей американской аналитической эстетики. Основные публикации: «*Эстетическая точка зрения*» (The Aesthetic Point of View. Ithaca: Cornell University Press, 1982); «*Возможность критики*» (The Possibility of Criticism. Detroit: Wayne State University Press, 1970); «*Эстетика от классической Греции до настоящего времени: краткая история*» (Aesthetics from Classical Greece to the Present: a Short History. N.Y.: Macmillan, 1966); «*Эстетика: проблемы философии критики*» (Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. N.Y.: Harcourt, Brace and World, 1958); «*Аффективное заблуждение*» (М. Бердсли и У.К.Уимсатт) (The Affective Fallacy. By

M.Beardsley and W. K. Wimsatt // *Sewanee Review*. 1949. №57); «*Интенциональное заблуждение*» (М. Бердсли и У.К.Уимсатт) (*The Intentional Fallacy*. By M. Beardsley and W. K. Wimsatt // *Sewanee Review*. 1946. №54. P. 468—488); «*Интенция*» (М. Бердсли и У.К.Уимсатт) (*Intention*. By Beardsley and W. K. Wimsatt // *Dictionary of World Literature* / Ed. J. T. Shipley. N. Y.: Philosophical Library, 1943).

Вейтц, Моррис (Weitz, Morris) — известный представитель аналитической философии и аналитической эстетики в США. Родился в 1916 году. В области эстетики работал, в основном, с материалом литературы, стремясь, как и М. Бердсли, выработать объективные основания критики. Вейтц уделял большое внимание собственному философскому содержанию литературы. В частности, он предвосхитил некоторые соображения по поводу философского содержания текстов М. Пруста, которые позже стали обсуждаться в связи с книгой Ж. Делеза «Марсель Пруст и знаки» (1964). Основные сочинения М. Вейтца: «*Философия искусств*» (*Philosophy of the Arts*. Cambridge, 1950; «*Символизм и искусство*» (*Symbolism and Art // Review of Metaphysics*. 1954. №7. P. 466—481); «*Истина в литературе*» (*Truth in Literature // Revue internationale de philosophie*. 1955). №9. P 116—129); «*Роль теории в эстетике*» (*The Role of Theory in Aesthetics // British Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1956. №15); «*Философия в литературе: Шекспир, Вольтер, Толстой, Пруст*» (*Philosophy in Literature: Shakespeare, Voltaire, Tolstoy, Proust*. Detroit, 1963); «*Гамлет и философия*» (*Hamlet and the Philosophy of Criticism*. Cleveland, 1964); «*Теории и понятия: история главной философской традиции*» (*Theories of Concepts: a History of the Major Philosophical Tradition*. L., 1988).

Венециа, Марк (Venezia, Mark) — Дики, очевидно, имеет в виду Майка Венециа (Mike Venezia), которого иногда при

ссылках (возможно идет от контекста личного обращения) называют и Марком. Венеция, Майк (Venezia, Mike) родился в Нью-Йорке в 1945 году. Образование получил в Чикаго (окончил The School of The Art Institute of Chicago со степенью бакалавра изящных искусств). В течение 33 (1970 — 2003) лет был исполнительным арт-директором крупнейшего рекламного агентства Leo Burnett Worldwide, Inc. со штаб-квартирой в Чикаго, где и работал в период упоминаемой Дики их беседы. Однако у Венеция были и другие, не связанные с рекламной практикой интересы, которые он реализовал несколько позже и которые, очевидно и представляли интерес для Дики в связи с его текстом. Дело в том, что в 1978 году Венеция начал свою параллельную карьеру как автор и иллюстратор серии книг по истории изобразительного искусства для детей, в которой собрал, проанализировал и весьма интересно расположил большой материал по проблемам истории изобразительного искусства и его важнейшим, в том числе и современным, персоналиям. В этой серии, названной «Узнай самых великих художников мира» («Getting to Know the World's Greatest Artists»), были впоследствии изданы, например, следующие книги: Picasso. Chicago, 1988; Rembrandt. Chicago, 1988; Van Gogh. Chicago, 1988; Da Vinci. Chicago, 1989; Edward Hopper. Chicago, 1990; Mary Cassatt. Chicago, 1990; Botticelli. Chicago, 1991. Michelangelo. Chicago, 1991; Paul Klee. Chicago, 1991; Francisco Goya. Chicago, 1991; Paul Gauguin. Chicago, 1992; Pieter Bruegel. Chicago, 1992; Georgia O'Keefe. Chicago, 1993; Salvador Dali. Chicago, 1993; Monet. Chicago, 1993; Diego Rivera. Chicago, 1994; Jackson. Pollock. 1994; Grant Wood. Chicago, 1995; Henri de Toulouse-Lautrec. Chicago, 1995; Andy Warhol. N.Y., 1996; Pierre Auguste Renoir. N.Y., 1996; El Greco. N.Y., 1997; Henri Matisse. N.Y., 1997; Alexander Calder. N.Y., 1998; Paul Cezanne. N.Y., 1998; Frida Kahlo. NY, 1999; Jacob Lawrence. NY, 1999; Dorothea Lange. N.Y., 2000; Norman Rockwell. N.Y., 2000; Edgar Degas. N.Y., 2000; Giotto. N.Y., 2000.

Marc Chagall. N.Y., 2000; Raphael. N.Y., 2001; Roy Lichtenstein. N.Y., 2001; Frederic Remington. N.Y., 2002; Georges Seurat. N.Y., 2002; Henri Rousseau. N.Y., 2002; Johannes Vermeer. N.Y., 2002. René Magritte. N.Y., 2002; Camille Pissarro. N.Y., 2003; James McNeill Whistler. N.Y., 2003; Grandma Moses. N.Y., 2003. Titian. N.Y., 2003; Winslow Homer. N.Y., 2003. Eugène Delacroix. N.Y., 2003. Diego Velázquez. N.Y., 2004. Всего в серии вышло 48 книг. М. Венеция отличает стремление представить изобразительное искусство как единый исторический континуум, в котором каждый факт искусство только и может приобрести свое действительное значение. В этом смысле понимание «мира искусства» как среды, присваивающей статус произведения, ему очень близко.

Данто, Артур (Danto, Arthur, 1924–2013) — один из наиболее часто цитируемых американских философов и эстетиков конца XX — начала XXI века, чьи идеи оказали заметное влияние на всю современную мысль Запада. Основные публикации: «*Мир искусства*» (The Artworld // Journal of Philosophy. 1964. №6. P/ 571–584); «*Ницше как философ: оригинальное исследование*» (Nietzsche as Philosopher: an Original Study. N.Y., 1965); «*Аналитическая философия истории*» (Analytical Philosophy of History. Cambridge, 1965); «*Аналитическая философия знания*» (Analytical Philosophy of Knowledge. Cambridge, 1968); «*Видоизменение общего места: философия искусства*» (The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art. Cambridge, 1981); «*Философское изъятие прав искусства*» (The Philosophical Disenfranchisement of Art. N.Y., 1985); «*Повествование и знание*» (Narration and Knowledge. N. Y., 1985); «*Философия и /как/ литература*» (Philosophy and / as / of Literature // Literature and the Question of Philosophy / Ed. Anthony J. Cascardi. Baltimore, 1987. P. 3–23); «*После коробки „Брилло“: визуальные искусства в постисторической перспективе*» (Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective. N.Y.,

1992); «После конца искусства: современное искусство и черта истории» (After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton, 1997); «Связи с миром: основные понятия философии» (Connections to the World: the Basic Concepts of Philosophy. Berkeley, 1997); «Оживление искусства: критика, философия и пределы вкуса» (The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste. G & B Arts, 1998); «Поношение красоты: эстетика и понятие искусства» (The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art. Chicago, 2000).

Диффи, Терри (Diffey, Terry) известный современный британский эстетик, заслуженный профессор Сассекского университета, многолетний (1978 — 1995) редактор *British Journal of Aesthetics and Art Criticism* и вице-президент Британского эстетического общества (*The British Society of Aesthetics*). Изучал философию и английскую литературу в Бристольском университете, который закончил в 1960 году и где получил степень доктора философии в 1965 году. Основные исследовательские интересы сосредоточены в области соотношения проблем философии и литературы, эстетики и этики, наследия Р. Дж. Коллингвуда, определений статуса и понятий эстетики и теории искусства. Основные публикации: «Работа Толстого «Что такое искусство?» (Tolstoy's «What Is Art?». Beckenham, 1985), «Государство искусства и другие эссе» (The Republic of Art and Other Essays. N.Y., 1991). В этом сборнике, в частности, опубликованы: «Эссенциализм и определение «искусства» («Essentialism and the Definition of «Art'», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 13. No. 2 (Spring 1973). P.103—120); «Государство искусства» («The Republic of Art», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 9, no. 2 (April 1969). P.145—156); «Об определении искусства» («On Defining Art», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 19. No. 1 (Winter 1979). P.15—23); «Институциональная теория искусства» («The Institutional

Theory of Art», впервые: *Philosophical Inquiry. International Quarterly*. Vol. VI. No 3 — 4, (Summer-Fall 1984), P.153—159; «Идея искусства» («The Idea of Art», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 17. No. 2 (Spring 1977). P.122—128); «Место для произведений искусства» («A Place for Works of Art», впервые: *Ratio*. Vol. XIX. No. 1 (June 1977). P.13—23); «Мораль и литературная критика» («Morality and Literary Criticism», впервые: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XXXIII, 4 (Summer 1975). P.443—454); «Искусство и благо: сопоставление эстетики Коллингвуда и этики Мура» («Art and Goodness: Collingwood's Aesthetics and Moore's Ethics Compared», впервые: *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*. Vol. V. No. 1—2 (1982), P.25—39; репринт: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 25. No. 2 (Spring 1985). P.185—198); «Эстетический инструментализм» («Aesthetic Instrumentalism», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 22. No. 4 (Autumn 1982). P. 337—349); «Оценка произведения искусства: проблема минимализма» («The Evaluation of a Work of Art: The Problem of Minimalism», впервые: *Dialectics and Humanism: The Polish Philosophical Quarterly*. Vol. XV. No. 1—2. 1988); «Идея эстетического опыта» («The Idea of Aesthetic Experience», впервые: *Possibility of the Aesthetic Experience* / М.Н.Митас, ed. Dordrecht, 1986); «Эстетический опыт в оценке Шопенгауэра» («Schopenhauer's Account of Aesthetic Experience», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 30. No. 2 (April 1990). P. 132—142); «Принципы искусства Коллингвуда: эстетика и философский метод» («Collingwood's Principles of Art: Aesthetics and Philosophical Method»).

Кенник, Уильям Элмер (Kennick, William. Elmer) — известный американский философ и эстетик. Получил степень доктора философии в Корнеллском университете. Много лет преподавал в колледже Амхерст (1956—99), где читал основные курсы по истории философии, эстетике, метафизике

и вел семинар по философии Витгенштейна. Заслуженный профессор колледжа Амбхерст. Известны и сыграли большую роль в философском и эстетическом образовании в США много раз переиздававшиеся работы, где он выступал как автор: *«Искусство и философия: чтения по эстетике»* (Art and Philosophy: Readings in Aesthetics. N.Y., 1964) и как редактор: *«Метафизика: чтения и пересмотры»* (Metaphysics: Readings and Reappraisals / Ed. By W.E. Kennick and M.Lazerowitz. Prentice-Hall, 1966).

Коэн, Тед (Cohen, Ted) — американский философ и эстетик. Окончил Чикагский университет со степенью бакалавра (1962), магистратуру в Гарвардском университете (1965) и там же получил степень доктора философии, защитив диссертацию *«Грамматика вкуса»* («The Grammar of Taste», 1972). Области научного интереса: философия искусства, история философии искусства (особенно — философия искусства XVIII века), некоторые аспекты философии языка. С 1967 года работает на кафедре философии Чикагского университета (с 1974 по 1979 год — заведующий), занимал и продолжает занимать важные посты в этом университете, многократно читал курсы в других учебных заведениях. С 1995 по 1996 год был вице-президентом Американского эстетического общества (*American Society for Aesthetics*). Публикации: *«Еще раз о том, что мы говорим»* (в соавторстве с С. Бейтсом) (More on What We Say. (With Stanley Bates) // *Metaphilosophy*. V. 3, № 1, January, 1972. P. 1 — 24); *«Возможность искусства»* (The Possibility of Art // *Philosophical Review*. V. 82. №1. January, 1973. P. 69—82. Имеется перевод на русский язык в: *Американская философия искусства* / Ред. Б. Дземидок. Екатеринбург, 1997); *«Эстетическое/неэстетическое и проблема вкуса»* (Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste // *Theoria*. V. 39. Parts 1—3. 1973. P. 113—152); *«Фигуративная речь и фигуративные акты»* (Figurative Speech and Figurative Acts // *Journal of Philosophy*. V. 72. №19.

November 6. 1975. P. 669—684); «Замечания о метафоре» (Notes on Metaphor // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. V. 34. №. 3. Spring, 1976. P. 249—259); «Эстетика» (Aesthetics // *Social Research*. V. 4. №4. Winter, 1980. P. 600—611); «Что особенно в фотографии?» (What's Special about Photography? // The Monist. V. 71. №2. April, 1988. P. 292—305); «Репрезентация: живописная и фотографическая» (Representation: Pictorial and Photographic // International Encyclopedia of Communications. Oxford, 1989); «Размышления об одной идее эстетики Коллингвуда» (Reflections on One Idea of Collingwood's Aesthetics // The Monist. Vol. 72. №4, October. 1989. P. 581—585); «Исправление в Кантовой теории вкуса» (An Emendation in Kant's Theory of Taste // *Nous*. Vol. 24. №4. March, 1990. P. 137—145); «Фигуративная некомпетентность» (Figurative Incompetence // *Raritan*. Vol. 10. №2. Fall. 1990. P. 30—44); «Высокое и низкое мышление о высоком и низком искусстве» (High and Low Thinking about High and Low Art // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 51. №2. Spring, 1993. P. 151—156); «Отношение удовольствия в Кантовой эстетике» (The Relation of Pleasure to Judgment in Kant's Aesthetics // *Kant and Critique: New Essays in Honor of W.H.Werkmeister* / Ed. by R. M. Dancy. Dordrecht — Boston — L., 1993); «Высокое & низкое искусство и высокие & низкие аудитории» (High & Low Art, and High & Low Audiences // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 57. №2. Spring, 1999. P. 137—143); «Шутки» (Jokes // *Encyclopedia of Aesthetics* / Ed. by M.Kelly. Oxford, 1998); «Спорт» (Sports / *Ibid.*); «Телевидение» (Television // *Ibid.*); «Философия вкуса: мысли об идее» (Philosophy of Taste: Thoughts on the Idea // *Blackwell Guide to Aesthetics* / Ed. by P.Kivy. Oxford, 2004); «Три проблемы эстетики Канта» (Three Problems in Kant's Aesthetics // *British Journal of Aesthetics*. Vol. 42. №1. January, 2002. P. 1—12); «Невыявляемое: некоторые мысли после Канта» (The Inexplicable: Some Thoughts after Kant // *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics* / Ed. by P.Livingston and

B.Gaut. Cambridge, 2002).

Манделбаум, Морис (Mandelbaum, Maurice, 1908 — 1987) — известный американский историк философии, специалист по философии истории, психологии чувственного восприятия и эпистемологии. Основные работы: «*Проблема исторического знания. Ответ релятивизму*» (The Problem of Historical Knowledge. An Answer to Relativism, 1934), «*Философия, наука и чувственное восприятие. Исторические и критические исследования*» (Philosophy, Science and Sense Perception. Historical and Critical Studies, 1964), «*История, человек и разум. Исследование мысли девятнадцатого века*» (History, Man and Reason. A Study in Nineteenth Century Thought, 1971), «*Анатомия исторического знания*» (The Anatomy of Historical Knowledge, 1977), «*Философия, история и науки. Избранные критические очерки*» (Philosophy, History and the Sciences. Selected Critical Essays, 1984).

Де Мария, Вальтер (De Maria, Walter, 1935—2013) — американский скульптор и композитор. Де Мария родился в Олбэни, штат Калифорния 1 октября 1935 года. Изучал историю и искусство в Калифорнийском университете с 1953 по 1959 год, переехал в Нью-Йорк в 1960 году. Его ранние скульптуры 60-х годов были созданы под влиянием дадаизма и других модернистских художественных течений. Это влияние привело Де Мария к использованию простых геометрических очертаний и материалов индустриальной выработки, таких, как нержавеющая сталь и алюминий, которые также характерны для минималистского искусства. С середины 60-х годов он участвует в различных художественных акциях. Его произведение «*Кейдж*», посвященное Джону Кейджу, было включено в культовую выставку «*Первичные структуры*» («Primary Structures», Jewish Museum, New York, 1966). Он появлялся в хэппенингах, сочинил два мюзикла (*Cricket Music*, 1964;

Ocean Music, 1968), снял два фильма (оба 1969) — «*Three Circles and Two Lines in the Desert*» и «*Hardcore*». В течение некоторого времени был барабанщиком в нью-йоркской рок-группе «*The Druds*», предшественнице «*The Velvet Underground*». С 1968 Де Мария создавал минималистские скульптуры и инсталляции, подобные той, которую упоминает в своем тексте Дики. Он реализовал лэнд-арт-проект в пустыне на юго-западе США, создавая ситуацию, в которой ландшафт и природа, свет и погода становились факторами интенсивного физико-психического опыта. После работ Де Мария понятие произведения искусства стало связываться с интенцией, направляющей зрителя к размышлению о Земле и ее месте в универсуме. Артистическая практика Де Мария связана с такими направлениями, как минимализм, концептуализм и лэнд-арт. Самой известной его работой считается «*Светящееся поле*» (*The Lightning Field*, 1977), представляющая собой 400 постов из нержавеющей стали, расположенных в рассчитанном порядке на площади 1 миля × 1 км. Время дня, освещение и погода меняют оптические эффекты, в грозовые бури поле действительно покрывается дробью вспышек.

Олдрич, Вирджил (Aldrich, Virgil, 1903–1998) — один из крупнейших западных авторов, писавших в XX веке об различных проблемах эстетики. Родился на территории Индии, учился в Оксфорде и Сорбонне, докторскую степень получил в Калифорнийском университете в Беркли в 1931 году. Преподавал в Колумбийском университете, университете Северной Каролины и некоторых других учебных заведениях США. Был директором Американского исследовательского института в г. Киото (Япония), президентом Американской философской ассоциации (*American Philosophical Association*) и Американского эстетического общества (*American Society for Aesthetics*). Основные тексты: «*Язык и философия*» (*Language and philosophy*. Kyoto, 1955),

«Философия искусства» (Philosophy of Art, Englewood Cliffs, 1963), «Тело человека» (The Body of a Person, Lanham, 1988). Получил признание за последовательную разработку метода эстетических исследований, в основе которого лежит признание неразрывной связи телесного и интеллектуального аспектов (см. показательный в этом отношении сборник публикаций в его честь: «Тело, разум и метод: очерки в честь Вирджила Олдрича» (Body, Mind, and Method: Essays in Honor of Virgil C. Aldrich / Ed. by D.F.Gustafson and B.L.Tapscott. Dordrecht and Boston., 1979).

Склафани, Ричард (*Sclafani, Richard*) — американский философ и эстетик аналитического направления. Преподавал в университете Райс. Основные свои взгляды изложил в публикации публикации: «Логическая примитивность понятия произведения искусства» (The Logical Primitiveness of the Concept of a Work of Art // British Journal of Aesthetics. Vol. 15. No. 1. Winter 1974. P. 14 — 29); Дики подготовил совместно со Склафани неоднократно переиздававшееся пособие «Эстетика: критическая антология» (Aesthetics: A Critical Anthology / Dickie G., Sclafani R. (joint editors). N.Y., 1977)

Уолтон, Кендалл Льюис (*Walton, Kendall Lewis*) — один из наиболее продуктивных современных американских эстетиков, чьи тексты переведены на многие языки. Получил образование в Калифорнийском и Корнеллском университетах. Профессор университета штата Мичиган. Занимал пост президента Американского эстетического общества (American Society for Aesthetics) в 2003—2005 годах. Основная концептуальная публикация — «Мимесис как притворство: об основаниях репрезентационных искусств» (Mimesis As Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990).

Abstract

We offer to the readers the translation of the key extract of the principle text written by George Dickie, a classic of American analytical philosophy of art. This text finished the process of formulation of the institutional theory of art and fixed the key positions of the philosophy of mind in the aesthetic field. George Dickie specially stressed his attention on falsifying the myth of aesthetic theories domination in the act of aesthetic perception, on criticizing the theory of psychical (aesthetical) distance: instead of them he built the new — institutionally analytical — paradigm of gnoseological thinking on the aesthetic problems. Now is near the finish the work at the full translation of this important investigation to publishing which Professor George Dickie transferred the extraordinary right to the author of this text.

Key words

Contemporary aesthetics, analytical philosophy, contemporary art, institutional theory of art, George Dickie.

ОБЗОРЫ / REVIEWS

СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ

ЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ В ФУНДАМЕНТАЛЬНОМ АНАЛИЗЕ

Абстракт

Данный обзор посвящен обширному исследованию развития символизма, подготовленному группой авторов из нескольких стран.¹

Ключевые слова

Символизм, история искусства, современное искусство.

Большие коллективные монографии, посвященные определенным научным проблемам, стали достаточно редким делом. Причина этого заключается в том, что подобные издания не являются чисто издательским проектом: им предшествует совершенно отдельная исследовательская программа, длительная координация усилий целой группы людей с их сложным творческим взаимодействием. По существу дела, коллективные монотематические издания превращаются в виртуальные профильные научные институции, которые дают блестящие результаты интеллектуальной

¹ Символизм — новые ракурсы
/ Ответственный редактор и составитель И.Е.Светлов. М.: Канон-плюс, 2017. 640 с., илл.

культуре определенного времени, а иногда превращаются и в доминанты культурно-исторического значения, которые мы называем классическими образцами. Редкость подобных изданий в наши дни определяется именно сложностью длительной координации людей, связанных с такой серьезной, последовательной и глубокой исследовательской работой.

Издание, обзор которого мы имеем честь представить в первом выпуске нашего альманаха, принадлежит именно к описанному выше типу. Конечно, станет ли оно классической доминантой в системе научных знаний о символизме в нашей стране, покажет время — ведь классическим называется то, что не теряет актуальности в течение очень продолжительного исторического периода — но рецензируемое издание имеет все необходимые предпосылки, чтобы стать таким явлением. Прежде всего, необходимые условия для этого обеспечены тем, что коллективная монография *«Символизм — новые ракурсы»*, изданная под редакцией *Игоря Евгеньевича Светлова*, является плодом длительного сотрудничества горизонтально интегрированной исследовательской группы специалистов — Межинститутской группы «Европейский символизм и модерн» — модератором деятельности которой являлся редактор и составитель представляемого труда.

Поэтому чрезвычайно важно отметить, что во *вводной части* издания передается атмосфера реальности и аутентичности подлинного интеллектуального общения, связанного с подготовкой материалов, представляемых участниками коллективной монографии научному сообществу. В таких случаях читателям важно знать, что они имеют дело не просто с суммой индивидуальных усилий, но с плодом работы коллективного разума, одновременно направленного на решение какой-то важной проблемы. Именно это дает тот «новый ракурс», который важен не отдельным людям, но интеллектуальной культуре в целом, поскольку

является результатом содержательного общения, взаимного обогащения и взаимного просветления участников коллективной познавательной работы. Поэтому очень показательно, что в самом начале, давая читателю представление о содержании труда в целом, редактор дает фундирующие представления об атмосфере, содержании и даже хронологии и топологии тематически определенного и интеллектуально многообразного общения, ставшего источником предлагаемого научному сообществу фундаментального и всестороннего исследования символизма.¹

Издание имеет очень интересную и показательную композицию: четыре раздела монографии расположены и составлены так, чтобы представить материал последовательно с исторической и логической стороны, обеспечить всеобъемлющее представление о теоретических и художественно-практических аспектах символизма. Иллюстративный материал в высшей степени репрезентативен, удобно расположен в порядке текста.

В *первом разделе* текста рассматриваются некоторые сложные теоретические проблемы и художественные мотивы символизма. Здесь содержатся неожиданные факты и оценки, касающиеся взглядов и практик некоторых ключевых персоналий этого направления.

Ирина Мишачева посвящает свою статью мотиву огня

¹ Что бы ни происходило вот уже двадцать лет в устойчиво сложившемся или обновленном составе Межинститутской группы «Европейский символизм и модерн», мы собираемся в Государственном институте искусствознания, чтобы размышлять о европейском символизме как историческом, поэтическом, философском явлении. Обмениваемся мнениями, спорим, обсуждаем новые идеи и тексты с надеждой вникнуть в его особую атмосферу... С. 11. Здесь и далее указываются страницы реферируемого издания, указанного в подзаголовке настоящей статье. — С.Д.

в творчестве У. Тёрнера. Отмечая преемственность этого мотива в отношении многих предшествующих мировоззренческих и художественных позиций, автор справедливо и последовательно рассматривает повторяющийся акцентированный мотив огня и света в творчестве британского художника как формирование характерного художественного языка символизма, где деталь мыслится отдельно, неся на себе концентрированное значение. Когда зрителю предлагается рассмотреть такую деталь отдельно, она превращается в ключ к коду всего произведения. В этом смысле чрезвычайно показателен предпринятый автором тонкий анализ масштабной работы У. Тёрнера «Пожар в Лондонском парламенте» (1835, Музей искусств, Кливленд), где хроматические аспекты огня занимают почти всю площадь работы, делая ее практически нефигуративной и заставляя восприятие работать с абстрактными значениями этой стихии.

Катарин Локнан обращает свою публикацию к пейзажам Клода Моне. Они получают весьма необычную интерпретацию, достаточно редкую для исследований работ художника в контексте импрессионизма. Дискурс символизма позволяет взглянуть на творчество художника в ином контексте. Автор обращается к медитативным интересам Моне, связанным с традициями восточных религиозных и философских практик, приводя обширные материалы, отсылающие, в частности, к работам биографа художника Жоржа Клемансо, выдающегося французского государственного деятеля бывшего премьер-министром Франции в годы Первой мировой войны и даже в это время поддерживавшего личные контакты с Моне. Приведенные свидетельства позволяют взглянуть на пейзажи Моне как на акты внутреннего зрения и оценить их значение с этой «созерцательной», как справедливо называет это автор, стороны.

Полина Токмачева обращается в своей статье к влиянию прерафаэлитов на формирование художественного самосо-

знания будущих символистов, и, если говорить еще более широко, самосознание всего искусства новейшего периода истории. Здесь явно обнаруживается такая его черта, как склонность к воспроизводству в новых условиях, цитированию предшествующих, часто весьма отдаленных во времени прежних художественных приемов и практик. Прерафаэлиты, как никакое другое движение, отточили технологии такого цитирования, доведя его до уровня ассимиляции техник и конкретных методов работы исторического источника в своем собственном творчестве. Подобные «анахронические» практики, с одной стороны, привели к символизации исторических мотивов и созданию почвы для формирования символического художественного языка в принципе, но, с другой стороны, в более длительной перспективе стали одной из основ цитирования наследия прошлого как способа создания нового содержания, который в полной мере проявил себя в искусстве постмодернизма XX и начала XXI веков.

Анна Флорковская анализирует в своей публикации религиозные, философские и социальные процессы, происходившие в России рубежа XIX и XX веков. В этой статье обнаруживаются очень интересные факты, касающиеся сложного отношения традиционного и революционного в практике отечественного искусства этого времени. Выстроенные в один ряд, казалось бы незначительные факты, касающиеся известных деятелей российского искусства рубежа веков, показывают весьма интересную тенденцию развития. В необычном свете предстают в предложенном контексте, например, распространенные в Московском Художественном театре представление о театре как храме, понимаемые традиционно как метафорическое сравнение, концентрирующее внимание аудитории на исключительных функциях театра в обществе. Однако текст статьи показывает, что в среде Художественного театра существовало и непосредственно-аналогическое отношение к театральному дей-

ствию как храмовому, порожденное широко обсуждавшейся в художественном мире того времени идеей искусства как новой религии. Это дает совершенно непривычные коннотации не только символическим компонентам репертуара Художественного театра того времени, но и интерьеру, и общему пониманию его изначальной миссии. В таком же новом ракурсе предстают живописец Архип Куинджи и некоторые другие известные персоналии с «устоявшимися» инерционными историческими репутациями.

Статья *Ильи Проклова* посвящена «культовой» фигуре европейского модерна Густаву Климту, вернее — формированию аспектов его разносторонней славы. В центре внимания автора находятся исторические реалии внутренней жизни Венского Сецессиона и деятельности такой выдающейся фигуры, как Герман Бар, под влиянием которой сложились некоторые устойчивые мотивы оценки творчества Климта. Неотделимо от конкретного контекста статьи, относящейся к сложной проблематике символизма и модерна, в ней появляется содержание, представляющее значительный интерес для институциональной теории искусства, исследующей процесс присвоения статуса художественным творениям различными деятелями и группами арт-мира.

Ирина Замятина обращается к богатству архитектуры эпохи модерна, к многофункциональности значений выразительных элементов построек этой эпохи, в том числе и предполагавших изначально совершенно утилитарное использование. Изначально модерн предполагал создание совершенно новых параметров человеческого существования, в том числе новых аспектов самых привычных публичных сред. Автор обращается в своей публикации к такой характерной среде, как городской вокзал. Вокзалы эпохи модерна насыщены различными мотивами, определяющимися символическими элементами их конструкций: мотивами географических и культурных пространств, дороги, мощи технических средств передвижения, гармонии

физических и психологических аспектов перемещения во времени и пространстве. Последняя предполагает референции к архитектурным формам с соответствующими функциями — с европейской храмовой, в частности, средневековой архитектурой. В статье можно видеть, что не только театральное пространство, но и пространство более утилитарных функциональных назначений приобрело благодаря работе символически мыслящих авторов рафинированные интеллектуальные функции. Это — важный креативный урок для создателей современных сред различного назначения. Мы должны добавить к этому еще один важный вывод, вытекающий из чтения этой статьи: впечатляющее перепрофилирование многих функциональных пространств конца XIX — начала XX века в творческие кластеры, которое часто кажется случайной и вынужденной находкой, на самом деле таковой не является, поскольку большинство таких построек содержало в себе неотъемлемо инсталлированные в их конструкции символические элементы, и перенесение их в новый контекст просто сделало их значения более открытыми для зрительного восприятия. Такой вывод может стать основополагающим принципом при современной архитектурной работе с объектами подобного класса.

Алла Вершинина посвятила свое исследование одному символу: Горгоне Медузе в различных образных проявлениях этого символа в скульптуре значительного числа авторов и функциональных назначений. Использование приема предельной локализации исследования на хорошо определенном предмете дает возможность критической селекции конкретного материала для работы и делает сравнительный анализ аспектов символизации хорошо фундированным. В результате процедуры и выводы описываемой публикации могут быть по аналогии корректно перенесены в область анализа генезиса и циркуляции других символов.

Второй раздел монографии посвящен исследованию

культурно-географического распределения художественной практики символизма по территории Европы. Это позволяет получить действительно всеобъемлющее и очень конкретное представление о масштабе и богатстве содержания вклада этого направления в европейскую художественную культуру.

Наталья Штольдер описывает в своей статье аспекты развития символизма в Швейцарии, сконцентрировавшись на процессах, происходивших в живописи этой страны. Швейцария, где не было в свое время специализированной академии для подготовки художников, внесла в высшей степени заметный вклад в живопись символизма, дав миру таких известных и влиятельных художников, как Арнольд Бёклин, Фердинанд Ходлер, Карлос Швабе, Джованни Сегантини, Альбер Траксель, Куно Амье, Феликс Валлоттон, деятельность и произведения которых обсуждаются автором в статье. Следует согласиться с замечанием, сделанном в ее тексте, о том, что особенности и персоналии живописи этой страны в отечественном искусствоведении не изучались ранее в едином аутентичном контексте. Это делает весьма ценным содержащийся в ней обильный фактический материал, относящийся к этому контексту, часто впервые вводимый в научный оборот.

Статья *Натальи Нольде* также посвящена искусству швейцарского символизма, взятому на примере одной из ключевых персоналий — Карлоса Швабе. Живопись этого художника представлена всесторонне, в ее генезисе и влияниях, в публикации представлены детальные фактические данные для ее понимания и исторической интерпретации ее значения. В работе также затрагивается важная тема, касающаяся фундаментальной эстетической проблематики, тема одной из сложнейших для теоретического рассмотрения эмоций, существенные признаки которой выражаются в исторически сложившейся эстетической категории возвышенного. Трудность исследования возвышенного заключа-

ется в том, что эта интегральная эмоция очень изменчива в зависимости от культурно-психологического типа личности испытывающего ее человека. Составляющие возвышенного культурно-психологически конкретно, и с тех пор, как эта категория появилась в римской эллинистической культуре, представление о ее эмоциональных референциях менялись в европейской культуре несколько раз. В статье, посвященной Карлосу Швабе, речь идет об одной из последних по времени трансформаций подобного рода: о новых ощущениях возвышенного, возникших в европейской культуре перехода к новейшей фазе ее истории в преддверии эпохи доминирования ценностей технического и технологического характера, которая уже явственно давала о себе знать. Нюансы возвышенного символизма, о которых пишет автор в связи с анализом творчества Карлоса Швабе вносят весьма серьезный вклад в дискуссию о реальности и возможном характере эмоции возвышенного в культурной психике европейского человека новейшего времени.

Дальнейшая экспозиция истории символизма перемещается в Скандинавию, представленную статьей *Ксении Некрасовой* о самом известном норвежском живописце Эдварде Мунке и публикацией *Марины Ариас-Вахиль* о не очень широко известной живописной практике выдающегося шведского литератора Августа Стриндберга. В первой статье мы видим становление характерного типа экзистенциального сознания, который становится важным фактором общеевропейского движения к пониманию индивидуального человеческого существования, которое потом вырастет в философию экзистенциализма. Мунк выделяет эмоциональные элементы важнейших состояний существования, выражает их в динамической и хроматической форме, одновременно создавая символы эмоций, ставшие для европейского культурного самосознания визуальной навигацией в области внутренней психической жизни человека. Автор статьи точно передает эти намерения художника, сопровождая их тщательно ото-

бранным иллюстративным материалом. Вторая статья продолжает эту линию, представляя с новой стороны классика скандинавской литературы, важной частью эстетического опыта которого стало живописное выражение внутренних основ, породивших и его литературное творчество. «Пейзажи души» Стриндберга, как очень соответственно называет эти работы автор публикации, поражают своей живописной телесностью: основной выразительной силой становится здесь не изображение, а сам пигментирующий мазок, представляющий не только хроматически, но и рельефно как точная аналогия движений человеческой души. Живописная практика Стриндберга, детально представленная читателю, не только обогащает представление о литературном труде этого ключевого писателя Европы и развитии символизма как творческого самосознания, но и концентрирует внимание исследовательской аудитории на закономерности выделения в период становления новейшего европейского искусства художественного приема в качестве главного элемента, которому следует уделять внимание и собственно в творческой работе, и в ее интерпретации.

Статьи *Валентины Хаировой* и *Елены Федотовой* переносят нас в содержание сложного кросс-культурного процесса, характерного для этого времени в определенных частях Британии и получившего название Кельтского Возрождения. Романтизм породил практически во всех странах Европы стремление к этническим истокам их культур, к их очищению от позднейших внешних наслоений, связанных с привнесенными насильственно формами языка и укладов жизни. Британская островная культура переживала это в виде интеллектуальной реставрации некоторой частью творческого и научного сообществ изначальной кельтской культуры от привнесенного с континента «тевтонизирующего» влияния англо-саксов. Обе статьи содержат глубокий анализ этого движения как в Ирландии, так и в Шотландии, которой уделяется преимущественное

внимание, показывая религиозно-философские, мистические и художественные основы, определившие деятельность его важнейших представителей. Важнейшей фигурой в этом анализе в обеих публикациях становится Чарльз Ренни Макинтош, выдающийся мастер становящегося в это время отдельной областью творческой деятельности дизайна. Деятельность Макинтоша представлена всесторонне, затронуты все направления его творческих усилий, особое внимание уделено материалам и технологиям, которые он использовал в своей работе. Эти достоинства делают указанные статьи важнейшим источником не только историко-теоретического, но и прикладного характера, давая очень важные инструменты в распоряжение тех, кто работает в области проектирования архитектурных и предметных сред.

«Страноведческая» часть монографии представляет также важнейшие персоналии и художественные явления, связанные с укоренением и развитием символизма в Бельгии (*Елизавета Кутищева*), Испании (*Елена Калимова*, *Светлана Колотилина*), Венгрии (*Надежда Воронина*, *Янина Барабашова*), Польши (*Лариса Тананаева*, *Оксана Турбаевская*), Чехии (*Георгий Мельников*, *Елена Надеждина*), России (*Фатима Болтаева*, *Павел Павлинов*, *Яна Шклярская*, *Елена Наседкина*, *Светлана Михайлова*, *Людмила Ефремова*, *Ирина Обухова-Зелинская*). Во всех этих публикациях содержатся и интерпретируются ценные исследовательские факты о художественных процессах и персоналиях истории искусства соответствующих стран, некоторые из них могут стать для читателя подлинным открытием. Следует заметить, что в этом отношении не является исключением и Россия. Так в публикации Яны Шклярской изложены материалы настоящего научного расследования, восстанавливающие биографию и представляющие творчество редкого по выразительности художника Николая (Ника) Мамонтова, некоторые из репродуцированных работ которого (как, на-

пример, «У фотографа», 1920-е) являются несомненными шедеврами отечественного искусства.

В *третьем* разделе коллективного труда помещены статьи, приближающие проблематику символизма к современному искусству в том виде, в каком оно стало в относительно недавнем прошлом и каким, в известной степени, остается и в настоящее время. Здесь собраны публикации вовлекающие в себя интерпретации художественной формы и артистической коммуникации, которые характерны для искусства и теоретического мышления XX века, во многих случаях перешагнувшие затем и в XXI век.

Раздел открывается статьей *Александра Якимовича* об одной из наиболее репрезентативных в этом отношении фигур, какой является Василий Кандинский, как в качестве практикующего художника, так и в качестве теоретика. Статья написана словно в продолжение и развитие дискуссий о Кандинском, состоявшихся недавно в дни его юбилея в Московском государственном университете, Российской Академии художеств, Российском государственном гуманитарном университете и на некоторых других площадках. Автор обращается к ранним фазам творческого пути художника, истокам его интенций в поисках новых художественных форм и синтетических способов контакта с аудиторией. В публикации на основании сравнения различных фактов, относящихся к интеллектуальной и творческой биографии художника делается важный вывод о доминировании интереса к онтологической проблематике в течение всей творческой и исследовательской практики одного из основоположников современного искусства. Мы заметим, что влияние Кандинского на искусство XX века было многосторонним и беспрецедентным, и есть основания полагать, что его открытость бытию и забота о бытийствующих элементах существования во многом благодаря его творчеству стали характерным признаком дальнейшего развития искусства, в том числе и искусства постсовременного периода.

Ивона Люба рассматривает в своей публикации влияние теоретических обоснований символизма, сделанных Андреем Белым, на формирование супрематистской художественной парадигмы Казимира Малевича. *Давид Андриадзе* делает предметом исследования символистические рецепции, обнаруженные им в живописи Жоржа Руо и, тем самым, вносит новый аспект в рассмотрение ее значений, в дополнение к тем, о которых в свое время писали выдающиеся авторы, в числе которых был такой исключительный ценитель наследия художника, как Жак Маритен, посвятивший ему отдельное произведение. *Елизавета Линнаймаа* обращается к редким по красоте работам итальянского художника Гаэтано Превиати, передающим мотивы и композиционные приемы (например, в репродуцированной работе «Танец времени», ок. 1899) от итальянского Возрождения (в частности, фресок Микеланджело) к новейшему времени.

Умозрительные аспекты живописного символизма затронуты в статье одного из современных классиков отечественного искусствоведения *Валентины Крючковой*. Детально анализируя композиционную структуру работ Джорджо де Кирико из частных собраний автор показывает, как игра освещенных фигур и теней, сложные ассоциативные референции и сопоставления (как, например, в сравнении двух идущих на заднем плане фигурок людей с лежащей на переднем плане античной статуей в репродуцированной работе «Одиночество», б.д.) приобретает символическое значение. Автор подчеркивает принадлежность мирозерцательных значений творчества де Кирико его внутреннему художественному мышлению, а не пришедшим извне философским конструкциям, относящимся к такому формату теоретизирования, как метафизика. Для того, чтобы закрепить это отличие, в тексте подтвержден исследовательским материалом и системой последовательных аргументов, и, таким образом, введен в научный оборот специальный термин «*метаживопись*» (графика автора — С.Д.). Этот термин представляет

несомненный инструментальный теоретический интерес и может быть использован в оперативном эпистемологическом анализе многих произведений и практик современного искусства, так как де Кирико, чьи проанализированные в публикации работы относятся к первым двум десятилетиям XX века явным образом полагает начало тому внутренне метарефлексивному языку современного искусства, благодаря которому Дж. Кошут назовет его «искусством после философии». В рецензируемой публикации этот процесс зафиксирован историческими средствами в начальной фазе, что делает соответствующий ему термин хорошо верифицированным аналитическим инструментом исследования аналогичных метарефлексивных процессов в последующем современном искусстве.

В публикации *Елены Грибоносовой-Гребневой* затронуты сложные проблемы идентификации символистических элементов советского искусства 1920-годов, когда течения авангарда должны были мимикрировать под общий идеологический фон. Тем не менее, акцентированные детали, как бы существующие отдельно, формализация внешне совершенно «реалистических» элементов делает язык работ советских художников этого периода чрезвычайно интересным предметом анализа. Идентификация символистических элементов выразительности среди многообразных обязательных признаков реализма («реализмов», как точно обозначает это автор), без которых искусство не могло «принадлежать народу», делает эти элементы более отчетливыми, как всякий результат сравнительного анализа, и вносит новый содержательный вклад в понимание процесса визуальной символизации.

Четвертая, завершающая часть монографии подводит исследование символистических тенденций к их состоянию к искусству конца XX — начала XXI веков. Здесь собраны работы, исследующие процессы, остающиеся актуальными в искусстве настоящего исторического времени, в том числе

и в его текущих творческих укладах и практиках.

В статье *Аллы Коненковой* рассматривается неизвестная ранее и публикуемая в монографии в виде репродукций впервые графическая серия «Космос» выдающегося отечественного скульптора Сергея Коненкова. Транспарентная работа с цветом, использование чуть намеченных контурных линий придают работам отчетливо выраженный созерцательный, медитативный характер и позволяют трактовать различимые в работах фигуративные образы как символы, корелляты источников целостности космической гармонии, а не ограниченных и определенных физических субстанций. Эта серия, часть из которой выполнялась на Родине, а часть в Америке, несомненно включает в себе значительную область символизирующих космологически-космогонических тенденций, столь характерных для искусства XX века.

В большей части статьи *Андрея Золотова* анализируется творческий путь одного из самых заметных, таинственных и недооцененных художников отечественного изобразительного искусства конца XX и начала XXI веков Дмитрия Жилинского. Казалось бы, работы художника широко выставлялись, публиковались, музеефицировались в крупнейших коллекциях, он был действительным членом Академии Художеств и носителем различных почетных званий, и все-таки содержательно оценка его работ была неполной и, что еще важнее, контекстуально не очень соответствующей самому художественному характеру его работ. Прежде всего, мы должны заметить выходящую за пределы стандартов его времени мастерскую добротность его работы: внимание к характеру и качеству древесной основы, грунтовкам, пигментам, финальным покрытиям. Работы Жилинского очень основательны как артефакты с физической точки зрения и при развеске требуют значительных физических усилий, при том, что сама живопись их воздушна и кажется естественно сошедшей на поверхность без каких-либо долгих мучительных работ. Тем не менее, этот диссонанс очень

скоро приводит зрителя к концентрации внимания: он видит совершенно твердую четкость линий, обращает внимание на тщательно прописанные предметы и понимает, что они не могут не быть результатом длительного труда и целенаправленных раздумий. В предположениях о предметах этих раздумий художника у зрителя формируются представления об абстрактных значениях тщательно прописываемых художником человеческих фигур, лиц, предметов. С особой силой и характерностью это проявляется в работах Жилинского, посвященных деятелям искусства, аспектам их творческого труда. Автор отмечает, что в этом случае детализация черт лица, костюма, поз и движений становится элементами символического выражения принадлежности к искусству в целом, к его вневременной миссии. В этом смысле кульминацией анализа символистических тенденций творчества Жилинского становится предпринятый автором статьи разбор репродуцированной работы художника «Весна Художественного театра» (1996, Институт русского реалистического искусства). Многофигурная композиция, представленная в этой работе, полна значений и их нюансов, во многих случаях скрытых, если не иметь в виду их символистической интерпретации. Автор публикации справедливо указывает на это обстоятельство. В связи с разбором этой и других работ Жилинского, а также произведений некоторых других художников Андрей Золотов вводит новый классификационный термин «неосимволизм», существенно обогащающий аналитические возможности оценки символистических интенций в искусстве новейшего времени. Обоснованность введения этого термина предстает очевидной в свете аргументации автора публикации и прекрасно подобранного иллюстративного ряда.

Анна Чудецкая затрагивает в своей статье проблемы символического означения в работах близкого по времени к истокам творческого пути Дмитрия Жилинского периода «оттепели», еще раз демонстрируя общую устремленность

творческого поиска советских художников этого периода альтернативы чистому фигуративизму, одной из вариаций которой выступала символизация деталей. Эти сложные для исследования переносы акцентов от фигур к символам рассматриваются автором публикации на примере известных представителей этого периода развития отечественного искусства Дмитрия Краснопевцева и Владимира Вейсберга. В тексте проведен подробный анализ деталей работ, прекрасно аргументированный собственными наблюдениями исследователя и подтвержденный собранными и интерпретированными текстами, относящимися к творчеству указанных художников и артистической атмосфере того времени, о котором идет речь в статье. Публикация прекрасно иллюстрирована репродуцированными работами художников из различных, в том числе частных собраний.

Общая картина движения художников позднего советского периода к символизации подтверждена и другими работами этого раздела. Так, *Елена Ипполитова* проводит в своей работе горизонтальный сравнительный анализ одного символического образа — образа быка — прошедшего сквозным мотивом через все творчество Александра Ситникова, одного из самых характерных отечественных художников этого времени. *Ксения Карпова* подробно рассматривает аспекты символизации в фигуративном формообразовании, свойственном живописной работе Гелия Коржева, вновь привлекая к себе внимание и вызвавшей оживленные публичные дискуссии после недавней большой ретроспективной персональной выставки работ мастера, предпринятой Государственной Третьяковской галереей.

Статьи *Красномиры Лукичевой* о творчестве Жана Дюбюффе и *Мариш Токаревой* о символических значениях работ Пола Нэша демонстрируют международный характер развития символистической линии в искусстве новейшего времени. Раздел завершается теоретическим обзором особенностей функционирования символов искусства в искус-

стве XXI века, предпринятым *Верой Лагутенковой* и исследованием символистических оснований проектирования сред в постсовременной архитектуре, предпринятым *Татьяной Малининой*, которые выводят общее обсуждение в разделе и монографии в целом на уровень теоретической оценки результатов, достигнутых этим направлением в искусстве и художественном мышлении на настоящий момент.

Коллективный труд «Символизм — новые ракурсы», осуществленный профильной межинституциональной исследовательской группой, представляет собой несомненное достижение в гуманитарных науках нашей страны и составляет прекрасное основание для развития успеха в целом ряде направлений научной работы. Это издание, отлично исполненное и с полиграфической точки зрения, может быть использовано в учебном процессе всех учебных заведений с направлениями подготовки гуманитарного профиля, оно обещает стать важным элементом их библиотечных собраний.

SERGEY DZIKEVICH

**EUROPEAN SYMBOLISM IN FUNDAMENTAL
ANALYSIS**

Abstract

This review is dedicated to a comprehensive edition on symbolism prepared by a group of authors from different countries and institutions. All significant details of history, genesis, most of outstanding figures and creations are involved in the articles of this edition. Richly illustrated and brilliantly printed this book as real achievement among sources of its kind.

Keywords

Symbolism, history of art, contemporary art.¹

¹Symbolism — New Perspectives / Edited by I.E.Svetlov. Moscow: Kanon-plus, 2017. 640 p., with ill. Символизм — новые ракурсы

ПРАКТИКИ / PRACTICES

АЛЁНА ГРИГОРАШ¹

НИНА САЙМОН. ПАРТИЦИПАТОРНЫЙ МУЗЕЙ

Абстракт

Эта статья посвящена практике партиципации в музеях, в описании Ниной Саймон, сделанном ей в 2010 году. Разбор ее труда подразумевает комплексное рассмотрение проблемы эстетики соучастия в контексте трудов и исследований Н. Буррио, К. Бишоп, М. Маклюэна и других. Обзор сфокусирован на примерах художественных институций и содержит анализ партиципации московских музеев, иллюстрирующих идеи Саймон.

Ключевые слова

Музеи, партиципация, эстетика соучастия, медиация, Нина Саймон, Фред Уилсон, Эрвин Вурм, Третьяковская га-

¹ Алёна Григораш — искусствовед и преподаватель, Московский педагогический государственный университет, художественно-графический факультет Института изящных искусств, кафедра истории художественной культуры и методики преподавания изобразительного искусства, доцент, кандидат искусствоведения, член редакционной коллегии Aesthetica Universalis.
grigoraschav@gmail.com

лерея, ЦСИ Гараж, ГМИИ им. А. С. Пушкина, фонд V-A-C, Музей архитектуры имени А. В. Щусева

Книга американки Нины Саймон «Партиципаторный музей» была издана в 2010 году, материалы которой также необходимо смотреть на сайте <http://www.participatorymuseum.org>, потому что именно там находится наиболее полный иллюстративный материал, лишь отчасти воспроизведенный и в книге. На русский язык книга переведена и выпущена в 2017 году благодаря совместной издательской программе Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ад Маргинем Пресс». Сегодня это издание известно представителям многих российских, и прежде всего московских художественных институций, которые нацелены на привлечение публики и установление более тесного с ней взаимодействия.

Труд о партиципации (соучастии) в музеях связан с популярной с 1990-х годов концепцией эстетики взаимодействия или эстетикой соучастия. Это интерактивность арт-объектов в экспозиции, медиация вместо проведения экскурсий и активное вовлечение публики в арт-события вместо отстраненной коммуникации «институция — посетитель». В 1990-е годы эти проблемы артикулировал Николя Буррио в концепции «оперативного реализма», в которой акцент ставится на ценность самой коммуникации — встреч, дискуссий, демонстраций и свиданий. То есть акцент смещается с результатов художественного взаимодействия на созидание самой коммуникации в современном искусстве. В этом смысле Буррио продолжал развивать концепцию Ги Дебора «общество коммуникации» и тезис «медиа и есть сообщение», обоснованный в теории коммуникации Маршалла Маклюэна. Концепции Николя Буррио были также продолжены и переосмыслены, в частности, Клэр Бишоп в труде «Искусственный ад: партиципаторное искусство и политика зрительства». Анализ Бишоп подразумевает

деление партиципации в современном искусстве на практики «управляемой реальности» и перформансы, делегированные участникам или закамуфлированные под досуг. Но главное, скорее, в ее труде вопрос, не является ли эстетика соучастия новой формой эксплуатации?

Если труд Нины Саймон вышел в 2010 году и вслед за ним книга Клэр Бишоп, то в 2012 году был запущен двухгодичный проект исследований и практик медиаций в музеях в рамках лонгитюдных исследований Евросоюза, опубликованных на сайте <http://museummediators.eu>. В тоже время фонд V-A-C, базирующийся в России, начал заменять практику экскурсий на медиации. Медиатор не оказывает экскурсионных услуг, а на равной, дружеской основе взаимного выслушивания мнений и обмена информацией помогает зрителю выстроить диалог с теми экспонатами, которыми посетитель сам заинтересовался.

Перевод на русский язык работы Нины Саймон о партиципаторном музее следует рассматривать в контексте вышперечисленных исследований, с одной стороны, и как издание, которое предваряет встречу Международного совета музеев (ИКОМ) в 2019 году, посвященного уточнению определения музея и его современной роли, с другой. Из трех возможных «ролевых моделей» музея (музей как храм, как активист и как форум), Нина Саймон исследует, по мнению Анны Лещенко, последнюю модель «музей как форум». Прогноз Лещенко заключается в том, что именно модель музея как форума будет принята в следующем году, т. к. ИКОМ уже в 2016 году подписал резолюцию об «инклюзии, пресечении дискриминаций и актуализации гендерной проблематики в музеях». Модель музея как форума, когда институция делает проекты, направленные на «перевоспитание общества в лучшую сторону» против неравенства, угнетения и прочих социальных проблем, была предложена Дунканом Камероном. Уже в статье 1971 года «Музей — храм или форум» он предупреждал о чрезмерном акцентировании этой роли.

Но именно понимание музея как форума и музея как активиста, когда он ставит перед обществом неудобные вопросы что об экологии или экономике завтрашнего дня, не в последнюю очередь получило активное развитие с 2014 года благодаря популярности книги Саймон.

Нина Саймон является сегодня директором благотворительного учебного заведения, музея искусства и истории в Санта-Крус, на практике реализуя те принципы, которые описаны в ее исследовании. До этого, как следует из ее труда, она была приглашенным специалистом в американских музеях по работе над соучастием. Описание ее опыта работы показывает, что не всегда можно было найти полное взаимопонимание с музеями, но сейчас как директор калифорнийского музея в Санта-Крус, судя по отзывам посетителей на сайте музея, ее деятельность довольно успешна.

Большинство примеров соучастия Саймон берет из опыта нехудожественных музеев. Скорее, это музеи науки, истории, холокоста, краеведения, библиотеки и тому подобные места. Сама Саймон имеет техническую специализацию. Возможно, это предопределяет жанр и модус разговора данной книги — она скорее похожа на справочник с рецептами на тот или иной случай с набором некоторых примеров из музейной среды, иногда с выходом за ее пределы в социальные исследования и маркетинг (например, проекты Nike+ или Sony).

Исследование поделено на два блока и 11 глав. Их имеет смысл указать, т.к. перечисление музеев с тем или иным как удачным, так и неудачным опытом, носит скорее несколько хаотичный характер. К первому блоку «Дизайн для партиципации» принадлежат главы «Принципы соучастия», «Соучастие начинается с меня», «От «я» к «мы», «Социальные объекты». Ко второму, «Партиципация на практике», относятся главы «Партиципаторные стратегии в конкретном учреждении», «Посетители как собиратели», «Сотрудничество с посетителями», «Сотворчество с посетителями», «Го-

стевое соучастие», «Оценка партиципаторных проектов» и «Управление соучастием».

Партиципация, если упрощать, делится на онлайн- и оффлайн-коммуникацию. Онлайн-общение музея с посетителем нацелено на сбор данных о посетителе и стимулирование визита в музей офлайн. Общение институции и публики в оффлайн-режиме предполагает развитие креативности у посетителя, что по описаниям Саймон очень напоминает кружки самодетельности в СССР, и создание у зрителя уважения к экспозиции, удовольствия и привязанности к музею. Остановимся на примере художественных институций, благо в книге среди музеев науки и истории они в меньшинстве.

Что касается онлайн-коммуникации, то здесь можно вспомнить о собственной идее Нины Саймон (неудачной) для художественного музея Портленда, когда она записывала свои диалоги с отцом об увиденном, решив выложить их в сеть. Ей быстро запретили это делать без особых объяснений, а после долгого ожидания решения администрации все-таки разрешили, но без записи звуков, которые исходят от арт-объектов. В итоге, Саймон поместила эту запись в сеть, но назвала ее пиратской.

Неоднозначно относятся и к проекту художника Элисон Реймус «Прыгаем в художественных музеях», когда фото с таким сюжетом можно выкладывать в сеть под определённым хештегом. С одной стороны, в бельгийском музее фотографии посетителям дали возможность сняться в постановочных фотосессиях у профессионалов, но это еще не значит, что в музеях Ватикана или Лувра такое одобряют.

Зато в 2008 году в Рейксмузеуме на выставке бриллиантового черепа (произведение, имеющее название «Ради Бога» («For God's Sake»)), созданного Дэмианом Хёрстом, можно было записать впечатления на видео со своим портретом. Потом на сайте вокруг черепа в космической атмосфере плавали изображения голов посетителей, на которые можно бы-

ло навести курсор и узнать их мнение о смерти или Хёрсте.

Он-лайн-и офф-лайн-опросы часто происходят параллельно. Так, в проекте «Заполни пробел» Смитсоновский музей современного искусства в 2009 году предложил зрителям в музее и на платформе Flickr написать свои варианты экспонатов на замену тем, что временно отсутствуют по причине другой выставки или реставрации.

Но самый важный, пожалуй, пример, связанный с партиципацией в музеях, это проект «Википедия любит искусство», который существует также с 2009 года. Инициатива принадлежала Бруклинскому музею, а затем к ней присоединились институции в Англии, США, Дании и Нидерландах. По взаимному соглашению музеев, посетителей и Википедии фотографы могли оцифровывать определенные экспонаты и выкладывать их в Викимедиа. Несмотря на жесткую политику музеев, проект оказался очень результативным (первые 292 участника создали 3477 фотографий). Пожалуй, ради этого одного примера книгу Саймон стоит прочесть и сделать для себя выводы.

Самым глубоким и сильным опытом для самой Нины Саймон стала выставка «Искусство соучастия» с интерактивной частью «Минутные скульптуры» от Эрвина Вурма в 2008 году в Музее современного искусства Сан-Франциско. На ней автор книги о партиципаторном музее познакомилась с другими посетителями и вместе они следовали инструкциям художника по созданию нелепых скульптур и фотографировали друг друга. Снимки можно найти под хештегом #SFMOMApaticipation. И если в проекте Викимедиа важна общественная польза, то в знакомстве с творчеством Эрвина Вурма оказывается наиболее ценным личный опыт.

Обращение к личному мнению посетителя, его ценность предопределила эксперименты музеев в оффлайн-режиме. Уже в 1990 году в Музее и саду скульптур Хиршхорна прошла выставка под названием «Сравнения: учимся смот-

реть», где экспонаты выставлялись парами с вопросом, который бы подчеркивал диалог между ними (что лучше по композиции, видите ли Вы цитату в иконографии и т.п.). Выставка была воспринята зрителями как образовательный проект и получила много положительных откликов.

Но известен и близкий «Сравнениям» по времени проект «Музейные раскопки» художника Фреда Уилсона для Исторического общества Мэриленда, где он выставил предметы из коллекции в неожиданном сочетании (наручники для рабов и серебряные кувшины как иллюстрация металлопластики в Англии Нового времени). Остроумные сравнения Уилсона произвели сильное впечатление как на институцию, так и на зрителей.

Эту же тактику провокации продолжил в 2004 году Центр искусств Кантора в Стэнфордском университете на выставке «Вопрос». На ней экспозиция была разбита на части — «ответы» на неудобные вопросы, как, например, «сколько это стоит?», если работы современных художников и детей экспонировать на одном и том же холодильнике.

Наоборот, в интерактивной игре на выставке «Герои: мифы и смертные в Древней Греции» в Художественном музее Уолтерса в Балтиморе (штат Мэриленд) можно найти исторические аллюзии на античный театр масок. Посетителям было предложено перед тем, как вступить на выставку, выбрать «профайл бога», с которым они себя идентифицировали. Так они ходили по выставке, где было артикулирован именно их бог, знакомились с единомышленниками и т. п. В том же музее под патронатом Совета содействия молодежи в 2009 году проспонсировали и помогли реализовать максимально дерзкий и молодой проект старшеклассников «Можно, нельзя, как, почему нет: краткий путеводитель по музеям и искусству для подростков».

В Музее современного искусства Сан-Франциско разрешили в 2009 году почти немыслимое для музеев в России — посетителям разрешили рисовать в вестибюле, т.к.

увидели, что им нравится делать зарисовки на стенах в ходе выставки.

Самый любимый пример Саймон о партиципации зрителя и музея — это проект Денверского художественного музея того же года «Дополнительный путь». В нем посетителям после осмотра выставки предлагалось сделать в музее рок-плакат на основании увиденных музыкальных афиш, «подкладывая готовые элементы под транспаранты» и изменяя их согласно своей творческой концепции. Рок-плакаты тут же оказывались на отдельной стене музея, а их копии — на руках у довольных собой посетителей.

Вывод, который можно сделать на основании книги Ниной Саймон «Партиципаторный музей», заключается в том, что в «онлайн» сфере важно не количество участников, а качество участия (общественная польза и профит для институции). В «офлайн» соучастии интерактивность и провокационность больше способствует диалогу со зрителем, чем обычная выставка.

Таким образом, это видно из примеров Саймон, традиционная история экспонатов как «объектов в музее», посвященных той или иной теме, предоставленных для рассмотрения, недостаточна для создания «истории успеха». Зрители не просто скучают в таких музеях, но и банально перестают в них ходить. Из-за того, что очень много музеев переходят на самокупаемость, им недостаточно быть «просто музеями» с «обычными выставками».

Партиципация как выход из этой ситуации «кризиса жанра» кажется соблазнительной, хоть и немного неясной идеей, т.к. несмотря на обилие примеров тактики соучастия, готовых и унифицированных рецептов успеха у Саймон, по ее словам, нет. Вызывает вопросы в концепции партиципаторного музея, предложенного Ниной Саймон, ее идея начинать реализовывать программы соучастия в «сыром», недоделанном состоянии, потому что все равно их придется «перекраивать», т.к. никогда не знаешь, как пой-

дет процесс.

Конечно, зритель, по Саймон, является главным в процессе визита в музей, из которого автор предлагает сделать «местом живого общения». Но вот здесь можно вспомнить несколько смущающее предсказание из послесловия «Помечтаем о партиципаторном музее» о том, что такой музей будет больше похож на кофейню или дом культуры, функционируя по модели мест для совместного творчества и рукоделия.

Как бы то ни было, акция «ночь в музее», которая уже много лет проходит в музеях России и мира, является ярким примером одной из возможных практик партиципаторного музея. Если же говорить о московской ситуации, то Музейные пятницы в ГМИИ имени А.С.Пушкина, разрешение на фотографии и публикацию их в инстаграме с хештегом в Музее архитектуры имени А.В.Щусева, кинотеатр под открытым небом в Государственной Третьяковской галерее, инклюзивные программы в Центре современной культуры «Гараж», практика медиации в Московском музее современного искусства и другие примеры подтверждают, что труд Нины Саймон является актуальным по сей день и действительно может служить настольным пособием для всех музеев, которые работают с соучастием.

ALYONA GRIGORASH¹

NINA SIMON. PARTICIPATORY MUSEUM

Abstract

This review is devoted to participatory museums, described by Nina Simon in 2010. Analysis of her work implies a comprehensive consideration of the problem of the relational aesthetics in the context of the works and studies of N. Burrio, K. Bishop, M. McLuhan and others. The review focuses on examples of art institutions and contains an analysis of the participation of Moscow museums illustrating Simon's ideas.

Key words

Museums, participation, relational aesthetics, mediation, Nina Simon, Fred Wilson, Erwin Wurm, State Tretyakov Gallery, Garage Museum of Contemporary Art, Pushkin State Museum of Fine Arts, V-A-C Foundation, Shchusev Museum of Architecture.

¹ *Aliyona Grigorash* -Moscow State Pedagogical University, Faculty of Arts Graphics, Department of the History of Visual Culture and Methods of Teaching Fine Arts, Associate Professor, grigoraschav@gmail.com

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM	3
ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ ВЫПУСКЕ	4
Редакционная статья	4
Теория	4
История	4
Переводы	4
Обзоры	5
Практики	5
READ IN THIS ISSUE	6
Theory	6
History	6
Translations	6
Reviews	6
Practices	7
Редакционная статья	8
Editorial	10
THEORY / ТЕОРИЯ	13
Christoph Wulf	15
THE MIMETIC CREATION OF THE IMAGINARY. ANTHROPOLOGICAL PREREQUISITES OF MIMETIC PROCESSES	15
IMAGES OF THE HUMAN BEING: THE VISUALISATION OF THE INVISIBLE	22
THE IMAGE OF A SUSTAINABLE HUMAN BEING DEVELOPMENT AND POWER OF IMAGES OF THE HUMAN BEING	24
THE WORLD BECOMES AN IMAGE	25
IMAGE AND IMAGINATION	28
MIMESIS AND IMAGINARY	30
OUTLOOK	32
LITERATURE	33
КРИСТОФ ВУЛЬФ	36
МИМЕТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ВООБРАЖЕНИЯ	36

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ	
МИМЕТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ	38
ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА: ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НЕЗРИМОГО	44
ОБРАЗ САМОДОСТАТОЧНОГО ЧЕЛОВЕКА	45
РАЗВИТИЕ И СИЛА ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ОБРАЗОВ	47
МИР СТАНОВИТСЯ ОБРАЗОМ	48
ОБРАЗ И ВООБРАЖЕНИЕ	51
МИМЕСИС И ВООБРАЖАЕМОЕ	52
ПЕРСПЕКТИВА	55
ЛИТЕРАТУРА	56
МАРАТ АФАСИЖЕВ	59
ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ВОЗНИКНОВЕНИЕ	
ИСКУССТВА	59
Предметы и формы эстетической потребности	
гоминидов в первобытную эпоху	60
Природа энергии эстетической потребности	65
Ритуал — как предтеча возникновения искусства ...	71
Предпосылки и формы возникновения	
изобразительного искусства	76
Заключение	87
литература	90
MARAT AFASIZHEV	90
NATURE OF THE AESTHETIC AND BECOMING	
OF ART	91
ЕЛЕНА БОГАТЫРЁВА	92
ЭСТЕТИКА ПОСЛЕ ДИСКУССИЙ О МОДЕРНЕ	
И ПОСТМОДЕРНЕ	92
литература	106
ELENA BOGATYREVA	108
AESTHETICS AFTER DEBATES ABOUT MODERNISM	
AND POSTMODERNISM	108
ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS	109
ДЖОРДЖ ДИКИ	111
ИСКУССТВО и эстетическое:	
ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ (1974)	111

ГЛАВА 1. ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ	111
Предисловие переводчика	112
I	120
II	126
III	143
IV	150
ИНДЕКС ИМЕН	152
ОБЗОРЫ / REVIEWS	165
СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ	167
ЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ В ФУНДАМЕНТАЛЬНОМ АНАЛИЗЕ	167
Sergey Dzikevich	184
EUROPEAN SYMBOLISM IN FUNDAMENTAL ANALYSIS	184
ПРАКТИКИ / PRACTICES	187
Алёна Григораш	189
НИНА САЙМОН. ПАРТИЦИПАТОРНЫЙ МУЗЕЙ	189
Alyona Grigorash	198
NINA SIMON. PARTICIPATORY MUSEUM	198

Aesthetica Universalis

Vol. 1(1). 2018