

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
Философский факультет

Aesthetica Universalis

ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА

Ежеквартальный теоретический журнал | Theoretical Quarterly

Издается с 2018 г. | Published since 2018

VOL. 3 (22). 2023

Специальный выпуск / Special issue

Сборник трудов

XI Овсянниковской международной эстетической конференции
XI Ovsiannikov International Aesthetic Conference Proceedings



ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2023

Aesthetica Universalis = Всеобщая эстетика : ежеквартальный теоретический журнал. Vol. 3 (22). 2023 / МГУ имени М. В. Ломоносова, философский факультет. — Москва : Издательство Московского университета, 2023. — 280 с.

ISSN 2686-6943

ISSN 2686-6943

© Коллектив авторов, 2023
© Философский факультет
МГУ имени М. В. Ломоносова, 2023

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA / Ноэль Кэрролл, США
Jale Erzen, Turkey / Джейл Эрзен, Турция
Peng Feng, China / Пэн Фэн, Китай
Liu Yuedi, China / Лю Юэди, Китай
Себастьян Станкевич, Польша / Sebastian Stankiewicz, Poland
Christoph Wulf, Germany / Кристоф Вульф, Германия
Марат Афасижев, Россия / Marat Afasizhev, Russia

Редакционная коллегия / Editorial Board

Сергей Дзикевич, Россия, главный редактор /
Sergey Dzikevich, Russia, Editor-in-Chief
Евгений Добров, Россия, редактор-секретарь /
Evgeny Dobrov, Russia, Editorial Secretary
Елена Богатырева, Россия /
Elena Bogatyreva, Russia
Степан Ванеян, Россия /
Stepan Vaneyan, Russia
Александр Лаврентьев, Россия /
Alexander Lavrentiev, Russia
Виктор Скерсис, США /
Victor Skersis, USA
Наталья Стельмак Шейбнер, США /
Natalia Stelmak Schabner, USA
Армен Апресян, Россия /
Armen Apresyan, Russia
Дарья Козолупенко, Россия /
Daria Kozolupenko, Russia
Иван Давыдов, Россия /
Ivan Davydov, Russia
Марина Кедрова, Россия /
Marina Kedrova, Russia
Лю Сюечжэнь, Китай /
Liu Xuezheng, China
Елена Садыкова, Россия /
Elena Sadykova, Russia

Содержание / Contents¹

Редакционная статья ... 7

Editorial ... 9

Официальный постер ОМЭК XI ... 11

The OIAC XI Official Poster ... 11

Liu Yuedi

CONFUCIAN LIVING AESTHETICS:

CONFUCIUS AND YAN HUI'S DELIGHT AS A CASE ... 15

Лю Юэди

КОНФУЦИАНСКАЯ ЭСТЕТИКА ЖИЗНИ:

СЛУЧАЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЕГО УЧЕНИЯ

И ПОНЯТИЕ ВОСТОРГА В ТЕОРИИ ЯН ХУЭЯ ... 33



Сергей Дзюкевич

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТЕОРИИ ДИАЛОГА М.М. БАХТИНА

И ПРОЦЕССУАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА ФУНДАМЕНТАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ ... 34

Sergey Dzukevich

AESTHETIC UNDERSTANDING OF M.M. BAKHTIN'S THEORY OF DIALOGUE

AND THE PROCESS PARADIGM OF FUNDAMENTAL AESTHETICS ... 42

Елена Богатырёва

ПРИМИТИВИЗМ И НЕОПРИМИТИВИЗМ В ЖИВОПИСИ

КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВВ.

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЭСТЕТИКИ М.М. БАХТИНА ... 49

Elena Bogatyreva

PRIMITIVISM AND NEO-PRIMITIVISM IN PAINTING

OF THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

FROM THE PERSPECTIVE OF M.M. BAKHTIN'S AESTHETICS ... 56

Дарья Козолупенко

М.М. БАХТИН И Я.Э. ГОЛОСОВКЕР О «ЧУДОВИЩЕ НЕОБХОДИМОЙ ИЛЛЮЗИИ РАЗУМА»

И ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯХ В МИКРО-ДИАЛОГАХ ГЕРОЕВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО ... 62

Daria Kozolupenko

M.M. BAKHTIN AND Ya.E. GOLOSOVKER

ON THE "MONSTER OF THE NECESSARY ILLUSION OF REASON"

AND ITS MANIFESTATIONS IN THE MICRODIALOGUES

OF F.M. DOSTOEVSKY'S HEROES ... 78

¹ Тематически, согласно концепции, изложенной в Информационном письме Конференции, проблематика ОМЭК XI разбита на следующие панели:

1. Эстетический режим диалога: переосмысление наследия М.М. Бахтина и глобальное влияние его идей.
 2. Интерсубъективные и интеркультурные значения выразительных форм: omaggio А.Ф. Лосеву в год его 130-летия.
 3. Разные языки, общие эмоции: основные идеи Р.О. Якобсона о происхождении языков и их роль в межкультурном диалоге.
 4. Цвета и их значение в эмоциональном обмене культур: возвращение к теории хроматического опыта В.В. Кандинского.
- Редакция *AU*, придерживаясь этой концептуальной логики, указывает в сноске в информации о докладчике также и номер тематической панели, стараясь также создавать и некоторый последовательный тематический метапанельный контекст, который относится к праву редакции журнала, специальным выпуском которого издаются труды конференции. Профессор Лю Юэди является специально приглашенным докладчиком Конференции.

Thematically, according to the concept set out in the Call for Papers of the Conference, the problematic field of OIAC XI is divided into the following panels:

1. Aesthetic regime of dialogue: re-thinking Mikhail Bakhtin's heritage and the global influence of his ideas.
2. Intersubjective and intercultural meanings of expressive forms: homage to Alexey Losev in the year of his 130th anniversary.
3. Different languages, common emotions: Roman Jakobson's basic ideas on the origin of languages and their role in intercultural dialogue.
4. Colours and their meaning in emotional exchange of cultures: back to Wassily Kandinsky's theory of chromatic experience.

The *AU* Editorial Board, adhering to this conceptual logic, indicates the number of the thematic panel in the footnote within the information about the speaker, trying also to create some consistent thematic meta-panel context, which refers to the right of the editorial board of the journal, the special issue of which the proceedings of the conference are published.

Professor Liu Yuedi is a special guest speaker at the Conference.

Александра Рихтер, Екатерина Трушкина
М.М. БАХТИН: В ПОИСКАХ ИГРОВОЙ КОНЦЕПЦИИ ... 92
Alexandra Richter, Ekaterina Trushkina
MIKHAIL BAKHTIN: SEARCHING FOR THE GAME CONCEPT ... 103

Галина Коломиец
ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА МУЗЫКИ А.Ф. ЛОСЕВА ... 112
Galina Kolomiets
A.F. LOSEV'S PHILOSOPHY AND AESTHETICS OF MUSIC ... 126

Ян Чэньбэй
ЭХО ЖИЗНИ ДИОНИСА: ЭВОЛЮЦИЯ ХОРА В ТРАГЕДИИ.
ПУТЯМИ АНТИЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ А.Ф. ЛОСЕВА ... 139
Yang Chenbei
THE ECHO OF THE LIFE OF DIONYSUS:
THE EVOLUTION OF CHORUS IN TRAGEDY.
BY THE PATHS OF A.F. LOSEV'S ANTIQUE STUDIES ... 146

Вэй Жэнь
ДИСКУССИИ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ
МЕЖДУ СОВЕТСКИМИ ЛИТЕРАТУРНЫМИ КРУГАМИ
И М.Ф. ОВСЯННИКОВЫМ 1950-е -1980-е ГОДЫ:
НА ПУТИ К ПОСТРОЕНИИ КРИТИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ
РОССИЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА ... 154

Wei Zhang
DISCUSSIONS ON AESTHETIC EDUCATION
BETWEEN SOVIET LITERARY CIRCLES AND M.F. OVSIANNIKOV
IN THE 1950s-1980s: TOWARDS CONSTRUCTION OF A CRITICAL HISTORY
OF RUSSIAN AESTHETICS OF THE SOVIET PERIOD ... 167

Галина Скобелева
ПОЛИФОНИЗАЦИЯ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА
ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ М.М. БАХТИНА ... 168
Galina Skobeleva
POLYPHONIZATION IN THE 20th CENTURY ART.
M.M. BAKHTIN'S IDEAS INFLUENCE ... 174

Александр Горбунов
СОПОСТАВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ "ПОСТУПКА"
У М.М. БАХТИНА И М. ХАЙДЕГГЕРА ... 180
Alexander Gorbanov
COMPARISON OF THE CONCEPT OF DEED
IN M.M. BAKHTIN'S AND M. HEIDEGGER'S WORKS ... 186



Yue Xiangfan
"ARTISTIC CONCEPTION AESTHETICS"
AND "ATMOSPHERE AESTHETICS":
CONTRAST AND MUTUAL INTERPRETATION
IN THE AESTHETIC PERSPECTIVE OF EAST AND WEST ... 193

Юэ Сяньфань
"ЭСТЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ"
И "ЭСТЕТИКА АТМОСФЕРЫ":
КОНТРАСТ И ВЗАИМНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ ВОСТОКА И ЗАПАДА ... 214

Жанна Миловац
МНОГОЛИКОСТЬ ТАНЦА В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР ... 215
Zhanna Milovats
DIVERSITY OF DANCE IN THE DIALOGUE OF CULTURES ... 220

Армен Апресян
В.В. КАНДИНСКИЙ И К.С. ПЕТРОВ-ВОДКИН:
ДИАЛОГ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ... 226
Armen Apresyan
WASSILY KANDINSKY AND KUZMA PETROV-VODKIN:
DIALOGUE BETWEEN THEORY AND PRACTICE ... 229

Лю Сюечжэнь
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ ВЗГЛЯДОВ
НА ИСТОРИЮ ЭСТЕТИКИ
(«ИСТОРИЯ АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ» А.Ф. ЛОСЕВА
И «ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ» М.Ф. ОВСЯННИКОВА) ... 234
Liu Xuezhen
COMPARATIVE ANALYSIS OF TWO VIEWS
ON HISTORY OF AESTHETICS
(A.F. LOSEV'S "HISTORY OF ANCIENT AESTHETICS"
AND M.F. OVSIANNIKOV'S "HISTORY OF AESTHETIC THOUGHT") ... 244

Ху Цзялин
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АНАЛИЗА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ФОРМЫ В СВЕТЕ ИДЕЙ А.Ф. ЛОСЕВА ОБ ЭСТЕТИКЕ
КАК ТЕОРИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ ... 245
Hu Jiaying
AESTHETIC GROUNDS FOR ANALYZING EXPRESSIVENESS
OF PHOTOGRAPHIC FORM IN THE LIGHT OF A.F. LOSEV'S IDEAS ABOUT AESTHETICS
AS THEORY OF EXPRESSIVE FORM ... 249

Го Цзиньцуй
АНАЛИЗ ХРОМАТИЧЕСКИХ КОМПОНЕНТОВ
ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА
НА ОСНОВАНИИ ПСИХОДИНАМИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ
ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА В.В. КАНДИНСКОГО ... 250
Guo Jinyui
ANALYSIS OF THE CHROMATIC COMPONENTS
IN TRADITIONAL CHINESE ART
BASED ON W. KANDINSKY'S PSYCHODYNAMIC THEORY
OF COLOR PERCEPTION ... 257

Чжан Иньэ
ВЫРАЖЕНИЕ ЦВЕТА В ДЕТСКОЙ КНИЖКЕ С КАРТИНКАМИ
В СВЕТЕ ТЕОРИИ В.В. КАНДИНСКОГО ... 258
Zhang Yingye
COLOR EXPRESSION IN A CHILDREN'S PICTURE BOOK
FROM THE POINT OF VIEW OF W. KANDINSKIY'S THEORY ... 266



РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Дорогие читатели!

Организационный комитет XI Овсянниковской международной эстетической конференции «Эстетика в диалоге культур» и редакционная коллегия журнала *Aesthetica Universalis*, традиционно и программно выступающего в качестве исключительной публикационной платформы Конференции представляют вам своим специальным выпуском Сборник трудов очередного события этого регулярного именованного цикла международных встреч для обмена идеями в эстетической области. Прежде всего, мы очень рады отметить, что заявленная в титуле Конференции тема диалога культур встретила понимание наших коллег в мире, и это в точности отражается тем содержанием, которое разворачивается авторами в публикуемых статьях.

Концепция XI Овсянниковской международной эстетической конференции, обращена к процессу развития эстетической науки, которое немисливо, особенно в аспектах роста научного знания без внимательного вслушивания в голоса всех представителей профильного знания, представляющих различные типы культурной психики и различные научные школы. Организаторы Конференции хотели бы также сосредоточить внимание на том, насколько неотчуждаемо интегрированы идеи различных по принадлежности к культурным традициям персоналий в общем содержании эстетической науки, обращенной к самому важному, что определяет человеческую жизнь - эмоциональной стороне субъективного существования.

Неизменно ждем статьи постоянных и новых авторов по адресу редакции aestheticauniversalis@gmail.com Команда редакции находится постоянно в электронной координации, внешнее электронное общение с аудиторией также в режиме реального времени ведется на нашем одноименном сайте <http://aestheticauniversalis.ru>

Искренне ваш,

Сергей Дзикович,
главный редактор AU



EDITORIAL

Dear readers,

The Organizing Committee of the XI Ovsianikov International Aesthetic Conference "Aesthetics in the Dialogue of Cultures" and the Editorial Board of the journal *Aesthetica Universalis*, that traditionally and in the regime of the editorial policy is the exclusive publication platform for the Conference, are presenting you with this special issue the Proceedings of the next event of this regular nominal series of international meetings for exchange of ideas in the aesthetic field. First of all, we are very pleased to note that the theme of the dialogue of cultures, declared in the title of the Conference, has met understanding of our colleagues in the world, and this is exactly reflected in the content that the authors expose in the published papers.

The concept of the XI Ovsianikov International Aesthetic Conference refers to the process of development of aesthetic science, which is hardly to imagine, especially in the aspect of the growth of scientific knowledge, without attentive listening to the voices of all specialized researchers representing various types of cultural psyche and different academic schools. The organizers of the Conference would also like to focus on how inalienably integrated are ideas of personalities with various cultural and theoretical roots in the general content of aesthetic science, addressed to the most important thing that determines human life - the emotional side of subjective existence.

We are always waiting for papers by our regular and new authors at the editorial address aestheticauniversalis@gmail.com The editorial team is constantly in electronic coordination, external electronic communication with the audience is also conducted in real time on our website with the same to the journal name <http://aestheticauniversalis.ru>

Yours sincerely,

Sergey Dzikovich,
AU Editor-in-Chief





**XI ОВСЯННИКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
(ОМЭК XI)**

第十一届奥夫相尼科夫国际美学会议



**XI OVSIANNIKOV INTERNATIONAL
AESTHETIC CONFERENCE
(OIAC XI)**

20 – 21.11.2023 2023年11月20-21日

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF PHILOSOPHY

国立莫斯科罗蒙诺索夫大学
哲学系

МОСКВА
MOSCOW
莫斯科
2023



**ЭСТЕТИКА В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР
AESTHETICS IN THE DIALOGUE OF CULTURES**

**ТРУДЫ
XI ОВСЯННИКОВСКОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
XI OVSIANNIKOV INTERNATIONAL AESTHETIC CONFERENCE
PROCEEDINGS**



*Liu Yuedi*²

**CONFUCIAN LIVING AESTHETICS:
CONFUCIUS AND YAN HUI'S DELIGHT AS A CASE**

Abstract

The aestheticization of living, originally rooted in Chinese soil, is authentic Chinese wisdom, and Confucian aesthetics could be classified as one living aesthetics, one that is based on Emotion/Feeling (Qing). The philosophical interpretation of Confucianism from the viewpoint of Living Aesthetics can be better explained in its original context. In Confucius's time, the unity of Rites (Li) and Music (Yue) were the backbone of Confucian aesthetics. But with the gradual decline of music in Chinese history, this unity has been transformed into the combination of Rites (Li) and Emotion/Feeling (Qing).

Key words

Living Aesthetics, Confucian Aesthetics, Emotion/Feeling (Qing), Rites (Li) and Music (Yue).

Living Aesthetics (生活美学, Sheng-huo-mei-xue) has become a popular key term in Chinese society and culture today. The aestheticization of living, originally rooted in Chinese soil, is authentic Chinese wisdom, and it is now being fully revitalized.

1. What's Living Aesthetics?

What is the so-called living (生活, *sheng-huo*)? It is a combination of *sheng* (生) and *huo* (活). In the Chinese context, *sheng* originally refers to birth, life, and constant growth, and it ultimately refers to life force and living spirit, but its basis is still in existence. *Huo* then refers to a state of

² *Liu Yuedi* is Professor in Institute of Philosophy at Chinese Academy of Social Sciences, an honorary member of presidents commission of Chinese Culture Promotion Society(CCPS), Delegate-at-large of International Association for Aesthetics (2008-2011), Assistant Secretary-General of Chinese Society for Aesthetics (2004-2015), Executive Main-Editor of *The Journal of Aesthetics*, a member of the AU International Editorial Council. His present research interests are aesthetics of everyday life, Chinese living aesthetics, and Confucian philosophy. The OIAC XI special guest speaker. E-mail: liuyd1217@sina.com

living, originally indicating liveliness and ultimately pointing to an existence with interest and ideals.

Therefore, *shenghuo* (living) has extra-ordinary and ordinary manifestations at the same time. To describe *shenghuo*, I once used the expression, “performing live,” but then changed it to “performing living,”[1] considering that the *shenghuo* that the Chinese understand and perform has such a lively connotation and approach.

Why do we live? To live is not only to survive but to exist on the basis of survival. Since ancient times, the Chinese people have been living in the world of the present life, without clinging to the difference between the this-worldly and the otherworldly. This is the great wisdom of the one-worldness in which the Chinese live.

How do we live? Most people’s lives are inseparable from sensibility. Aesthetics originates from sensibility, and as a discipline, it is intended as a study of sensibility. However, in China, sensation and realization are combined together in a subtle relationship of being neither too close nor too distant. Therefore, “Aesthetics” is not just *Gan Xue* (感学) in the sense of Aesthetica, it is also is a *Jue Xue* (觉学) that is closer to the sense of Aisthetik in Chinese context.[2]

Living Aesthetics is directed to a happy life. We normally seek a happy life. A happy life (美好生活) in Chinese contexts can in fact be classified into a good life (好生活) and a beautiful life (美生活). A good life is the foundation for the formation of a beautiful life while a beautiful life is the ideal elevation of a good life. Aesthetics concerns the pursuit of happiness, and aims at making people live well and beautifully. Since ancient times, Chinese people have been keen on discovering the beauty of life and enjoying the happiness of life at its various levels. The Chinese wisdom of life lies in turning living life into enjoying life. Chinese aesthetics is rooted in the world of life and is originally a kind of aesthetics of living.

Today, Living Aesthetics is not only a key term but also a popular practice in China. This trend does not come from top-down official decree but grows naturally in a bottom-up manner. Its basis in the national psyche is perhaps found in the notion that everyone loves beauty. China was once considered? a “state of rites,” and it will be a country of beauty and goodness in the future. Today’s China needs a holistic aesthetic planning to accord with the long Chinese tradition of rites and music complementing each other.

The Chinese Living Aesthetics answers the following practical questions: Why do we want to live in beauty? How can we live in beauty? The core proposition of the aesthetics of living is to let everyone become an artist of living—to elevate living at the same time as art is being lowered. To be an artist of living is to live an artistic life and not art for art’s sake. Only by becoming an artist of *living* can life become like that of an artist; only by becoming an *artist* of living, can art and aesthetics return to the reality of life. Artists of living are adept at using artists’ tactics to cope with life, such that they combine an aesthetic view of disinterestedness, aesthetic participation, and aesthetic innovation to improve their living experience.

Aesthetics about everyday life is currently a common enterprise for Asian and Western aestheticians, which makes a global aesthetics on everyday life possible. I use “living” in naming the Chinese Living Aesthetics owing to its liveliness and vitality of life. What I used was Chinese “Living Aesthetics,” and this was generally accepted and agreed by Asian scholars. In Europe and America, scholars generally use “aesthetics of everyday life,” which is a more common term for Western discourse.

With regard to everyday life phenomena, I think there are a lot of differences between Asia and West. The English word “life” in fact had two different origins in ancient Greece: one is *zoë*, another is *bios*. The former refers to the alive being including animal, human, and the God, and this is close to the meaning of Chinese “life.” The latter refers to a befitting existing way or living way of an individual or a group.[3] It has the same meaning with Chinese “living” in this sense. However, dictionaries of modern English language did not show any differences between life and

living. Living aesthetics definitely refers to the latter one, and, obviously, it is not life aesthetics.

In fact, aesthetics needs to be divided between ordinary experience and extraordinary experience, forming a tension. I believe that aesthetic activity can be found between everyday life and non-daily life: “As a special life, although aesthetic activity belongs to everyday life, it is the closest one to non-daily life; although it is a kind of non-daily life, it is the closest and the most intimate one to everyday life. The aesthetic activity is the very special field between everyday life and non-daily life, or rather, we could say that the aesthetic activity exists between everyday life and non-daily life, and forms a necessary tension between the two.”[4] Although I clearly knew that when we use such utterances as everyday life and non-daily life, we are trapped in western dualism, I have to use them so as to elaborate the structure of aesthetic activity. Since I pay attention to integration but not separation, however, clearly, it would be a fault to identify living aesthetics with aesthetics of everyday life.

2. Ten basic aspects of the Chinese Living Aesthetics

For me, to recover Chinese people’s Living Aesthetics is to establish a mind of beauty for life. How then can Chinese people’s wisdom of the aesthetics of living be demonstrated? I believe that the whole structure can be shown in the following chart:[5]



In the chart, the lower the level reached by the realm of the wisdom of aesthetics, the more it touches the earth; the higher the level it reaches, the closer it gets to heaven. From heaven to humanity and finally

returning to heaven through inherent nature, the whole process forms an interlocking circular framework.

Through the ten aspects of heaven(天), humanity(人), earth(地), food(食), objects(物), habitation(居), travel(游), arts(文/艺), virtue(德), and inherent nature(性), we attempt to depict the wisdom of the Chinese Living Aesthetics. All these are in fact living traditions, and the Chinese cultural tradition never disappeared and continue to be influential today, the quintessential example of which Living Aesthetics that has never been fractured.

In essence, the classical Chinese Living Aesthetics absorbs the three basic dimensions of feeling, nature, and culture, fully covering the various physiological, emotional, and cultural aspects of life. Its basic question concerns exploring how to fulfill an aestheticized life, thereby creating a kind of tradition of living with a harmonious integration of anxiety and happiness.

Essentially, Living Aesthetics does not only concern a learning of living with an aesthetic dimension but also a happy way of seeking a beautiful life. The former is theoretical and the latter is practical. The two need to be unified.

Aristotle held that there were three basic activities of humans: *theoria* (thinking), *poiesis* (making), and *praxis* (doing), all of which are produced for the betterment of life. In today's terms, *theoria* is theory and *praxis* is practice or activity. Western culture is more focused on theory and practice and their interaction, but often neglects *poiesis*, which is close to poetics in the form. Nonetheless, human activity does not only include the two aspects of theory and practice but also *poiesis*, which originally refers to the production of artifacts and should be more accurately translated as creation or innovation. The foundation of aesthetics does not lie in *praxis* as willed practical activity but in *poiesis* as productive activity. Although humanity's reproduction—existence is based on practice, human life is not practice proper, but productive activity.

The aesthetics on the concept of practice(实践美学) created by the Chinese thinker and aesthetician Li Zehou(李泽厚, 1930–2021) is based on *praxis* while Living Aesthetics is based on *poiesis*. This *poiesis*, on the one hand, concerns the creativity of life and takes the concrete activity of innovation as its basis; on the other hand, it emphasizes the creation of life itself with the unity of truth, virtue, and beauty as the ideal state. The so-called “living” in Living Aesthetics is essentially a reproductive and creative activity of productivity, but is never equal to production by labor. Therefore, aesthetic creation comes from the human activity of *poiesis*, while *praxis* only solves the problems of the materialization and technical basis of *poiesis* and cannot solve the problem of aesthetic reproduction with meaning and creation proper.

Naturally, living comes out of activity, whether in human conduct or morality. All human feelings derive from living, and not entirely from laboring and production. Giorgio Agamben, an Italian philosopher, believes that our mission of existence is to create experience by discourse, that is, the so-called *Ereignis* of the later Martin Heidegger. Only on the basis of creation’s *Ereignis* can history occur. Thus, history is not only a result of *praxis* but also a product of *poiesis*.

Broadly speaking, “doing” includes both *praxis* and *poiesis*. The Chinese tradition of practical reason does not lie only in practice but more in creation, the latter of which is the basis of the doctrine of human activity as the aesthetics of living. For example, what is described in the story of “Chef Ding’s dismembering an ox” (庖丁解牛) in *Zhuangzi* is not a process of production as practice, and it’s an experience as creation in everyday life. This experience is gained by *poiesis* and not by *praxis*.

Here is the psychological state of dismembering the ox in “Essentials for Keeping a Good Health” [养生主] from the *Zhuangzi*: “Now I work on it by intuition and do not look at it with my eyes. My visual organs stop functioning while my intuition goes its own way.”[6] Here is the affinity between butcher and object: “In accordance with the natural grain, I cleave along the main seams and thrust the knife into the big cavities.

Following the natural structure of the bullock. . . . There are crevices between the joints, but the edge of my knife is very thin. When I insert the thin edge of my knife into these crevices, there is plenty of room for it to pass through.”[7]

Consequently, Zhuangzi celebrates the process of dismembering the ox as it fits the rhythm of the dance “Mulberry Forest” [桑林] from the Shang dynasty and the tune of the music “First Classic” [经首] from the legend of Yao. The whole process of dismembering the ox is filled with aesthetic appeal, which is in fact the producing and growing process of the aesthetics of living. This also explains that *poiesis* alone contains a sense of beauty: When one’s living reaches the state of “craft approaching *Tao*” (技近乎道), it is a time of perfect experience which reaches the realm of freedom, ease, and self-realization.

In original human activities such as “Chef Ding’s dismembering an ox”, there are aesthetic elements. The realm of heaven and earth pursued by humanity is both the realm of beauty, and also one of sensibility. Aesthetics is both the origin and the ultimate ideal of Chinese philosophy. As a result, aesthetics is the “first philosophy” for Chinese people. In addition, the reflections on living induced by history create new realms in metaphysics of esthetics. Metaphysics of aesthetics was proposed by Li Zehou. He believes that aesthetics is placed in the highest position of metaphysics in Chinese philosophy: as the first philosophy, philosophy starts from aesthetics and ends among aesthetics.[8]

Contemporary Chinese people need both a global aesthetics of living and an aesthetic Chinese lifestyle. Historically, no one religion became an absolute guide in China; rather an aesthetic view of life served as a model in Chinese people’s lives. Early in the last century, Chinese educator and aesthetician Cai Yuanpei(蔡元培, 1868–1940)’s proposal to “substitute religion with aesthetic education”(美育代宗教) was based on this tradition. Today, we are faced with a new era of aesthetic living, which is truly paving the social and historical way for substituting religion with

aesthetics. When Living Aesthetics responds as to what kind of beautiful life is worth pursuing, aesthetics definitely acquires a metaphysical value. This is the true significance of why we are seeking a metaphysics of aesthetics. According to mainstream ideas in comparative philosophy, the West has stressed a logical or rational order while China has focused on an aesthetic order. These are respective advantages of Asia and West.

This cultural diversity of global aesthetics provides the foundation for cooperation in aesthetics between Asia and West. The current global aesthetics is emerging from the tradition of so-called post-analytic-aesthetics by transitioning from the previous art-oriented analytic aesthetics, and a new development of aesthetics of everyday life is occurring. Correspondingly, the aesthetics of returning to life has also created interest in China, which I directly call Living Aesthetics, to distinguish it from the current Western form of aesthetics.

The tradition of Chinese aesthetics is the living of life and its tradition of life is aesthetic. Thus, the construction of our contemporary Living Aesthetics cannot be separated from tradition, but should form a fusion of horizons between the ancient and the modern. Living Aesthetics contains traditional Chinese consciousness and concepts of life, as well as the birth, evolution, and continuation of the pursuit of life. On the one hand, it demonstrates the beauty of the presence of classical life; on the other hand, it points to the origin, future, and possibility of its transformation. This requires current Chinese aestheticians to actively participate in the latest exchanges in the international field of aesthetics, on the one hand, while on the other hand returning to their native culture to explore resources in the classical Chinese Living Aesthetics.

This tradition of the aesthetics of living, when combined with Cai Yuanpei's substitution of religion with aesthetic education, can achieve a true and original function of aesthetics in the present society. This aesthetics no longer refers to a small aesthetics of arts in a narrow sense, but a big aesthetics integrated into life in a broad sense. What we strive for is nothing other than a big aesthetics, Living Aesthetics that returns to the earth and grows naturally.

3. Confucian Living Aesthetics in returning to the original and opening up the new

In China, Confucianism can be defined as a typical living aesthetics that centers on the concept of “*Qing*” (emotion/feeling). At the same time, it is noteworthy that Taoism, the other foundational element of Chinese traditional aesthetics, is also a Chinese living aesthetics. In terms of their ideological sources, both Confucianism and Taoism resulted from the “awareness of the sufferings of life.” However, they differ in their motivations, because Confucianism strived to correct the illness of the society, while Taoism advocated non-action to achieve spiritual freedom. In other words, out of their dissatisfaction with the social reality that the rituals have collapsed and the music has gone corrupt, Confucianism was ethical in character, being concerned with the value of human life in the society, while Taoism was cosmological, being more concerned with the place of the human in the universe. However, the movement of Heaven inevitably points to the Way of the human. Just like Confucianism, Taoism is also a philosophy of living—it comes from life and never severs itself from it. As a peculiarly Chinese living aesthetics, Confucianism and Taoism complement and complete each other, leading to a dialectics of sorrows and joys.

For normal philosophical interpretation of Confucian aesthetics, often influenced by European philosophy, “Benevolence” (the Theory of Jen) has always been regarded as the philosophical basis of Confucian aesthetics, but it may be more appropriate to read Jen as a living aesthetics to better get at the essence of Confucianism. The Unity of the Rite (Li) and Music (Yue) seems to be more representative of Confucian aesthetics. Therefore, I advocate rethinking the basic orientation of Confucian aesthetics from the perspective of Living Aesthetics or aesthetic metaphysics in Chinese meaning.

Confucian aesthetics can be defined as a Living Aesthetics, with Emotion/Feeling (*Qing*) as its original ingredient in the Chinese context, as inspired by the bamboo slips in the Chu State Tomb at Guodian (new discovery in 1993).[9] According to the model of the universe on the Chu bamboo slips: “Human Nature comes from life, life comes from the sky, the Tao originates in *Qing*, *Qing* is born in Human Nature.”[10]

Although Emotion/Feeling (Qing) always comes out in a specific situation, sometimes it can become abstract, which means that it can be transformed from “natural” to “ontological emotion/feeling,” and thus into the ideal emotional realm of “the Tao originates in Emotion.” In this sense, the purpose of Confucian Living Aesthetics, with Emotion/Feeling (Qing) as its original ingredient, could be summarized in the following sentence: when the Emotion/Feeling (Qing) deepens, culture will be civilized.

In the age of Confucius, originally, Confucius upheld the ideal of Rite (Li) and Music (Yue) as complementary, but with the decline of Music (Yue), the unity of Rite (Li) and Music (Yue) gave way to the unity of Rite (Li) and Emotion/Feeling (Qing). The latter became the new Confucian ideal. Here, “Emotion/Feeling” (Qing) refers to the affections that arise from the nature of man encountering things external to it.” [11] Moreover, the inherent determination of Music (Yue) is: “human nature perceives the things and then they have Emotion.”[12] For Confucian aesthetics, “perceptualism,” or real life emotion, is more fundamental than the Rite in the practice of life.

It is feasible to re-define Confucianism in light of Emotion/Feeling (Qing), because the personal sphere of Confucianism covers primarily the self-cultivation of each individual, out of which he is to attain the inner harmony. Then, by virtue of the sympathy “to feel others in oneself,” the private experience of self-cultivation is indeed put in a larger perspective of “inter-subjectivity” for mutual empathy. From the individual located at the center to strangers at different levels of relation, the inner driving force is to extend emotions, though admittedly the “quantity” of emotions in the process varies accordingly. By contrast, the concept of “common sense” in Kant’s ethics and aesthetics is closer to the assertion that “man is endowed with the same heart; the heart with the same principle,” an idealistic orientation obviously different from the aestheticism in Chinese celebration of emotion.

Art, or the aesthetic education of emotion, is also responsible for the practice of Confucian philosophy. What Confucius demonstrates through the “distraction in the arts” and “perfection by Music” is intended to bring out the unity of aesthetic refinement with moral exaltation in its equal

emphasis of the two. Either in the case of poetry, which strengthens the fraternity of any social population, or in Music, which enables personal equanimity and promotes social peace, “emotion” is invariably registered to have played a role in the process of one’s character-building. This insight of Music as a powerful political instrument is quite rare in other cultures of the world, except some similarity found in the “city-state” civilizations of the ancient Greek.

In view of the ancient shamanism, emotion, the passionate engagement, is never separable from rite, the rationalized shaman performance. Since emotion is expressed mostly through Music, the age-old conception of the “mutual benefit between rite and music” or “the oneness of emotion and rite” began as early as in the times of the Duke of Zhou (about 1100 BC).

Confucius (551-479 BC) believed that he was witnessing an increasingly deteriorating role of Music and the collapse of rite. The tradition that “rite and Music do good to each other” was broken up. Music, being astray from the institution and laws of rite, was reduced to merely sensual forms to cater to the kings in their pursuit of extravagance; rite, unable to play its role in ritual performances and moral transformation, rose to abstract ideas. Confronted with this historical predicament, Confucius suggested a return to the traditional harmony of rite and Music and proposed the idea of “perfect beauty” and “perfect goodness” as the unity of goodness and beauty.[13] Rite and Music, redefined in terms of the unity of beauty and goodness, are expected to play a double role as the “guide of joy” and “guide of morality”. “Music is joy; it is a feeling man cannot get away from.”[14] This feeling is an aesthetic pleasure out of human emotions, and therefore beauty and goodness are located in pan-aesthetic relationships, with the communication and coordination of emotions going throughout. Thus, rite and Music becomes intertwined in Confucian philosophy, as it is said that to examine the Music is to learn the politics and the knowledge of Music is approximate to that of the rite.[15] In Music is the access to emotions; the sensibility for things precedes the stirred emotions. “Things come up and hold sway over man”; “the ancient Kings set down rite and created Music... to teach the commoners good from bad and to restore the humanity.”[16]

Only through the cultivation and refinement of emotions, do “the kin love each other and live by Jen.” In sum, “in Music is the access to ethics.”[17]

For Confucius himself, emotions were acted upon more often than not in poetry and Music. “Let a man be first incited by the Songs, then given a firm footing by the study of ritual, and finally perfected by Music.[18] Evidently, the incitement by poetry was placed as an antecedent of the sequence, while rite or *Jen* was supposed to be performed or perfected through Music. “Music and rite were held equally important, but Music was placed above the rite, because only Music was considered the embodiment of his attainment of personality. This is the cornerstone where Confucius builds up his educational system.”[19] Realizing the “self-awareness of the art of the highest order”, Confucius said “Set your heart upon the Way, support yourself by its power, lean upon Goodness, seek distraction in the Arts.”[20] Here, in contrast to the heteronomy by the Way, virtue and Jen, as the expression “set upon” or “support by” or “lean upon” suggests, only “seek distraction in the art” is supposed to reflect the autonomy in the aesthetic freedom. Thus, for the Confucians, the highest artistic ideal is rather the disinterested and bounds-free transcendence than simply the “goodness-anchored beauty.” Seen from Confucius’ perspective, it is more than “rite comes from emotions”, [21] emphasizing that the performance of rite is completed in the aesthetic emotion or feeling.

In the end, the transcendence the empirical Confucian philosophy hopes to attain points to a “quasi-religious” morality, that is, rather a “private sphere” morality for inward transcendence than a “social morality” that governs the public sphere. And, the tri-dimensional process of inner surpassing, as illustrated in the legend of “Confucius and Yan Hui’s delight” (孔颜乐处), points to the unity of the religious, the moral, and the aesthetic, which the Chinese philosopher Feng Youlan (冯友兰, 1895–1990) described as “Heaven- Earth State” and Li Zehou as “Aesthetic State.”

Taking Confucius and Yan Hui’s delight as an example of a peak experience of human being, I propose to categorize it as an experience of

integral harmony in the mind that crosses into quasi-religion, supra-moral sensibility, and pan-aesthetics.

As spiritual joys, the joys of Confucius and Yan Hui have in themselves a property of aesthetic activity, which I call pan-aesthetic. Their joys are also a moral virtue at the same time, a high-order excellence that integrates the beautiful and the good. It is a virtue of aesthetic value. For joy can be an expression of moral freedom, too, which is a lofty moral awareness described by Confucius as “following what my heart desired, without transgressing what was right.”[22] As a peak experience, the joys of Confucius and Yan Hui share some similarities with mysterious sensations in psychological descriptions, the spiritual experience of religious faith, the intellectual experience of philosophic meditation, love psychology, and aesthetic appreciation.

However, the experience of joy are neither religious nor intellectual experiences, but more akin to those of the mystical and aesthetic. The joys of Confucius and Yan Hui seem to be more of a universal experience than that of religious faith; therefore, it might be more appropriate to call them “quasi-religious” experience. Confucius and Yan Hui could experience the mysterious realm of the human united with Heaven. That realm of experience should be ranked midway between ethics and religion.

Moral virtue that conforms to a Chinese tradition of practical reason puts a priority on action. The American philosopher, Arthur C. Danto (1924–2013), in his exegesis of Laozi’s Taoism affirms that Chinese Taoism was inclined toward “doing something” rather than “believing something.”[23] So was Confucianism. The joys of Confucius and Yan Hui were not founded on faith, still less on belief in any personified deities, and the joys are not even the same as the belief in sincerity.

Where did this quasi-religious union of Heaven and the human come from, then? It came from a traditional Chinese religious sect of shamanism. It was Li Zehou who advanced and wrote much on this subject.[24] His view was largely accepted by Chinese historian Yu Ying-shih(余英时, 1930-2021), though with some reservations: “Earlier ritual and music had been

mutually dependent on shaman practices; ritual and music served as shaman presentations while shamanism is the inner driving force of ritual and music.”[25] Their views diverge in that Yu argued that breakthroughs of ritual and music made in the Chinese Axial Age (770-475 BC) had been initiated to challenge the whole shamanist culture that lay behind ritual and music.

Li Zehou, on the contrary, believed that the tradition of shamanism continued and led to a series of doctrines on Heaven-human communication since the time of Confucius. According to Yu, the old concept of Heaven-human unity established by the shaman league was still an extroverted transcendence, while the Chinese thinkers of the Axial Age took an inner approach to transcendence. Its characteristic feature is to introduce the heavenly Way into the human heart-mind, where the Way of nature and the mind of humanity come into union.[26] However, within the spectrum of Confucian thought, his argument is more inclined to the Mencian version of Confucianism, whereas Confucius himself largely took over the doctrine of benevolence under shamanistic influence. In spite of this caveat, and even if scholars of pro-shaman traditions take a stance more inclined to the view that post-Axial Age Confucians abandoned shamanism altogether, I would rather insist that the tradition of shamanism did not actually die out then. For, without this presumption, there is no likelihood of giving a historical account of the long-lasting practices for Heaven-human communication, an endeavor that had been going on since Confucius and Yan Hui’s own time through the Neo-Confucians of Song dynasty? who sought after their spiritual joys.

Chinese thinker Liang Shuming (梁漱溟, 1893-1988)’s exposition on intuition is quite close to the joyful experiences of Confucius and Yan Hui:

The being of the universe is not in a static state, but is in change and flow. The so-called ‘change’ simply means [a process] from harmony to disharmony or from disharmony to harmony; The life of mankind is a flowing and changeable integrity. Only the appearance of the universe is manifested to man like a still image owing to his cognition by the senses and the intellect. Senses and intellect are incapable of knowing the substance, which needs the intuition of life. To intuit is to live life, for the two are fused into one unity, without differentiation of the subject and object, but an absolute oneness. [27]

More importantly, intuition can be further divided into two?: “One that attaches to the senses and one that attaches to the intellect. For example, hearing a sound and getting its melodious taste intuited by the senses. Reading poetry and getting its literary taste, . . . which involves understanding the intended meaning, must be obtained by an intuition that attaches to the intellect.”[28] The intuition as conceptualized by Liang Shuming is not the intuition of sensibility, but more like an intellectual intuition. Therefore, he tended to define such “intellectual intuition” from the perspective of a union of feeling and reason.

His usage of the term intuition? could be compared to the views of the Chinese philosopher Mou Zongsan (牟宗三, 1909–1995), who used intellectual intuition in a mystic manner as a counterpart to Kant’s “sensible intuition,” as a fundamental character of Chinese philosophy. Intuition is regarded as a certain kind of mysterious sensibility, while intuitive knowledge is knowledge that touches some depth of human reason rather than being some kind of limited knowledge derived from memory.[29]

Different from the general tendency of Contemporary New Confucianism, Li Zehou maintains that Chinese cosmology is a rational mysticism. When he first proposed the view of “coexistence of the human and the universe and free intuition,” Li Zehou underscored the “priority of the aesthetic over reason.”[30] When he established his philosophy of “emotion as substance,” he put forward a clearer notion of “rational mysticism,” a metaphysical “thing-in-itself” which he posited as “a collaborative material co-existence of the human and the universe.”[31]

Why does the universe exist in a state of regularity? This is a question that Li Zehou takes as both mystical and inexplicable, for it surpasses the scope of human understanding, and can only be held in awe. Reason is inexplicable, which constitutes its mystery. Such mysticism is premised on the acknowledgment of the material existence of the universe, and so it is not the same mystery as the joys of Confucius and Yan Hui.

For my part, I think the joys of Confucius and Yan Hui could neither be identified as the mystery of reason, nor the mystery of sensibility, and

certainly not an “intellectual intuition,” but the “emotional-rational mystery” that both conforms to (moral) reason and possesses traits of (aesthetic) feelings. The duality of mystery in reality and the realization of mystery agree with Yan Hui’s personal traits of earnest practicality and reticence. An emotional-rational mystery, which combines elements of intellectual wisdom, moral virtue, aesthetic beauty, and a sage-like-ness without divinity, represents their mystical unity. Such could be assumed to be the realm of cultivation in truth, beauty, and good all in one, to be attained by Confucians.

In short, the joys of Confucius and Yan Hui are not only a unity of the sensibility and reason (that is, joy in music together with enjoyment of the Way), but also the undivided states of aroused and unaroused human feelings. It is indeed an example of “the mysteries of the whole world” in reality.[32]

4. Conclusion: Living Aesthetics of and its approach to globalization

Living aesthetics is not particular to Chinese aesthetics, or any other single philosophical tradition; rather, it involves the world aesthetics. According to Tordis Berstrand’s new understanding of my thought, “Living aesthetics is for Liu an attempt at reaching back to retrieve traditions at risk of disappearing because these might help reorient contemporary aesthetics towards a new agenda shared by Asia and West. Living aesthetics thereby involves a wider critique of Western modernity as a disruptive ‘other’ suppressing the aesthetic potential of everyday life. If the art of living begins at home, then living aesthetics potentially resonates beyond the domestic setting and engages with the larger environment,”[33] and then “living aesthetics might extend to an aesthetics itself alive and open towards non-human life and things of all kinds as agents in a potentially unlimited collective setting.”[34]

Anyway, with the boundary between art and everyday life being dismissed, and the environment turning to the human environment, contemporary philosophy of art and environmental aesthetics have been fused into the aesthetics of living. The main reason for this historical

development is simply that the aesthetic must be the “profound standard” for the quality of human life, and the development of the world.

References

1. *Liu Yuedi*. Living Aesthetics: Critique of Modernity and Re-construction of Aesthetic Spirit. Hefei: Anhui Education Press, 2005.
2. *Liu Yuedi*. From “Practice” to “Living”: Main Trends of Chinese Aesthetics in the Past 40 Years // *Frontiers of Philosophy in China*. 2018. Vol. 13. P. 139-149.
3. *Agamben, G.* *Homer Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 1.
4. *Liu Yuedi*. Living Aesthetics: Critique of Modernity and Re-construction of Aesthetic Spirit. Hefei: Anhui Education Press, 2005). P. 326-328.
5. Cf.: *Liu Yuedi*. Chinese People’s Aesthetics of Living. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2021. Ch. 1-10.
6. *Zhuangzi*. *Zhuangzi* / Trans. Wang Rongpei. Changsha: Hunan People’s Publishing House, and Beijing: Foreign Language Press, 1999. P. 43.
7. *Ibid*. P. 45.
8. *Li Zehou*. The History Ontology of Anthropology. Tianjin: Tianjin Academy of Social Sciences Press. P. 252.
9. But the inner meanings of emotion in Confucian contexts was neglected before the discovery of “Guodian Chu Slips.” See: *Hansen, Ch.* Qing (Emotions) in the Pre-Buddhist Chinese Thoughts // *Emotions in Asian Thought* / Eds. Joel Marks and Roger T. Ames. Albany: State University of New York Press, 1994. P. 181-212.
10. “Human Nature Derives from Mandate” in “Guo Dian Chu Slips”.
11. “Records of Music” in “Book of Rites”.
12. *Ibid*.
13. *Analects*, 3.25. The English translation is borrowed from Arthur Waley.
14. “Records of Music” in “Book of Rites”.
15. *Ibid*.

16. Ibid.
17. Ibid.
18. Analects, 8.8.
19. *Fuguan Xu*. The Spirit of Chinese Art. Shenyang: Chunfeng Wenyi Press, 1987. P. 4.
20. Analects, 7.6.
21. “Yu Cong” in “Guo Dian Chu Slips”.
22. Analects, 2.4.
23. *Danto, A.C.* *Mysticism and Morality: Oriental Thought and Moral Philosophy*. New York: Columbia University Press, 1987. P. 103.
24. *Li Zehou*. *On the Shamanistic Tradition*. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2012.
25. *Yu Ying-shih*. *Between the Heaven and Human: Probing into the Origins of Ancient Chinese Thoughts*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2014. P. 26.
26. Ibid. P. 56-57.
27. *Liang Shuming*. *Complete Works of Liang Shuming*. Vol. 1. Jinan: Shandong People’s Publishing House, 2005. P. 406.
28. Ibid. P. 401.
29. *Haines, W.A.* *Confucianism and Moral Intuition // Ethics in Early China: An Anthology /* Eds. Chris Fraser, Dan Robins, and Timothy O’Leary. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011. P. 217–218.
30. *Li Zehou*. *Pragmatic Reason and a Culture of Optimism*. Beijing: SDX Joint Publishing, 2005. P. 46–47.
31. Ibid. P. 53.
32. *Xu Fancheng*. *A Comparative Study of Mystics*. Wuhan: Chongwen Book Company, 2017. P. 164.
33. *Berstrand, T.* *The Art of Living in a Double House. Everyday Aesthetics in the Space between (East and West) // Lisa Giombini and Adrián Kvokačka eds., Everydayness: Contemporary Aesthetic Approaches*, eds. Lisa Giombini and Adrián Kvokačka. Roma: Tre Press and Prešov University Press, 2021). P. 198.

34. Ibid. P. 198.



*Лю Юэди*³

**КОНФУЦИАНСКАЯ ЭСТЕТИКА ЖИЗНИ:
СЛУЧАЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЕГО УЧЕНИЯ
И ПОНЯТИЕ ВОСТОРГА
В ТЕОРИИ ЯН ХУЭЯ**

Абстракт

Эстетизация жизни, изначально уходящая корнями в китайскую почву, является подлинной китайской мудростью, а конфуцианская эстетика может быть отнесена к эстетике жизни, основанной на эмоциях/чувствах (цин). Философская интерпретация конфуцианства с точки зрения "живой эстетики" может быть лучше объяснена в ее первоначальном контексте. Во времена Конфуция основой конфуцианской эстетики было единство обрядов (ли) и музыки (юэ). Но с постепенным угасанием музыки в истории Китая это единство трансформировалось в сочетание обрядов (ли) и эмоций/чувств (цин).

Ключевые слова

Эстетика жизни, конфуцианская эстетика, эмоции/чувства (цин), обряды (ли) и музыка (юэ).



³ Лю Юэди - профессор Института философии Академии общественных наук КНР, почетный член комиссии президентов Общества содействия развитию китайской культуры (CCPS), делегат по особым поручениям Международной эстетической Ассоциации (IAA) (2008-2011), помощник генерального секретаря Китайского общества эстетики (2004-2015), главный редактор журнала "Эстетика", член Международного редакционного совета AU. В настоящее время сферой его научных интересов являются эстетика повседневной жизни, китайская эстетика жизни и конфуцианская философия. Специальный приглашенный докладчик OIAC XI. Э-почта: liuyd1217@sina.com



М.М. Бахтин

Сергей Дзикевич⁴

**ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ
ТЕОРИИ ДИАЛОГА М.М. БАХТИНА
И ПРОЦЕССУАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА
ФУНДАМЕНТАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ**

Абстракт

М.М. Бахтин, о теоретическом наследии которого существует обширная литература, на материалах которого защищен, в том числе и на кафедре, которую представляет автор, целый ряд диссертаций, остается, тем не менее, в теоретико-эстетическом отношении недооцененной фигурой в истории российского философского дискурса вообще и философско-эстетического его раздела в особенности. Причина этого заключается в известных политических обстоятельствах, в которых М.М. Бахтину пришлось осуществлять свою деятельность, а затем и в тех обстоятельствах, в которых происходила апроприация его идей внутри страны различными научными дискурсами. Эти обстоятельства определили режим значительных ограничений, пусть и различных по содержанию и объему, для возможности эксплицитно полной экспозиции философского и философско-эстетического понимания ключевой для М.М. Бахтина теории диалога, который представляет собой диспозиционную онтологическую характеристику всех коммуникаций в социуме, а, следовательно, и всех культурных процессов, одной из разновидностей которых является и эстетическое существование. Представить себе онтологический характер существования вообще, социального существования в частности и эстетического существования в конкретном обсуждении как совокупность разнородных автономных процессов прекрасно позволяла теория диалога при ее универсальном эксплицитном изложении, но это не могло быть позволено с позиций казенного марксизма, доминировавшего в советской идеологии в качестве философской позиции. По тем же причинам эта доктрина не принимала и идеи философии процесса А.Н. Уайтхеда, впервые высказанные в то же время, когда М.М. Бахтин формировал основы своей

⁴ Дзикевич, С.А. - доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, главный редактор *AU*. Тематическая панель 1. Э-почта: aesthesis@philos.msu.ru

теории диалога. В этом глубокая закономерность «приключений идей», что плодотворные из них высказываются независимо различными людьми в различных местах, но затем необходимо соединяются воедино в силу принципиального единства глобального человеческого интеллекта. Переосмыслить гуманитарный философско-методологический потенциал теории диалога М.М. Бахтина в значении онтологии культурных процессов вообще и процессов эстетического существования в частности имеет целью настоящая статья.

Ключевые слова

Философия процесса, процессуальная парадигма в эстетическом мышлении, диалог как процесс с необходимостью, диверсификация культурных диспозиций режима диалога в социальной коммуникации, эстетическое существование как процесс и как диалог, переосмысленная философско-эстетическая ценность теории диалога М.М. Бахтина.

Когда в конце 1970-х годов автор этой статьи, будучи студентом кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, услышал впервые от профессора Е.В. Волковой в ее специальном курсе, посвященном эстетике Г.В.Ф. Гегеля, имя М.М. Бахтина (как и имена еще некоторых важнейших исследователей, за что автор до сих пор признателен лектору), это имя было известно в СССР только хорошо информированным в некоторых гуманитарных областях специалистам. Причина это заключалась в особенностях политической истории советского времени, они в настоящее время общеизвестны, и нет никакой необходимости их повторно описывать, тем более, что автор имел случай высказать свой взгляд на связь этих событий с динамикой развития теоретической эстетики на территории русскоязычной культуры. [1] Здесь нас будет интересовать то, в каких именно областях гуманитарной специализации постепенно, после длительного периода умолчания имя М.М. Бахтина стало к тому времени снова известно. Эти области были связаны с историей и теорией литературы, и, если взять более широко, с семейством наук о тексте и языке, а также некоторые аспекты общей теории художественного творчества и формально-структурного изучения произведения искусства по аналогии литературному тексту. В этом качестве идеи Бахтина и были

вовлечены в упомянутом курсе лекций в контекст рассуждения о постгегелевской теории искусства. В этом первом упоминании характерным было явственное ощущение отсутствие режима полной легитимности референций к этой персоналии в контексте доминировавшего модуса философско-эстетического теоретизирования в СССР того времени: это был не просто модус «эстетики сверху» с явным и демонстративным пренебрежением к «эстетике снизу», но модус отравленный индоктринированной идеологической агрессивностью «классовой борьбы», которая обязательно должна была присутствовать как тема в любом научном дискурсе, обеспечивая так называемую «партийность» науки.

Теория текста Бахтина и ее диалогическая сердцевина оставляли вне рассмотрения эти обязательные идеологически-доктринерские атрибуты, и они не только казались, но и были нелегитимными в контексте идеологически ангажированного философского «теоретизирования сверху», зато оказались совершенно легитимными, когда выяснилось, что идеологически-доктринерские атрибуты не имеют никакого отношения ни к науке, ни к научно фундированному философствованию. Эти перемены наступили удивительно быстро, и уже к концу 1980-х годов, когда автор этой статьи учился в аспирантуре той же кафедры того же факультета того же университета, никто не сомневался ни в научной, ни в философской легитимности идей М.М. Бахтина, он получил статус «классика» со всеми признаками схоластического способа цитирования и сам, конечно, без всякого намерения с его стороны, превратился в альтернативный источник теоретической легитимации, правда без зловещего привкуса «духа классовой борьбы», однако с сохранением досаднейших издержек запальчивого навязывания новоявленными адептами в качестве «руководства сверху».

Интересным фактом было то, что в такое положение жертву «классовой борьбы в науке» ставили именно те, кто ранее в интересах этой борьбы ставили под сомнение теоретическую легитимность его взглядов. Эти участники академической деятельности стали не только заявлять о своей приверженности теоретическим позициям М.М. Бахтина, но и руководить диссертациями, интерпретирующими его взгляды. В итоге в

русскоязычной гуманитарной науке М.М. Бахтину не повезло во второй раз: перестав быть жертвой «классовой борьбы» в науке и философии, он стал жертвой ее внезапного прекращения и превращения в другие формы ангажированного псевдонаучного и псевдофилософского теоретизирования. Особенно прискорбным обстоятельством подобных искажений общего философского и специального философско-эстетического значения идей М.М. Бахтина вообще и теории диалога в частности было то, что указанная трансформация происходила в контексте не критической апроприации большинством членов ранее индоктринированного марксизмом постсоветского академического сообщества взглядов ряда представителей французского деконструктивного постмодернизма, которые стали представлять теорию диалога Бахтина как «гениальное предвосхищение», дающее им «легитимное» и «историческое» право безудержно «смешивать все со всем», поскольку именно в этом и заключается «диалог». Подобный тип «легитимации» через идеи М.М. Бахтина бывших «марксистов» в «постмодернистов», конечно, выглядел особенно комично, но он серьезно диверсифицировал и усилил заблуждения относительно рациональных, аналитических философских значений его теории диалога.

Таким образом, три фактора определили неполное и недостаточное теоретическое развитие идей М.М. Бахтина в русскоязычном философском мышлении вообще и также в философско-эстетическом дискурсе. Перечислим их в хронологическом порядке: 1) невозможность для самого их автора изначальной универсальной эксплицитной экспозиции философско-теоретических интенций и импликаций; 2) частичное снятие ограничений теоретической интерпретации в ранний период апроприации теоретического наследия М.М. Бахтина и укрепление преимущественно узкоспециальной интерпретации значений его идей в сферах теории литературы, текста и структурного анализа литературных произведений; 3) искаженные новым ангажементам «постмодернистские» версии интерпретации наследия М.М. Бахтина.

Между тем, как это часто бывает, «взгляд со стороны» способен изменить стандарты отношения к некоторому явлению,

сложившиеся внутри исходной культуры. В 2012 году автор этой статьи, принимая участие в международной конференции в Португалии услышал в докладе о принципиальной роли публики в реальности произведения искусства, сделанном одним из ключевых спикеров конференции профессора Н. Кэрролла, отчетливые мотивы ключевой позиции М.М. Бахтина, сформулированной им применительно к пограничному между автором и субъектом восприятия характеру события существования текста.[2] В самом докладе отсылки к позиции М.М. Бахтина не было, но когда в кулуарах конференции автор настоящей статьи задал автору указанного доклада вопрос о том, нет ли некоторых параллелей в подходах американского и российского теоретиков эстетического к его необходимому условию в виде активного реципиента, он услышал, что один из наиболее цитируемых современных эстетиков был *непосредственно инспирирован* в этой своей позиции давно и хорошо ему знакомыми текстами М.М. Бахтина, последовательным *пропагандистом* наследия которого он выступает в американском эстетическом сообществе.

С этого обстоятельства началось и знакомство автора этой статьи с одним из выдающихся эстетиков современности профессором Н. Кэрроллом, ставшим впоследствии членом Международного редакционного совета журнала *Aesthetica Universalis* и совершенно неслучайно опубликовавшем в нем интереснейшую статью о *нашем отечественном конструктивизме*, [3] столь неслучайно проявившем себя в годы, когда молодой М.М. Бахтин создавал свои ранние, очень насыщенные работы, и прекратившийся как течение по тем же причинам и практически в тот же временной период, когда вынужденно прервалась и теоретическая публичная деятельность этого столь много обещавшего отечественной философии, эстетике и теории искусства автора. Одновременно с получением удивительного подтверждения своего очень осторожного предположения автор настоящей статьи приобрел и твердую уверенность в том, что базовые теоретические идеи, высказанные, представителями отечественной гуманитарной науки, как вынужденно покинувшими ее, так и оставшимися внутри страны, несмотря на сложные, подчас трагические судьбы, как первых, так и в особенности вторых, оказали, тем не менее, значительное влияние

на мировое научно-гуманитарное сообщество, и, в том числе его эстетическую часть. Памятная краткая беседа с Н. Кэрроллом об идеях М.М. Бахтина убедила автора настоящей статьи в том, что «приключения идей» (образное и точное выражение А.Н. Уайтхеда, характеризующее причудливую траекторию глобального роста научного знания и основанной на нем философской мысли [5]) с участием представителей отечественной науки в эстетической области, которые он начал описывать в специальной главе книги, вышедшей за год до этого, [1] только еще ждет детального исследования и переосмысления в весьма внушительном списке персоналий, неоторая часть которых неслучайно вынесена теперь в заглавия панельных секций ОМЭК XI, и имя М.М. Бахтина абсолютно закономерно занимает в их числе отдельное и заметное место.

Мы вполне намеренно использовали для характеристики историко-эстетических задач, которые связаны со случаем переосмысления теоретического значения М.М. Бахтина, метафорическое выражение «приключения идей», принадлежащее именно А.Н. Уайтхеда. Первая причина этого заключается в том, что мы в принципе склонны рассматривать историю эстетической мысли именно с процессуальной точки зрения, [1] вторая состоит в приверженности самого М.М. Бахтина процессуальному пониманию реальности, что он развернуто и недвусмысленно в самых существенных элементах своей теории экспонировал в своих работах [применительно к реальности текста во всех ее отношениях, в том числе и эстетическом, см., например, 2]. Последняя причина, разумеется, является решающей, поскольку в свете *содержания процессов трансформаций*, происходивших в русскоязычной эстетической мысли XX века фигура М.М. Бахтина кажется нам наиболее *универсальной, многоаспектной и репрезентативной* характеру проделанной им теоретической работы в области эстетики, если интерпретировать эту работу без тех трех искажающих факторов, которые мы отметили в начале настоящего текста.

В заключение этого краткого сообщения постараемся сформулировать направления дальнейшего переосмысления теоретического наследия М.М. Бахтина в контексте основных параметров историко-эстетического процесса в русскоязычном

сегменте интеллектуальной культуры. *Позиция один* заключается в том, что М.М. Бахтин отвергает любые идеологические нарративы, которые справедливо полагает эстетствующей «полунаучной философией», и, таким образом, решительно переводит русскоязычный эстетический дискурс на научный путь, выводя его из всех заблуждений «эстетики сверху» любого происхождения; *позиция два* заключается в том, что М.М. Бахтин онтологически последовательно и корректно описывает параметры реальности исследуемых явлений, из которых базовым случаем является реальность текста во всех его проявлениях; *позиция три* заключается в том, что реальность текста оказывается сложной совокупностью процессов вербальной коммуникации, для которых по специфике этой коммуникации М.М. Бахтин продуцирует из обыденных и узконаучных лексем общий гносеологический термин «диалог», подобно тому, как в то же время для других целей в психологической теории был продуцирован термин «гештальт».

Результирующая позиция определяет положение наследия М.М. Бахтина как в процессе общего развития русскоязычной философии, так и в процессе развития русскоязычной философии, специализированной в области эстетических проблем. Поскольку термин «диалог», благодаря главенствующему положению вербальной коммуникации в человеческом социуме позволяет корректную его экстраполяцию на ключевые процессы развития культур и их отношения, теория диалога становится важнейшим приобретением позволяющим описывать базовые процессы социальной реальности в аспекте включенности в них человеческих субъектов, что, в принципе и является главной задачей общефилософского дискурса, что определяет процессуально-парадигмальную ценность теории диалога *в общефилософском значении*. Поскольку термин «диалог» вовлекает в себя не только дискурсивную, но и эстетическую часть вербальной коммуникации, без которой дискурсивная часть просто невозможна, этот термин с необходимостью покрывает все проблемы довербальной, невербальной и поствербальной динамики эстетического опыта, делающего возможными и необходимыми все процессы, составляющие реальность диалога, в том числе и специфическую межсубъектную реальность текста, что определяет процессуально-

парадигмальную ценность теории диалога *в специальном эстетико-философском значении.*

Мы не хотели бы проводить здесь аналогии персонального характера, которые совершенно несущественны в данном случае. Тем не менее, если бы мы по аналогии «истории искусства без имен» поставили перед собой целью выстроить историю философии и историю философской эстетики «без имен», исследующие только тенденции, мы бы заключили, что тенденция к изучению реальности в диалогической парадигме аналогична изучению реальности в процессуальной парадигме, что делает и соответствующие этим тенденциям персоналии М.М. Бахтина и А.Н. Уайтхеда, происходящие из различных интеллектуальных культур, аналогичны по своему эпистемологическому значению.

Ссылки

1. *Дзикович, С.А.* Становление эстетики из айтесиса как открытый процесс // Эстетика: начала классической теории. М.: Академический проект, 2011 (первое издание); М.: Издательство МГУ, 2023 (второе, дополненное и переработанное издание).
2. «Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда разворачивается на рубеже *двух сознаний, двух субъектов.* /.../ ...поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать.» (Курсив М.М. Бахтина. - *С.Д.*).
3. *Бахтин, М.М.* Проблема текста // *Бахтин, М.М.* Эстетика словесного творчества. Издание второе / Составитель С.Г. Бочаров. Текст подготовили Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина. Примечания С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1986. С. 301.
4. *Кэрролл, Н.* Авангардное сопротивление автономии изящных искусств. Случай российского конструктивизма / Перевод с английского и комментарий С.А. Дзикович // *Aesthetica Universalis* (Всеобщая эстетика). 2020. Vol. 1. (9). С. 37-64.
5. *Уайтхед, А.Н.* Приключения идей / Перевод с английского Л.Б. Тумановой. Примечание С.С. Неретиной. Научная редакция С.С. Неретиной. Рос. акад. наук, Ин-т философии. ИФРАН, 2009.





M.M. Bakhtin

*Sergey Dzikovich*⁵

**AESTHETIC UNDERSTANDING
OF M.M. BAKHTIN'S THEORY OF DIALOGUE
AND THE PROCESS PARADIGM
OF FUNDAMENTAL AESTHETICS**

Abstract

MM. Bakhtin - whose theoretical heritage had been described and investigated in numerous literature sources, on the materials of which multiplicity of dissertations were based, including those that have been prepared at the department that the author of this paper happens to represent - remains, nevertheless, in theoretical and aesthetic aspects, an underestimated character in history of Russian philosophical discourse both in the generally philosophical and in the special philosophically aesthetic meanings. The reason for this lies in the well-known political circumstances under which M.M. Bakhtin was to carry out his activity, and then in the circumstances under which appropriation of his ideas within the country in various scientific discourses took place. These circumstances determined the regime of significant limitations, albeit different in their character and volume, for possibility for explicitly complete exposition of the philosophical and philosophically aesthetic meanings of the theory of dialogue, the key one among M.M. Bakhtin's ideas, which is the essential ontological quality of all communications in society, and, consequently, of all cultural processes, one in the varieties of which is aesthetic existence. It was absolutely natural to interpret the ontological nature of existence in general, social existence in particular, and aesthetic existence in a specific discussion as a set of heterogeneous autonomous processes in the context of the theory of dialogue in its comprehensive explicit presentation, but this could not be allowed from the standpoint of official Marxism which dominated in Soviet ideology as the philosophical position. For the same reasons, this

⁵ *Dzikovich, S.A.* is Associate Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, *AU* Editor-in-Chief. Thematic *panel 1*. E-mail: *aesthesis@philos.msu.ru*

doctrine did not accept the ideas of A.N. Whitehead, first expressed in the same time when M.M. Bakhtin developed the foundations of his theory of dialogue. This is the basic regularity of the “adventure of ideas”, that fruitful ones are expressed independently by different people in different places, but then they must conjoin due to fundamental unity of the global human intellect. The purpose of this paper is to re-think the philosophical and methodological potential in humanities of M.M. Bakhtin’s theory of dialogue in the meaning of ontology of cultural processes in general and processes of aesthetic existence in particular.

Key words

Philosophy of process, the process paradigm of aesthetic thinking, dialogue as a process with necessity, diversification of cultural dispositions of the dialogue regime in social communication, aesthetic existence as a process and as a dialogue, re-thought philosophical and aesthetic value of M.M. Bakhtin’s theory of dialogue.

When in the late 1970s the author of this paper, being a student at the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, heard for the first time from Professor E.V. Volkova in her special course on the aesthetics of G.W.F. Hegel, the name of M.M. Bakhtin (as well as the names of some other significant scholars, for which the author is still grateful to the lecturer), this name was known in the USSR only to specialists, well-informed in some humanitarian fields. The reason for this was the peculiarities of the political history of the Soviet era, they are now well-known, and there is no need to re-describe them, especially since the author had the opportunity to express his opinion on connection of these events with dynamics of theoretical aesthetics history within the territory of Russian-speaking culture. [1] Here we will be interested in what exact areas of humanitarian specialization, slowly and step by step after the long period of holding under silence, the name of M.M. Bakhtin was becoming known again to the mentioned time. These areas were associated with history and theory of literature, and, more broadly, with family of sciences on text and language, as well as some aspects of general theory of artistic creation and the formal-structural studies of works of art by analogy with literary text. In this meaning, Bakhtin's ideas were involved in the mentioned course of lectures in the context of discussions about post-Hegelian theory of art. This first

mention was characterized with clear feeling that there was no regime of full legitimacy of references to this person in the context of the official mode of philosophical and aesthetic theorizing in the USSR of that time: it was not just the mode of "aesthetics from above" with clear and demonstrative disregard for "aesthetics from below", but the mode poisoned with indoctrinated ideological aggressiveness of "the class struggle", which was supposed to be present as a topic in all kinds of scientific discourse, providing the so-called "partyiness" ("partijnost") of science.

Bakhtin's text theory and its dialogic core left out of consideration these obligatory ideologically doctrinal attributes, and they not only seemed, but were illegitimate in the context of ideologically biased philosophical "theorizing from above", but they turned out to be completely legitimate when it turned out that ideologically doctrinal attributes have nothing in common with science or scientifically based philosophizing. These changes came surprisingly quickly, and to the end of the 1980s, when the author of this article was a postgraduate student at the same department of the same faculty and of the same university, no one doubted either the scientific or philosophical legitimacy of the ideas of M.M. Bakhtin, he had received the status of a "classic" with all the signs of the scholastic way of quoting and, of course, without any intention from his ideas, had turned into an alternative source of theoretical legitimation, though without the ominous flavor of the "the spirit of class struggle", nevertheless with the preservation of the most annoying costs of passionate imposition by the newly-minted adepts as a "leadership from above."

The interesting fact was that it was precisely those who, in the interests of this struggle had previously doubted theoretical legitimacy of his views, placed this evident victim of "the class struggle in science" into such a contradictory position. These participants of the academic process used to start not only to declare their commitment to the theoretical positions of M.M. Bakhtin, but also to supervise dissertations interpreting his views. As a result, in the Russian-speaking humanities M.M. Bakhtin was unlucky for the second time: ceasing to be a victim of the "class struggle" in science and philosophy, he became a victim of its sudden cessation and transformation into other forms of biased pseudo-scientific and pseudo-philosophical theorizing. A particularly unfortunate circumstance of such

distortions of the general philosophical and special philosophically aesthetic significance of the ideas of M.M. Bakhtin in general and his theory of dialogue in particular was that this transformation took place in the context of uncritical appropriation by the majority of members of the post-Soviet academic community, previously indoctrinated by Marxism, of the views of some representatives of French deconstructive postmodernism, who began to present Bakhtin's theory of dialogue as a "brilliant anticipation", giving them a "legitimate" and the "historical" right to "mix everything with everything" unrestrainedly, since that was supposed to be "the dialogue in its reality". This type of "legitimation" through the ideas of M.M. Bakhtin of former "Marxists" into "postmodernists", of course, looked especially comical, but it managed to seriously diversify and strengthen the misconceptions about the rational, analytical philosophical meanings of his theory of dialogue.

Thus, three factors determined the incomplete and insufficient theoretical development of M.M. Bakhtin's ideas in Russian philosophical theorizing in general and also in philosophically aesthetic discourse. We list them in the chronological order: 1) impossibility of the original universal explicit exposition of philosophical and theoretical intentions and implications for their author himself; 2) partial removal of restrictions on theoretical interpretation in the early period of appropriation of M.M. Bakhtin's theoretical heritage and strengthening of the predominantly highly specialized interpretation of his ideas in the areas of literary theory, text and structural analysis of literary works; 3) "postmodernist" versions of the interpretation of M.M. Bakhtin's ideas.

Meanwhile, as it often happens, a "look from the outside" is able to change the standards of attitude towards a certain phenomenon that have been constituted within the original culture. In 2012, the author of this paper, taking part in an international conference in Portugal, heard in the presentation on the fundamental role of the audience in the reality of a work of art, made by one of the key speakers of the conference, Professor N. Carroll, the motives, characteristic for the key position of M.M. Bakhtin, formulated by him in relation to the frontier, being between the author and the subject of perception, nature of the event of existence of any text.[2] In the presentation itself, there were no references to the position of M.M. Bakhtin, but when, on the sidelines of the conference, the author of this article asked the author of that presentation whether there were

some parallels in the approaches of American and Russian aesthetic theorists to necessity of an active recipient in reality of the work of art, he heard that one of the most cited contemporary aestheticians N. Carroll had been directly inspired in this position by M.M. Bakhtin, a consistent *propagandist* of whose heritage he happened to be in the American aesthetic community.

From this case, the author of this article began to get acquainted with one of the outstanding aestheticians of our times, Professor N. Carroll, who later became a member of the International Editorial Board of the journal *Aesthetica Universalis* and who published an interesting paper in it about *our domestic constructivism*, [3] that not occasionally manifested itself in the very same years when young M.M. Bakhtin created his early, very productive works, and was interrupted as a trend for the same reasons and practically in the same period, when the theoretical public activity of this author, who promised so much to Russian philosophy, aesthetics and theory of art, was forced to stop. Simultaneously with receiving surprising confirmation of his very cautious assumption, the author of this paper also acquired the firm faith that the basic theoretical ideas expressed by representatives of the domestic humanities, both those who were forced to abandon it, and those who remained inside the country, despite difficult, sometimes tragic fates, both the first and especially the second, nevertheless, managed to make their significant impact on the international academic humanitarian community including its aesthetic part. That memorable brief conversation with N. Carroll about the ideas of M.M. Bakhtin convinced the author of this paper that “adventure of ideas” (a figurative and precise expression by A.N. Whitehead characterizing the bizarre trajectory of the global growth of scientific knowledge and philosophical thought based on it [5]) with participation Russian scholars in the aesthetic field, which he started to describe in the special chapter of the book published a year earlier, [1] is just waiting for detailed research and re-thinking in a very impressive list of personalities, some of which are now not accidentally placed in the titles of the OIAC XI panel sections, and the name of M.M. Bakhtin absolutely naturally occupies the separate and prominent place among them.

We quite intentionally used to characterize the historical and aesthetic tasks that are associated with the case of re-thinking theoretical

significance of M.M. Bakhtin, the metaphorical expression "adventure of ideas", which belongs precisely to A.N. Whitehead. The first reason for this is that, in principle, we are inclined to consider history of aesthetic thought precisely from the process point of view, [1] the second is the commitment of M.M. Bakhtin's process understanding of reality, which he extensively and unequivocally exposed in the most essential elements of his theory in his works [in relation to the reality of text in all its respects, including aesthetic, see, for example, 2]. The last reason, of course, is decisive, because in the light of the content of *the transformation processes* that took place in the Russian-language aesthetic thought of the twentieth century, the figure of M.M. Bakhtin seems to us *the most universal, multifaceted* and *representative* of the nature of his theoretical work in the field of aesthetics, if we interpret this work without the three distorting factors that we have noted in the beginning of this text.

In conclusion of this short observation, we will try to formulate directions for further re-thinking of the theoretical heritage of M.M. Bakhtin in the context of the main parameters of the historical and aesthetic process in the Russian-speaking segment of intellectual culture. *Position one* is that M.M. Bakhtin rejects any ideological narratives that he rightly considers to be an aesthetic "semi-scientific philosophy", and thus resolutely translates the Russian-language aesthetic discourse onto a scientific path, deducing it from all the fallacies of "aesthetics from above" of any origin; *position two* is that M.M. Bakhtin ontologically consistently and correctly describes the parameters of reality of the phenomena under study, of which the basic case is the reality of text in all its manifestations; *position three* lies in the fact that reality of text turns out to be a complex set of processes of verbal communication, for which, according to the specifics of this communication, M.M. Bakhtin produces the general epistemological term "dialogue" from everyday and narrow scientific lexemes, just as the term "gestalt" was produced at the same time for other purposes in psychological theory.

The resulting position determines the role of M.M. Bakhtin, both in the process of general development of Russian-language philosophy, and in the process of development of Russian-language philosophy, specialized in the field of aesthetic problems. Since the term "dialogue", due to the dominant position of verbal communication in human society, allows its correct extrapolation to the key processes of development of cultures and

their relations, the theory of dialogue becomes the most important acquisition that allows describing the basic processes of social reality in terms of the inclusion of human subjects in them, what, in principle, is the main task of the general philosophical discourse, what, so, determines the processual-paradigmatic value of the theory of dialogue in *the general philosophical sense*. Since the term "dialogue" involves not only the discursive, but also the aesthetic part of verbal communication, without which the discursive part is simply impossible, this term necessarily covers all the problems of the pre-verbal, non-verbal and post-verbal dynamics of aesthetic experience, which makes possible and necessary all the processes that make up reality of dialogue, including the specific intersubjective reality of text, which determines the processual-paradigmatic value of the theory of dialogue in the *special aesthetically philosophical meaning*.

We would not like to draw analogies of a personal nature here that are completely irrelevant in this case. Nevertheless, if we, by analogy with the "history of art without names", set ourselves the goal of building a history of philosophy and a history of philosophical aesthetics "without names", exploring only trends, we would conclude that the tendency to study reality in the dialogic paradigm is analogous to the study of reality in the process paradigm, which makes the personalities of M.M. Bakhtin and A.N. Whitehead, coming from different intellectual cultures, analogous in their epistemological significance.

References

1. *Dzikevich, S.A.* Formation of Aesthetics from Aisthesis as an Open Process // Aesthetics: the Beginnings of the Classic Theory. M.: Academic project, 2011 (the first edition); M.: Lomonosov MSU Publishing House, 2023 (the second, supplemented and revised edition). In Russian.
2. "The event of the life of a text, that is, its true essence, always unfolds at the boundary of *two consciousnesses, two subjects*. /.../ ...therefore, the second consciousness, consciousness of the perceiver, cannot be eliminated or neutralized in any way." (Our translation, italics by M.M. Bakhtin. - S.D.).
3. *Bakhtin, M.M.* The Problem of Text // Bakhtin, M.M. Aesthetics of Verbal Creativity. The second edition / Compiled by S.G. Bocharov. The text was prepared by G.S. Bernstein and L.V. Deryugin. Notes by S.S. Averintsev and S.G. Bocharov. M.: Art, 1986. P. 301. In Russian.

4. Carroll, N. Avant-garde Resistance to Autonomy of Fine arts. The Case of Russian Constructivism / Translation from English and commentaries by S.A. Dzikevich // Aesthetica Universalis. 2020. Vol. 1 (9). P. 37-64. In Russian.

5. Whitehead, A.N. Adventures of Ideas. N.Y.: The Free Press, 1961.



*Елена Богатырёва*⁶

ПРИМИТИВИЗМ И НЕОПРИМИТИВИЗМ В ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВВ. С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЭСТЕТИКИ М.М. БАХТИНА

Абстракт

В философии М.М. Бахтина диалогизм рассматривается как универсальный критерий: критерий истинности в науке (в качестве альтернативы формально-логическим приёмам обоснования), критерий художественности и авторской искренности в искусстве. В первой части статьи речь идёт о некоторых этапах в интерпретации диалога, диалогических отношений в разных трудах Бахтина. Во второй части статьи с точки зрения трактовки диалога в ранних сочинениях философа рассмотрены некоторые особенности таких художественных направлений в живописи к.ХІХ-н.ХХ вв., как примитивизм (Поль Гоген) и неопримитивизм (Наталья Гончарова и Михаил Ларионов).

Ключевые слова

М.М. Бахтин, диалог, диалогизм Бахтина, художники Н. Гончарова, М. Ларионов, неопримитивизм, примитивизм.

Бахтинский диалог как универсальный критерий

Представления М.М. Бахтина о диалоге варьировались и уточнялись, но специфика искусства и особенности эстетического видения в трудах философа разных лет всегда связывались с той

⁶ *Богатырёва, Е.А.* - профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, член редакционной коллегии АУ. Тематическая панель 1. Э-почта: elenabogat@yandex.ru

или иной трактовкой диалогических отношений. Самой популярной версией бахтинского диалога обычно считают ту, что сформулирована в известной книге о Достоевском (особенно в первом издании книги. [1]) Следуя данной интерпретации, художественное произведение (и прежде всего роман как литературный жанр) представляет собой полифонию «голосов» автора и героев, в которой авторский голос является равноправной, существующей наряду с другими голосами позицией. Если в ранних работах Бахтина [2; 3] категории «Я» и «Другой» рассматривались как феноменологические структуры сознания, то в книге о Достоевском акцент переносится на онтологическое многоголосие, на сосуществование различных «сознаний и волей», которое воплощает в себе роман. Роль его автора Бахтин сравнивает с ролью дирижера, предоставляющего каждому голосу возможность прозвучать. Романы Достоевского философ рассматривал в качестве наиболее характерного тому примера. С точки зрения терминологии и трактовки диалогических отношений книга Бахтина о Достоевском отличается и от его ранних (феноменологических) сочинений, и от произведений второго (условно лингвистического) периода в творчестве мыслителя. Но именно эта версия диалога является самой популярной, и именно с ней связывают бахтинскую интерпретацию художественного произведения вообще. В целом все трактовки диалогических отношений в трудах Бахтина в ситуации современного методологического кризиса «обрастают дополнительными смыслами», т.е. потенциальными следствиями для современной эстетики и других гуманитарных наук. Тем более, что рассматриваются диалогические отношения и как основа эстетического видения, и как фундамент культуры и способ существования человека, и как принцип функционирования языка искусства и даже как инструмент обоснования в гуманитарных науках.

Диалогизм у Бахтина оказался универсальным критерием: критерием истинности в науке, художественности и авторской искренности в искусстве (эти утверждения обосновываются в других публикациях автора [см.: 4]). Представление о диалогической природе художественного языка Бахтин развивал, в частности, в полемике с формальной школой в литературе и эстетике. По

Бахтину, дело не в том, что существует какой-то специальный художественный (поэтический) язык, а в том, что в искусстве диалогизм, пронизывающий обыденную речь на всех уровнях, выходит на первый план, становится принципом существования художественного языка. Художественное слово отличается от естественного языка тем, что «если во внехудожественной прозе ... диалогичность обычно обособляется в особый самостоятельный акт ... то в художественной прозе, в особенности в романе, она пронизывает изнутри самое конципирование словом своего предмета и его экспрессию, преобразуя семантику и синтаксическую структуру слова».[5, 97] Отмеченная особенность, по Бахтину, характерна не только для романа, но и для художественного языка вообще.

Сформулированное в трудах 1930-х гг. [см.: 5] представление об «одноголосом» слове и «прямой патетике» имеет отношение к проблеме подтверждения, обоснования и можно даже сказать «верификации» искренности автора.[4, 117] Если кратко охарактеризовать её критерии (а Бахтин искал альтернативу формальным приёмам обоснования), то это прежде всего способность к диалогу. С помощью этого критерия может быть продемонстрирована неслучайность (искренность, неконъюнктурность) авторского слова. В произведениях 1950-1960-х гг.[6] Бахтин подчёркивает, что диалогические отношения являются прежде всего смысловыми, а смысл всегда имеет отношение к ценности. Любой текст, высказывание, «слово» представляет собой определённую точку зрения, смысловую позицию, и определить её можно только в контексте, т.е. в диалоге с другими высказываниями на ту же тему. (Поэтому и «своё слово» возможно только в диалоге). Любой текст (высказывание) ориентирован не только на свой предмет, но и на собеседника, а также на другие тексты, затрагивающие обсуждаемую тему. Речь идёт о любых текстах – предшествующих, сосуществующих, а также тех, которые только будут созданы. Поэтому любой текст оказывается с ними в диалоге, даже если не знает о них. Все эти тексты находятся в диалоге уже в силу своей принадлежности истории культуры. Одно из следствий данной интерпретации

диалога реализовалось в гуманитарных науках второй половины XX в. в теориях интертекстуальности.

Ранняя, феноменологическая версия диалога может быть актуальной как для современной эстетики и философии, так и для культурологии и культурной антропологии. Диалогические отношения в этой интерпретации рассматриваются с опорой на категории «Я-для-себя», «Другой-для-меня» и «Я-для-другого». Эти понятия передают оттенки и различия в восприятии и переживании себя и другого.[2; 3] И поясняют, детализируют представление об «архитектонической» двуплановости мира, проявлениями которой становятся «два принципиально различных, но соотнесенных между собой ценностных центра» («Я» и «Другой»). Это принципиальное различие положений «Я» и «Другого», по Бахтину, лежит в основе этической и эстетической установок. В основе эстетического видения лежит точка зрения, отражённая в понятии «Другой-для-меня», поскольку принять, «завершить» и дать «внесмысловое» оправдание уже «свершившегося» бытия способен только «другой». Особенности в восприятии себя и другого Бахтин анализирует на материале истории культуры и искусства. Эти же понятия могли бы быть переосмыслены и экстраполированы на более широкий круг исследований культурных взаимодействий.

Образ «Другого» в неопримитивизме

К примеру известное явление в отечественном искусстве начала XX в. – «неопримитивизм» как этап в творчестве представителей художественного авангарда Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова.[7; 8] Одним из родоначальников примитивизма принято считать французского художника Поля Гогена. В его картинах таитянского цикла использовано плоскостное изображение, условный цвет и т.д. – всё, что указывало на отказ от принципов изображения, которым европейская живопись следовала, начиная с эпохи Возрождения. В картинах таитянского цикла Гоген как бы моделировал другой взгляд на мир, стремился воссоздать мир глазами другого. В роли другого выступало реконструируемое художником оригинальное таитянское искусство.

Начиная с романтизма, «образ Другого» в искусстве становится способом фокусирования внимания, удержания в поле зрения. В романтизме эта тема проявлялась на уровне сюжетов, фиксирующих культурное многообразие. Воссоздаваемый примитивизмом образ другого во многом развивает установки романтизма. Но в то же время художественные и мировоззренческие установки примитивизма демонстрируют новый подход к осознанию рассматриваемой проблемы. Примитивизм «вживается» в образ другого. В основе художественного метода примитивизма лежит стилизация «наивного» видения (не будем сейчас останавливаться на других различиях между примитивизмом и наивным искусством). Стилизация под наивное искусство, воссоздание примет наивной живописи - то есть, попытка увидеть мир глазами другого (представителя других культур). В творчестве Гогена находит выражение новый, по сравнению с живописью романтизма, акцент в осознании и воссоздании образа другого: реконструкция другого способа художественного видения. Используя упомянутые понятия ранней философии Бахтина, этот подход можно было бы выразить в понятии «Другой-для меня».

В основе неопримитивизма Гончаровой и Ларионова также реконструкция другого (отличного от того, что сложился в Европе в эпоху Возрождения) способа художественного видения. Но сюжеты и темы примитивистских полотен Гончаровой и Ларионова совершенно иные, чем у Гогена. Гончарова и Ларионов обращаются к русскому фольклору, к живописи наивных художников. Достаточно привести в качестве примера полотна Гончаровой «Крестьяне, собирающие яблоки» (1911), «Мытье холста»(1910), «Сбор плодов. Тетраптих»(1907-1909) и многие другие, в том числе выполненные художницей театральные декорации. Как отмечают исследователи, представители русского неопримитивизма в начале XX века осознанно стремятся воспроизвести принципы изображения, характерные для русского народного искусства, для городского фольклора, для искусства вывески и лубка. Это была осознанная и даже программная установка, зафиксированная в ряде текстов и в выступлениях самих художников. Причём эта осознанная установка проявилась в стремлении реконструировать «наивное видение» творцов народного искусства, чтобы осознать

специфику собственного искусства, “найти себя”. Этот подход демонстрирует иную, по сравнению с полотнами Гогена, установку. Профессиональные художники создают свои картины, стилизуют под фольклор, под искусство вывески, под лубок, открывая для широкой публики мир русского народного искусства. Своеобразие этой установки и линии авторского поведения художника помогает осознать обращение к бахтинским понятиям: в терминологии философа этот подход передаёт понятие “Я-для-другого”. То есть наряду с интенцией, которая характеризует принципы эстетического видения вообще (словами Бахтина, принять, «завершить» и дать «внесмысловое» оправдание уже «свершившегося» бытия), неопрimitивистские произведения Гончаровой и Ларионова имплицитно включают в себя ещё и установку на самопрезентацию. Принципами, от которых отталкиваются и в сравнении с которыми стремятся выявить своеобразие и специфику собственного искусства, являются принципы, на которых основано нововременное европейское искусство и лежащая в его основе система художественного видения. Перед лицом этого предвосхищаемого “другого” проектируется собственный образ.

И ещё. Неопрimitивизм делает очевидным тот факт, что при всём стремлении воспроизвести «новое начало» искусство авангарда предлагало свой механизм диалога с традицией.

Использование плоскостного изображения, условного цвета, отказ от линейной перспективы характерны и для примитивистских произведений Гогена, и для неопрimitивистской живописи Гончаровой и Ларионова. Очевидные различия между примитивизмом и неопрimitивизмом не исчерпываются только выбором тем и сюжетов. Есть своеобразие авторских интенций, которое проступает за внешней схожестью художественных подходов. Применение бахтинских понятий делает эти интенции явными. С помощью бахтинских понятий становится возможным выделение различных акцентов образа другого в разных художественных системах и культурных контекстах.

Ссылки

1. *Бахтин, М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929.
2. *Бахтин, М.М.* К философии поступка // Бахтин М.М. Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984-1985. М.: Наука, 1986. С. 82-138.
3. *Бахтин, М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности (Фрагмент первой главы) // *Бахтин, М.М.* Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984-1985. М.: Наука, 1986. С.138-157. *Бахтин, М.М.* 1986 Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин, М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9-191.
4. *Богатырёва, Е.А.* Философия языка М.М. Бахтина в контексте философии XX века // Человек. 2012. № 4. С. 115-119.
5. *Бахтин, М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С.72-233.
6. *Бахтин, М.М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин, М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 250-296. *Бахтин, М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // *Бахтин, М.М.* Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С.473-500.
7. *Шевченко, А.* Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М., 1913.
8. *Сарабьянов, Д.В.* История русского искусства конца XIX - начала XX века. М.: Изд-во МГУ, 1993.



*Elena Bogatyreva*⁷

**PRIMITIVISM AND NEO-PRIMITIVISM
IN PAINTING OF THE LATE 19TH AND EARLY 20TH
CENTURIES FROM THE PERSPECTIVE
OF M.M. BAKHTIN'S AESTHETICS**

Abstract

Bakhtin's philosophy considers dialogism to be as a universal criteria: it is a criteria of validity in science (as an alternative to formal logical methods of justification) and a criteria of artistry and authorial sincerity in art. The first part of the article deals with some stages in the interpretation of dialogue and dialogical relations in the various works of Bakhtin. In the second part of the article, from the viewpoint of interpreting dialogue in the early works of the philosopher, some specific features of such artistic movements in painting in the 19th and 20th centuries as Primitivism (Paul Gauguin) and Neo-primitivism (Natalia Goncharova and Mikhail Larionov) are considered.

Key words

M.M. Bakhtin, dialogue, Bakhtin's dialogism, artists N. Goncharova, M. Larionov, neo-primitivism, primitivism.

⁷ *Bogatyreva, E.A.* is Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University. Thematic *panel* 1. E-mail: *elenabogat@yandex.ru*

Dialogue by Bakhtin as a universal criterion

M.M. Bakhtin's understanding of the dialogue has been changed and clarified, but the specifics of art and of aesthetics in the his works of different years were always associated with one or another interpretation of dialogical relationships. The concept of dialogue, which is set forth in Bakhtin's famous book on Dostoevsky (especially in the first edition of the book, [1] is the most popular. A work of art (and above all a novel as a literary genre) is interpreted as a polyphony of the "voices" of the author and characters. The voice of the author is equal, exists along with other voices. In Bakhtin's earliest works, [2; 3] the concepts of "I" and "the other" were interpreted as phenomenological structures of consciousness. In the book about Dostoevsky, the emphasis is shifted to ontological polyphony, to the coexistence of various "consciousnesses and will". The novel embodies this polyphony. Bakhtin compares the role of the author with the role of a conductor, who gives each voice the opportunity to sound. The philosopher considered Dostoevsky's novels as a typical example of such polyphony. This interpretation of the dialogue differs both from the early (phenomenological) works of Bakhtin and from the works of the second (linguistic) period in his work. But it is precisely this understanding of dialogue that is the most popular. All interpretations of dialogue in Bakhtin's writings have implications for contemporary aesthetics and other humanities. Because dialogic relationships are considered by Bakhtin both as the basis of aesthetic vision, and as the basis of culture and the way of human existence, and as

the principle of the functioning of the language of art, and even as a justification tool in the humanities.

Bakhtin understands dialogism as a universal criteria: it is a criteria of validity in science, a criteria of artistry and authorial sincerity in art (the author substantiates these statements in another publication [4]). Bakhtin formulated the thesis about the dialogic nature of artistic language in a polemic with the formal school in literature and aesthetics. He did not share the opinion about the existence of a special artistic (poetic) language. Bakhtin believed that dialogism manifests itself in everyday speech at all levels. And in art, dialogue comes to the fore and is the principle of the existence of artistic language. [5, 97]

The concepts of "single-voiced" word and "direct pathetics" Bakhtin formulates in the works of the 1930s. [5] These concepts are related to problems of confirmation, validity and even "verification" of the author's sincerity. [4, 117] Bakhtin was looking for an alternative to formal proofs of validity, and he also considered the ability to dialogue as validity the sincerity and non-randomness of the author's word. In the works of the 1950-1960s [6] emphasizes that dialogue is associated with the emergence of meaning, and meaning is always related to value. Any text, statement, "word" expresses a certain point of view, semantic position, and it can only be determined in context, i.e. in dialogue with other statements on the same topic. (Therefore, "one's own word" is possible only in dialogue). Any text (statement) refers not only to the interlocutor, but also to other texts that affect the topic under discussion. Therefore, any text finds itself in a dialogue with other texts (preceding, coexisting and those that will only be created), even if it does not know about them. All these texts are in dialogue already by virtue of their belonging to the history of culture. One of the consequences of this interpretation of the dialogue was realized in the humanities of the second half of the 20th century in the theories of intertextuality.

The early, phenomenological version of the dialogue can be relevant to contemporary aesthetics and philosophy as well as to cultural studies and cultural anthropology. Dialogic relations in this interpretation are considered based on the categories "Self-for-oneself", "the Other-for-Self" and "Self-for-the Other". These concepts convey shades and differences in the perception and experience of oneself and the other. [2; 3] They clarify the notion about the "architectonic duality" of the world, the

manifestations of which are "two fundamentally different, but correlated value centers" ("Self" and "the Other").

This fundamental distinction between the positions of "Self" and "the Other", according to Bakhtin, underlies the ethical and aesthetic attitudes. At the core of the aesthetic vision is the point of view reflected in the concept of the "the Other-for-Self," since only "the Other" is capable of accepting, "completing," and providing "extra-meaningful" justification for an already "accomplished" existence. Features in the perception of oneself and another Bakhtin analyzes on the material of the history of culture and art. These same concepts could be rethought and extrapolated to a wider range of studies of cultural interactions.

The image of "the Other" in neo-primitivism

For example, a well-known phenomenon in Russian art of the early twentieth century, neo-primitivism" as a stage in the work of representatives of the artistic avant-garde Natalia Goncharova and Mikhail Larionov.[7; 8] One of the founders of primitivism is considered to be the French artist Paul Gauguin. In his paintings of the Tahitian cycle were used a planar image, conditional color, etc. All of which indicated a rejection of the principles of representation, that European painting followed since the Renaissance. In the paintings of the Tahitian cycle Gauguin as if modeled another view of the world, sought to recreate the world through the eyes of "the other". The role of the other was the original Tahitian art reconstructed by the artist.

Since Romanticism, the "image of the Other" in art has become a way to focus attention, to keep it in view. In Romanticism, this theme was manifested on the level of subjects that record cultural diversity. The image of the other, recreated by Primitivism, in many respects develops the attitudes of Romanticism. But at the same time, the artistic and outlook attitudes of Primitivism demonstrate a new approach to understanding the problem under consideration. At the core of the artistic method of primitivism is the stylization of the "naive" vision. Stylization for the naive art, recreating the signs of naive painting - that is, the attempt to see the world through the eyes of another (representative of other cultures). In the work of Gauguin, there is a new emphasis, in comparison with the painting of Romanticism, in the awareness and

reconstruction of the image of the other: the reconstruction of another way of artistic vision. Using the mentioned concepts of Bakhtin's early philosophy, this approach could be expressed in the concept of the "other-for-me".

Representatives of Russian neo-primitivism in the early twentieth century consciously sought to reproduce the principles of depiction characteristic of Russian folk art, urban folklore, and the art of signboard and popular prints. It was a conscious and even program setting, fixed in a number of texts and in the speeches of the artists themselves. Moreover, this conscious attitude manifested itself in the desire to reconstruct the "naive vision" of the creators of folk art in order to realize the specifics of their own art, "to find oneself".

This approach demonstrates a different, in comparison with the canvases of Gauguin, the author's intention. Professional artists create their own paintings, stylized for the folklore, for the signboard art and popular prints, opening the world of Russian folk art to the general public. The peculiarity of this intention and the line of the behavior of the artist helps to clarify the appeal to Bakhtin's concepts: in the terminology of the philosopher, this approach conveys the concept of "Self-for-the Other". That is, along with the intention that characterizes the principles of aesthetic vision in general, in the Neo-primitivist works of Goncharova and Larionov there is also an implicit attitude towards self-presentation. The principles from which they start and in comparison with which they seek to reveal the originality and specificity of their own art are the principles on which European art since the Renaissance is based and the system of artistic vision underlying it. In the face of this anticipated "the Other", one's own image is projected.

And more. Neo-primitivism makes clear that for all its desire to reproduce a "new beginning," avant-garde art offered its own way of dialogue with tradition.

The use of plane image, conditional color, rejection of linear perspective are characteristic of both the primitivist works of Gauguin and the neo-primitivist painting of Goncharova and Larionov. The obvious differences between primitivism and neo-primitivism are not limited to the choice of themes and plots. There is a peculiarity of author's intentions, which appears behind the external similarity of artistic approaches. The use of Bakhtin's notions makes these intentions explicit.

With the help of Bakhtin's notions, it becomes possible to distinguish different accents of the image of the other in different artistic systems and cultural contexts.

References

1. *Bakhtin, M.M.* Problems of Dostoevsky's Creativity. L.: Priboy, 1929. 243 p. In Russian.
2. *Bakhtin, M.M.* Toward a Philosophy of the Act// Bakhtin M.M. Philosophy and Sociology of Science AND Technology: Yearbook. 1984-1985. M., 1986. p.82-138. In Russian.
3. *Bakhtin, M.M.* Author and Hero in Aesthetic Activity (Fragment of the first chapter)// *Bakhtin, M.M.* Philosophy and Sociology of Science and Technology: Yearbook. 1984-1985. M., 1986. P. 138-157. In Russian. *Bakhtin, M.M.* Author and Hero in Aesthetic Activity // *Bakhtin, M.M.* Aesthetics of verbal creativity. M., 1986. P. 9-191. In Russian.
4. *Bogatyreva, E.A.* M.M. Bakhtin's Philosophy of Language in the Context of Philosophy of the XX Century // *Chelovek*. 2012. № 4. p.115-119. (In Russian).
5. *Bakhtin, M.M.* The Word in the Novel // Bakhtin M.M. Questions of Literature and Aesthetics. M., 1975. P. 72-233. In Russian.
6. *Bakhtin, M.M.* The Problem of Speech Genres // *Bakhtin, M.M.* Aesthetics of verbal creativity. M., 1986. P. 250-296. In Russian. *Bakhtin, M.M.* The Problem of the Text In Linguistics, Philology And Other Humanities: Experience Of Philosophical Analysis // *Bakhtin, M.M.* Literary and critical articles. M., 1986. p.473-500. (In Russian).
7. *Shevchenko, A.* Neo-primitivism. Its Theory. Its Possibilities. Its Achievements. M., 1913. In Russian.
8. *Sarabyanov, D.V.* History of Russian Art of the Late XIX – Early XX Centuries. M., 1993. In Russian.





Я.Э. Голосовкер

Ya.E. Golosovker

Дарья Козолупенко⁸

**М.М. БАХТИН И Я.Э. ГОЛОСОВКЕР
О «ЧУДОВИЩЕ НЕОБХОДИМОЙ ИЛЛЮЗИИ РАЗУМА»
И ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯХ В МИКРОДИАЛОГАХ
ГЕРОЕВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

Мы спасаемся красотой, когда мы терпим крушение в истине.

Я.Э. Голосовкер.

Имагинативная эстетика

Абстракт

Имя Михаила Михайловича Бахтина для философии и культуры стало именем нарицательным. Его «философия диалога» является центральной темой для размышления и преломления философской и культурологической мысли всего XX века, своеобразным «средоточием реальной полифонии гуманитарного мышления... в его потенции стать всеобщей формой человеческого разумения» [1, 110].

Ключевые слова

М.М. Бахтин, Я.Э. Голосовкер, диалог, микродиалог, имагинативная эстетика.

Пережившая трансцендентальный поворот и осознавшая, что «Я, движущееся по траектории вяжущей силы самопознания, есть

⁸ Козолупенко, Д.П. - профессор, философский факультет, МГУ имени М.В. Ломоносова, член редакционной коллегии АИ. Тематическая панель 1. Э-почта: petrovich.tr@gmail.com

элемент в мире, без которого этого мира не было бы» [2, 15], гуманитарная мысль XX века пытается вернуть человека обратно – из сферы «согласованного представления» – в мир, из которого он был этим поворотом почти изъят, в мир, где возможно не только представление и не только бытие как существование, но со-бытие, которого человек всегда ожидает и которое и составляет событие его жизни.

Даже признавая возможность того, что для нас «нет никакого другого мира, помимо человеческого мира, мира человеческой субъективности» [3, 343], в XX веке гуманитарная мысль явно настаивает на том, что это не означает виртуализации и дереализации мира как такового, не означает, что познающий субъект должен остаться один на один со своим сознанием и его представлениями. Это не означает, строго говоря, что субъективность должна быть связана с субъектом как единственной и порождающей силой сознания. Напротив, гуманитарная мысль XX века показывает, что субъективность помещается вовсе не в субъекте – но между субъектами. Тем самым происходит радикальный отход от декартовской модели *ego cogito* – к модели «субъективности вне субъекта».

Выбор наречия в данной формуле столь же принципиален, как и выведение и само разведение основных понятий: не «без», а именно «вне», так как без субъекта субъективность, формируемая в «пространстве между», не возникает – и полный отказ от понятия субъекта столь же неправомерен, как и понимание его как единственного источника, носителя и средоточия субъективности. «Экспозицией сознания оказывается именно со-бытиё: моё бытие и другое бытие, мной принимаемое столь же всерьёз, столь же фундаментально и онтологически». [4] И это – «фундаментально и онтологически» значимое для меня другое бытие в своей отдельности от меня и в то же время близости ко мне – становится краеугольным камнем в рассуждениях о человеке и сознании в гуманитарной мысли XX века, что провоцирует многократно появляющееся в ней понятие диалога воспринимать как центральное понятие, поскольку именно так, диалогически, «столь же всерьёз» и на равных со мной понятый другой в его со-бытии со мной «оказывается предусловием, важнейшей характеристикой

сознания».[4]

Нельзя сказать, что открытие субъективности как пространства «между» субъектами и со-бытия как экспозиции сознания принадлежит именно М.М. Бахтину: такая интенция понимания человека существовала и до него. К примеру, в русской философской традиции она была выражена довольно отчётливо – как минимум в работах Ф.М. Достоевского, диалогизм и полифонизм романов которого остаётся для М.М. Бахтина решающим и наиболее близким из всей палитры диалогических учений. К философам, на которых М.М. Бахтин практически не ссылается или не ссылается вовсе, но в работах которых можно усмотреть истоки свойственной ему философии диалога, можно отнести и довольно значительный ряд русских философов – таких, как А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, С.Л. Франк, Н.С. Трубецкой, Л.П. Карсавин. Таким образом, традиция диалогической философии, вынесения понятия субъективности за рамки субъектного, понимание события как экспозиции сознания и другие основания собственно бахтинской диалогической философии были русской философской мыслью определённым образом предуготовлены, однако сделал эту интенцию явной и основной в мышлении о человеке и «человеческом разумении» именно М.М. Бахтин.

Высоко ценивший гений Бахтина В.С. Библер сравнивал гуманитарное мышление XX века с партитурой – партитурой ненаписанной, невысказанной, не существующей даже (в отличие от музыкального аналога) вне авторских исполнений, сама по себе (вне текстов Бахтина, или картин Пикассо, или — вне поэзии Мандельштама)[1, 25-27] - но впервые мастерски исполненной М.М. Бахтиным. Исполнение этой партитуры, принадлежащее Бахтину, заставило её проявиться, тем самым всколыхнув всю гуманитарную мысль и сделав тему диалога и обязательность его эстетического воплощения центральной темой этой мысли. Тот же В.С. Библер заметит, что сама эта партитура – партитура гуманитарного мышления и человеческого разумения как такового – существует в полифонической форме – как «диалог всех этих своих воплощений». [1, 110] Среди всех возможных воплощений в полифонии исполнения партитуры гуманитарного мышления XX века особо выделяются по своей созвучности два голоса, ведущих диалог о

диалогичности человеческого разума на основе рассуждений Ф.М. Достоевского и его литературных персонажей. Это голоса М.М. Бахтина и Я.Э. Голосовкера.

Возможно, в силу опоры на один и тот же литературный материал, а также в силу сходства внутренней философской интенции собственных концепций, рассуждения этих двух философов во многом оказываются созвучны и их концепции действительно можно рассматривать как два авторских исполнения одной и той же партитуры.

Одной из важнейших тем в этой партитуре оказывается тема соотношения внутренне присущей человеческому сознанию диалогичности и его же стремления к монологике, центрирующая оба авторских исполнения. М.М. Бахтин развивает данную тему применительно к понятию «микродиалога» или «внутреннего диалога» героя с самим собой, [5, 438] который пронизывает «каждый атом, каждую единицу сознания и речи *индивида* (в горизонте личности)». [1, 106] Он настаивает на том, что микродиалог определяет «всю жизнь человеческого сознания, - в свете спора по «последним вопросам бытия». [1, 106] Сознание человеческое, как бы соглашаясь с М.М. Бахтиным, скажет Я.Э. Голосовкер, ссылаясь на И. Канта, устроено таким образом, что в нём неизбежно господствует «чудовище «необходимой иллюзии разума»», [6, 275] «естественная и неизбежная диалектика», [6, 277] «которая неотъемлемо присуща человеческому разуму, которая не перестанет обольщать его даже после того, как мы раскроем её ложный блеск, и постоянно вводит его в заблуждения, которые необходимо все вновь и вновь устранять». [6, 277] Здесь - и обоснование неизбежности и неизбывности диалогизма, присущего человеческому разуму по самому его существу, - и причина его постоянного стремления этот диалогизм преодолеть, завершить, округлить мысль, перевести нескончаемый диалог - в стройность монологии, выдерживающей единую линию аргументации и как будто позволяющей определиться в основных вопросах, мучающих человеческий разум и приводящих его к знаменитым Кантовским антиномиям.

Впрочем, как в философии М.М. Бахтина, так и в философии Я.Э. Голосовкера, стремление к монологизму показано скорее как

трагедия разума, как отход от изначально присущей ему диалогической природы и непонимание человеком несостоятельности его самопредставления как существа завершённого, целого и самостоятельного в рамках логического мышления. В этом отношении диалектика диалогу всегда проигрывает, так как в ней стремление к целостности, к собиранию себя из внутреннего раскола, удержанию некоторого единства превалирует над самим наличием двухголосия. Трагедия разума, показанная Я.Э. Голосовкером в работе «Достоевский и Кант», заключается как раз в том, что он пытается выбрать одно – одну сторону, одну позицию, один ответ, один голос – делая второе вспомогательным, временным, средством для уточнения единственно правильного пути. То есть диалектика оказывается тем самым проявлением не столько диалогизма, сколько монологики – в её мучительно-расщепленном варианте. Собственно диалогическая позиция не допускает привелегированности одного из двух или даже из множества. Здесь дробление рассматривается не как раскол, а как наложение, допускающее резонанс и существующее на всех уровнях проявления человеческого – начиная от наиболее общего межкультурного диалога – и заканчивая внутренним микро-диалогом.

Несмотря на значение приставки, микродиалог – возможно, одна из самых важных составляющих для понимания трактовки человеческого разума в гуманитарной мысли XX века, и в особенности – в концепциях человека у М.М. Бахтина и Я.Э. Голосовкера. Это отнюдь не малая и эпизодически возникающая часть жизни разума – но то, что сопровождает человека постоянно, вне зависимости от того, находится ли он в одиночестве, в коммуникации с другими или в обращенности к Богу. Микродиалог «уходит внутрь, в каждое слово..., делая его двуголосым» [7, 72] – и даже когда слов как таковых не произносится – «в каждый жест, в каждое мимическое движение лица» [там же]. И даже когда оба собеседника молчат – микро-диалог не прекращается, создавая ситуацию, которую В.С. Библер называет ситуацией «в предположении речи» или «накануне речи»: в ней диалог «особенно напряжен», [1, 107] именно в ней он сбывается в наибольшей мере и с наибольшей степенью интенсивности.

Микродиалог живет и тогда, когда реального внешнего собеседника не существует - тогда «второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные *слова* первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит один, и беседа напряжённейшая, ибо *каждое наличное слово* всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово».[5, 337] Такое постоянство присутствия микродиалога вне зависимости от фактического наличия собеседника как реального другого может навести на мысль, что раздвоенность как фундаментальная характеристика человеческого сознания, обуславливающая его внутреннюю диалогичность, вовсе не требует фактического наличия другого, не предполагает обязательности события и встречи – что другой будет присутствовать с сознанием до и помимо такой встречи, аналогично тому, как это делает воображаемый и абсолютный Другой в философии Ж. Делёза. [8] Однако такой вывод противоречит основным положениям философии М.М. Бахтина.

Представленный в воображении абсолютный другой Ж. Делёза (или М. Турнье, в рамках анализа одного из произведений которого формирует свою концепцию Ж. Делёз) иллюстрирует расколотость принципиально одинокого сознания, сознания, замкнутого на себе, для которого событие не только не является его экспозицией, но оказывается в принципе невозможным. Отсутствие другого как фактически данного и равноправного с моим сознанием для философии «Тихоокеанского лимба» - исходный и необходимый пункт обнаружения изначальной независимости человека от любого внешнего, обнаружения структуры сознания, в которой другой является необходимым только как конститутивная структура одинокого сознания – но не как *другое* сознание.

М.М. Бахтин исходит из прямо противоположной предпосылки. Хотя в его трактовке сознание человека также оказывается расколотым, хотя в нем присутствует другой и тогда, когда его фактически нет – и микродиалог с ним длится вроде бы независимо от факта непосредственного присутствия собеседника и его реальных ответов – другой никогда не представляется здесь ни как абсолютный, ни как воображаемый. Говоря об основных

художественных открытиях Ф.М. Достоевского в материалах к переработке своей книги о нём, М.М. Бахтин пишет, что одним из его главных открытий является «совершенно новая структура образа человека — **полнокровное и полнозначное чужое сознание**, не вставленное в *завершающую* оправу действительности, незавершенное ничем (даже смертью)... Это чужое сознание не вставляется в оправу авторского сознания, оно раскрывается изнутри, как *вне и рядом* стоящее, с которым автор вступает в диалогические отношения. Автор, как Прометей, создает (точнее, воссоздает) независимо от себя живые существа, с которыми он оказывается **на равных правах**».[9, 308] В приведённой цитате выделение курсивом, сделанное самим автором, дополнено нами вторым выделением – полужирным шрифтом – для усиления наиважнейшего для философии диалога положения: невозможности понять сознание и человека в целом из позиции одинокого сознания. Другое сознание здесь – не порождение моего воображения, не конструкция или конститутив моего сознания, но буквально – сознание другого, существующего не только вне и рядом со мной, но и, что не менее важно, на равных правах со мной, с моим сознанием, столь же полнокровное и полнозвучное, значимое для меня фундаментально и онтологически.

Чуть далее в той же работе М.М. Бахтин пишет: «Не анализ сознания в форме одного и единственного я, а анализ именно взаимодействия многих сознаний, не многих людей в свете одного сознания, а именно многих равноправных и полноценных сознаний. **Несамодостаточность, невозможность существования одного сознания**» [9, 311] – вот те основания, которые, по его мнению, в художественном видении человека Ф.М. Достоевским являются революционными и которые он кладёт в основание собственной диалогической философии.

И в то же время – микродиалог, в отличие от макродиалога, имеет явную тенденцию к сворачиванию – и невозможность такого «сворачивания», невозможность завершения микродиалога как некоторого примирения человека с самим собой, приведения себя в предельных вопросах к «единому знаменателю» – мучительно для человека. М.М. Бахтин в качестве «великолепного образца микродиалога» приводит внутренний диалог Раскольникова: «все

слова в нем двуголосые, в каждом из них происходит спор голосов... Диалог проник внутрь каждого слова, вызывая в нем борьбу и перебои голосов». [7, 128]. И одновременно на примере сознания того же Раскольникова наиболее явно видно, что сознание человека - это расколотое сознание. Его внутренний диалог бесконечно далёк от платоновской майевтики, от диалога как методологического приема для разыскания истины. Он строится не на поиске истины, а на невозможности её найти. На принципиальном самонесовпадении человека, самонесовпадении сознания, архитектоника которого содержит одновременно и «непримиримое противоречие между двумя истинами» [6, 259] и потребность в едином и цельном «знании смысла истины» [10, 184], которая требует преодоления противоречия. Ситуация Раскольникова приводится М.М. Бахтиным как пример - но пример не уникальный, а показательный, поскольку «то, что в художественной литературе *исключительно*, и есть гениальное художественное открытие (...внутренний диалог Раскольникова), то во *внутренней речи* осуществляется необходимо и по самому ее существу». [1, 107].

Этот пример представляется важным и в ещё одном отношении. Как и диалоги (как внутренние, так и реальные) других героев Ф.М. Достоевского, он отражает не только обязательность «второго» (как минимум) голоса, но и мучительность изначальной расколотости сознания, его полифоничности и настойчивое желание от неё избавиться. Диалогичность, тем самым, обязательно соседствует в философии М.М. Бахтина с идеей собственного преодоления, постоянное присутствие других - с требованием цельности и последовательности в рассуждении, единственного, прочного основания для собственного «Я» каждого героя.

Исследуя философскую мысль М.М. Бахтина, В.С. Библер заметит: **«Существует странная дихотомия, насквозь пронизывающая все рассуждения Бахтина: между идеей диалога и идеей логики»**. [4] Представленный как внутренний диалог микродиалог героев, лишённый выхода на уровень макродиалога, на уровень культуры, стремится к монологике и в то же время не может её в полной мере воплотить. Здесь находит своё отражение и внутренняя диалогичность логики, её принципиальная антиномичность, на которую указывал Я.Э. Голосовкер, и монологичность внутренней

речи и тенденция сворачивания внутреннего диалога в целом единоличной позиции, в стремление выбрать одно из равновесных нескольких, о котором пишет М.М. Бахтин, затрагивая аспект микродиалога. Читающего эти отрывки из «Поэтики...» В.С. Библера такое движение удивляет: откуда взяться неизбежной монологичности в полифоническом романе и в диалогической концепции мышления и культуры? – недоумевает он. Как объяснить тот факт, что «самое изощренное — по замыслу — диалогическое мышление, понятое как рефлексивное разветвление одного, одинокого, всеобщего, лишь гносеологически ориентированного сознания (см. «Феноменологию духа» Гегеля) легко вырождается в диалогически подмалеванное движение монологической мысли»? [4] Откуда в философии М.М. Бахтина берётся – не как превосходящий элемент, но как основа всего размышления о диалогике – это «одинокое сознание, легко разрушающее весь диалогизм нашей логики»? [4]

Возможно, истоки его следует искать во «втором открытии художника», то есть Ф.М. Достоевского, о котором М.М. Бахтин говорит, что оно состоит в том, что наряду с новой структурой образа человека, обязательно включающей в себя другое сознание (первое открытие), и признанием равноправности и равнозначности чужого сознания по отношению к моему (третье открытие), в полифоническом романе Ф.М. Достоевского микродиалог представляет собой *«изображение (точнее — воссоздание) саморазвивающейся идеи (неотделимой от личности)»*. [9, 309]

В так сформулированном втором открытии как будто намечается дорожка к монологизму, ведь изображение саморазвивающейся идеи должно было бы быть, в соответствии с максимумами мысли Канта и основоположениями философии Гегеля, цельным и внутренне согласованным – что предполагает уход от диалогизма в сторону диалектики монологизма. Замечающий противоречие между диалогизмом и монологикой в философии М.М. Бахтина В.С. Библер сам же и оправдывает неизбежность монологизма в случае, когда основанием микродиалога должна стать саморазвивающаяся идея, а понять её и привести расколотое сознание к целостности человек пытается, опираясь на логическое мышление, ведь рассуждение о принципиальной монологичности

логики, характерное для Бахтина «по каким-то исходным интуитивным представлениям о логике ... кажется бесспорным (если у каждого своя логика, то какая же это логика; если логика не монологична, не единственна, тогда мы с моим оппонентом просто никогда не поймем друг друга, не можем с толком говорить друг с другом). Интуитивные наши представления требуют действительно логики только как «монологики».[4] Уход в монологическое или псевдидиалогическое сознание в случае опоры только на логику, как по мнению М.М. Бахтина, так и по мнению Я.Э. Голосовкера – неизбежен. Именно в этом трагедия героев Ф.М. Достоевского – в их постоянных попытках помыслить, обосновать, вывести логически необходимость того или иного поступка, того или иного основания своим чувствам и действиям. Для М.М. Бахтина и Я.Э. Голосовкера очевидна недостаточность и даже губительность опоры на логическое содержание для человеческого сознания.

Примечательно в этом отношении вводимое М.М. Бахтиным различие сознания и мышления. В сознании, полагает он, принципиально должно быть что-то ещё, помимо мышления. И это нечто задается и обнаруживается не в сфере микродиалога и не в логических построениях, но в сфере макродиалога, в сфере общекультурной и даже кросс-культурной - и находит отражение не в логике, а в эстетике. Не случайно в микродиалоге, «когда Бахтин выходит на мышление в собственном смысле слова, то диалог как бы кончается; в логике, в мысли — по Бахтину — существует лишь монологика, диалога здесь уже нет».[4] Герои Достоевского в прочтении Бахтина и Голосовкера несчастны и погружены в неразрешимую антиномичность именно потому, что в своих микродиалогах пытаются остаться в границах мышления, опираться на Кантовский идеал теоретического разума – и тем самым замыкаются в пределах одного мышления, к которому категории «моего» или «другого» принципиально неприменимы, поскольку оно оперирует предметами абстрактными, «отделёнными от почвы»,[10, 192] а потому их диалог сохраняет лишь форму диалога, а по сути же вырождается в монологику. Именно это движение к монологичности как безнадежную и бесконечную попытку преодолеть расколотость одинокого сознания (а теоретическое сознание всегда одиноко в силу своей отвлечённости) и демонстрирует со всей отчетливостью

Я.Э. Голосовкер в работе «Достоевский и Кант». Именно поэтому, показав неизбежность для мышления тенденции ухода в монологику в разделе, посвящённому микродиалогу М.М. Бахтин, в дальнейшем, как справедливо замечает В.С. Библер, «работает в контексте *сознания*, оставляя мышление в стороне. С этим связано и отрицание Бахтиным «*понятия*» как возможной клеточки гуманитарного мышления, и отождествление им *логики* с монологизмом Гегеля. Для сознания понятие излишне. Однако в этой «ограниченности» — глубочайшая пронизательность Бахтина».[1, 103] Идея сознания принципиально отличается от идеи мышления тем, что она не сводится к логическому – но требует выхода в сферу «внеаходмости» по отношению к самому себе и в то же время – обнаружения собственной цельности не путем последовательного перехода от одного утверждения к другому, как в логике – но одним движением, скачкообразно, вопреки несоединимости и противоречивости разных утверждений, обнаруживая их единство во мне и для меня. Логика в такому скачкообразному «обнаружению» принципиально не способна. А потому, «как ни сильна логика мысли, но под её логическую определённость надо всегда подсматривать глазом психолога, который тончайшим живым осязанием проверяет опасную четкость логических форм, столь прельщающую рассудок».[10, 183]

«Подсмотрение глазом психолога» кажется на первый взгляд вполне оправданным приёмом в рамках диалогической философии. Однако, представление М.М. Бахтина о концепте внеаходмости, который он кладёт в основание своей концепции диалога и связывает с понятием идеи, которая «интериндивидуальна и интерсубъективна»,[1, 147] явно противоречит возможному психологическому пониманию сознания. Не допускает психологического толкования идеи и положение, согласно которому «в исходном определении, в своем наличном бытии (в сфере вседневного сознания) идея живет на грани, на линии (не имеющей ширины...) *двух* сознаний, — Я и Ты, — идея есть форма диалогического сопряжения и вопросительности друг для друга этих «двух» (как минимум) сознаний в жизни *одного*, моего сознания. Поскольку «два» сознания — в идее — *внеаходимы* по отношению друг к другу, имеют смысл со-бытия, постольку уже на этой стадии

идея вне-психологична, над-психологична». [1, 97] Тем самым, саморазвивающаяся идея отсылает нас не только к представлению о последовательном рассмотрении некоторого цельного образа, развитие которого возникает искушение проследить логически, структурировать и обосновать, но и к сфере наиндивидуального – не моего и не твоего, а принципиально вненаходимого – в сознании.

В работах Я.Э. Голосовкера также есть форма наиндивидуального и интерсубъективного образования, подобно идее М.М. Бахтина, являющегося обязательным элементом сознания, позволяющего индивидуальным сознаниям, несмотря на их инаковость, понимать друг друга и вести диалог. Эта форма находит своё отражение в понятии «близкие-из-бытия», которые есть в философии Я.Э. Голосовкера не фактически существующие другие и не некие «люди вообще», полученные путем выделения сущностных характеристик человека и абстрагирования, но именно идеи, находящие отражение в сознании людей и воплощающиеся в культуре в виде общезначимых образцов. Таким образом, для человеческого сознания существуют два рода значимых других, два рода «близких»: «есть близкие-из-бытия – имажинативные образы и идеи с их смыслообразами, созданные разумом воображения, и есть близкие-из-существования – живые существа нашего обихода и быта». [10, 206] Близкие-из-бытия – это прежде всего «герои литературных произведений – герои романов, поэм, драм...» [10, 205], а также иные смыслообразы, которые зачастую оказываются людям «многим ближе, чем их родные, друзья и знакомые. Эти особо близкие из бытия для них реальнее, чем близкие из существования». [10, 206] Однако, «близкие-из-бытия» Я.Э. Голосовкера, как и «идеи» М.М. Бахтина не являются порождением чьего-либо изолированного сознания. Являясь имажинативно-реальными и одновременно транссубъективными, они не есть порождение моего сознания – но его отклик на сознание другого, реально существующего.

Оба автора особенно подчёркивают данный момент, Я.Э. Голосовкер – обосновывая понятия реальности имажинативного и истоки и условия возможности его существования, М.М. Бахтин – прямо заявляя, что несмотря на то, что «...носителем полноценной идеи может быть только „человек в человеке“, с его свободной незавершенностью и нерешенностью...» [5, 143], «идея живет не в

изолированном индивидуальном сознании человека, — оставаясь только в нем, она вырождается и умирает. Идея начинает жить, то есть формироваться, находить и обновлять свое словесное выражение, порождать новые идеи, только вступая в существенные диалогические отношения с другими чужими идеями. Человеческая мысль становится подлинной мыслью, то есть идеей только в условиях живого контакта с чужой мыслью, воплощенной в чужом голосе, то есть в чужом выраженном в слове сознании. В точке этого контакта голосов-сознаний и рождается и живет идея. Идея — это не субъективное индивидуально-психологическое образование с „постоянным местопребыванием" в голове человека; нет, идея интериндивидуальна и интерсубъективна, сфера ее бытия не индивидуальное сознание, а диалогическое общение между сознаниями. Идея — это ж и в о е с о б ы т и е , разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний».[5, 146—147]

Перекличка, встречающаяся в мысли двух отечественных философов – М.М. Бахтина и Я.Э. Голосовкера – удивительна. Кажется, в основоположениях, касающихся сущности человеческого сознания как диалогического, требующего выхода в сферу эстетического и культурного и неизбежно уходящего в монологику в случае опоры только на разум, их высказывания совпадают чуть ли не дословно. Однако, есть и существенные отличия. Так, применительно к поднятой теме удивляет, что у М.М. Бахтина отражение диалогического мышления в романах Ф.М. Достоевского вызывает восхищение, а у Я.Э. Голосовкера – ощущение трагедии, чуть ли не безысходности. Почему? Не потому ли, что Голосовкер намеренно рассматривает Достоевского только сквозь призму Канта, т.е. логики, как будто задаваясь целью наглядно продемонстрировать читателям, что логика должна обязательно дополняться эстетикой и что случается, когда она этой опоры оказывается лишена?

И вновь М.М. Бахтин и Я.Э. Голосовкер сходятся во мнении, постулируя, что не логика, не психология – но эстетика является для обоих авторов ключом к пониманию человека. В части работ невозможность постижения сознания человека только логически или только психологически дается в виде доказательства от

противного, тогда как в других своих работах Я.Э. Голосовкер, например, прямо пишет: «С наибольшей силой, т.е. наиболее выпукло и осязательно, обнаруживает себя имажинативная философия в эстетике, особенно в так называемом имажинативном реализме искусства и литературы. Поскольку в художественном творчестве осуществляет себя диалектическая логика воображения, постольку диалектическая логика естественно олицетворена и в законах, так называемых энигмах эстетики», [10, 195] которые предполагают обнаружение внутренней двойственности мышления в едином эстетическом воплощении, как бы снимающем своим единством непримиримость противоречия – хотя и оставляя его логически непреодолимым. Для М.М. Бахтина необходимость эстетического опыта для диалогического сознания также несомненна, поскольку именно эстетическая реакция позволяет преодолеть неодолимые противоречия логического как реакция специфическая, «собирающая все познавательно-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но и смысловое целое», [9, 8] в связи с чем трагичность «расколотого сознания» снимается в эстетическом отношении, преодолевающим раскол не логическими средствами, а изначальной целостностью эстетического отношения.

Однако, в рамках изолированного сознания эстетическое отношение принципиально не может состояться. И это – одна из причин трагедии героев Достоевского. Стремление к монологизму не позволяет им выйти за рамки собственного (внутреннего) диалога, дополнить микродиалог действительным диалогом – с реальным другим, макродиалогом. Но и фактического наличия реального другого, встречи с ним как основания для диалога – также недостаточно. Вне сферы культуры, вне эстетического отношения, вне со-бытия с саморазворачивающейся идеей и близкими-из-бытия другой не может быть услышан – и будет воспринят мной либо как моё продолжение (в результате чего диалог снова свернется в монологику) либо как абсолютно непостижимое иное (и будет «домыслен» снова в рамках монологики, исходя из предпосылок не другого, фундаментально отличного и значимого для меня сознания, но в рамках все предпосылок одного моего сознания). «Только в искусстве я вижу и слышу, и понимаю другого человека *не в слиянии*

со мной, с какими-то моими делами и душевными движениями, и умственными затеями, — но воспринимаю его полностью отдельно, целостно, самостоятельно существующим и именно поэтому, именно в этой, впервые (в искусстве) мной открытой, его целостности и «внезаходимости», он, этот другой человек, — действительно мне непонятен, странен, насыщен, необходим, — впервые способен со мной общаться, но не «делиться»».[1, 13-14]

Диалогическая философия М.М. Бахтина и имажинативная философия Я.Э. Голосовкера проводят человека по своеобразной спирали: от микродиалога как внутреннего диалога и монологики — к культуре и её проявлениям как встрече с другим в общем прикосновении к культуримагинации, воплощенной в конкретных произведениях — и снова к себе — к этической составляющей, к обязательности соответствовать образу, быть достойным своих «близких-из-бытия». Таким образом, оба авторских исполнения партитуры «гуманитарного мышления XX века» — М.М. Бахтина и Я.Э. Голосовкера — воссоздают «смысл человеческого бытия (я воссоздаю смысл *моего* бытия, — эти два процесса неразделимы), в той мере, в какой совмещаются, воссоединяются *оба полюса диалога*: «микродиалог» в моем сознании и — «макродialog», «диалог в Большом времени», диалог культур. Вне такого совмещения гуманитарное мышление (и — просто бытие человека как человека) неполноценно».[1, 106-108] На одном полюсе — расщепленное Я с его чудовищем необходимой иллюзии разума и стремлением к монологичности, на другом — близкие-из-бытия. Однако, оба эти полюса поддерживаются и создаются только при условии неодинокого существования, при условии столкновения с другими-из-существования и порождёнными им смыслообразами, которые Я воспринимает опосредованно — через культуру.

«Наша связь с миром позволяет нам вырваться из мира,» — скажет Эммманюэль Левинас [11, 31]. Но, добавит Яков Голосовкер, одного этого выхода за пределы мира мало. Дело не только в том, что мы можем «вырваться из мира», но и в том, что мы одновременно способны не утратить свою связь с ним. Наша способность вырваться из мира есть одновременно способность «ореальнивания» (в смысле *Realisierung*) [12, 34-40], придания статуса реальности вопреки отсутствию рациональных оснований для этого, которая

парадоксальным образом позволяет нам укорениться в мире и оправдать собственное существование. «Самостность собственно экзистирующей самости однако отделена тогда пропастью от идентичности продерживающегося в многосложности переживаний Я», [13, 130] поскольку она обнаруживает себя не в одиночестве отдельной и независимой от мира монады, но в со-бытии с другими, которые оказываются столь же фундаментально-онтологичны, столь же значимы для меня, что и я сам.

Ссылки

1. *Библер, В.С.* Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму). М.: Гнозис, 1991.
2. *Мамардашвили, М.К.* Кантианские вариации М.: Аграф, 2000.
3. *Сартр, Ж.-П.* Экзистенциализм — это гуманизм. // Сумерки богов/ Сост, общ.ред. А.А. Яковлева. М.: Издательство политической литературы, 1989.
4. *Библер, В.С.* Сознание и мышление (Философские предпосылки). – URL: <https://www.culturedialogue.org/node/5556> (дата обращения - 01.05.2023)
5. *Бахтин, М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М.: Худож. лит., 1972.
6. *Голосовкер, Я.Э.* Достоевский и Кант // Голосовкер Я.Э. Имагинативный абсолют. М.: Академический проект, 2012.
7. Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей к 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности Михаила Михайловича Бахтина. Саранск : Мордовский гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 1973.
8. *Делез, Ж.* Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье, М. Пятница, или тихоокеанский лимб. СПб.: Амфора, 1999.
9. *Бахтин, М.М.* Эстетика словесного творчества / [Прим. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. Москва : Искусство, 1979.
10. *Голосовкер, Я.Э.* Имагинативная эстетика // Голосовкер, Я.Э. Имагинативный абсолют. М.: Академический проект, 2012.
11. *Левинас, Э.* От существования к существующему // Левинас, Э. Избранное: Тотальность и бесконечное. М., СПб.: Университетская книга, 2000.
12. *Бибихин, В.В.* Ранний Хайдеггер: Материалы к семинару. М.: Институт философии,

теологии и истории Св. Фомы, 2009.

13. Хайдеггер, М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997.



*Daria Kozolupenko*⁹

**M.M. BAKHTIN AND Ya.E. GOLOSOVKER
ON THE "MONSTER OF THE NECESSARY ILLUSION OF REASON"
AND ITS MANIFESTATIONS IN THE MICRODIALOGUES
OF F.M. DOSTOEVSKY'S HEROES**

We're saved by beauty when we're wrecked in truth.

Ya.E. Golosovker
Imaginative aesthetics

Abstract

The name of Mikhail Mikhailovich Bakhtin has become a household name for philosophy and culture. His "philosophy of dialogue" is the central theme for reflection and refraction of philosophical and cultural thought of the entire twentieth century, a kind of "center of the real polyphony of humanitarian thinking ... in its potential to become a universal form of human understanding". [1, 110]

Key words

MM. Bakhtin, Ya.E. Golosovker, dialogue, microdialogue, imaginative aesthetics.

Having experienced a transcendental turn and realizing that "I, moving along the trajectory of the binding force of self-knowledge, is an element

⁹ Kozolupenko, D.P. is Professor, Department of Philosophical Anthropology, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University. Thematic panel 1. E-mail: petrovich.tr@gmail.com

in the world, without which this world would not exist", [2, 15] the humanitarian thought of the twentieth century is trying to return a person back – from the sphere “ co-existence” - into a world from which he was almost withdrawn by this turn, into a world where not only representation and not only being as existence is possible, but co-existence, which a person always expects and which constitutes the event of his life.

Even recognizing the possibility that for us "there is no other world than the human world, the world of human subjectivity" [3, 343], in the twentieth century, humanitarian thought clearly insists that this does not mean virtualization and derealization of the world as such. , does not mean that the cognizing subject should be left alone with his consciousness and its representations. This does not mean, strictly speaking, that subjectivity should be associated with the subject as the sole and generative force of consciousness. On the contrary, the humanitarian thought of the 20th century shows that subjectivity is located not at all in the subject, but between the subjects. Thus, there is a radical departure from the Cartesian model of the ego cogito - to the model of "subjectivity outside the subject". The choice of an adverb in this formula is just as important as the derivation and breeding of the basic concepts: not “without”, but precisely “outside”, since without a subject, subjectivity, formed in the “space between”, does not arise - and a complete rejection of the concept the subject is just as unjust as the understanding of it as the only source, carrier and focus of subjectivity. “The exposition of consciousness turns out to be precisely co-existence: my being and another being, which I take just as seriously, just as fundamentally and ontologically”. [4] And this - "fundamentally and ontologically" significant for me another being in its separateness from me and at the same time close to me - becomes the cornerstone in reasoning about man and consciousness in the humanitarian thought of the twentieth century, which provokes the concept of dialogue that repeatedly appears in it. be perceived as a central concept, since it is precisely in this way, dialogically, “just as seriously” and on an equal footing with me that the other understood in his co-existence with me “turns out to be a precondition, the most important characteristic of consciousness”. [4]

It cannot be said that the discovery of subjectivity as a space “between” subjects and coexistence as an exposition of consciousness

belongs precisely to M.M. Bakhtin: such an intention to understand a person existed before him. For example, in the Russian philosophical tradition it was expressed quite clearly - at least in the works of F.M. Dostoevsky, whose novels' dialogism and polyphony remain decisive and closest to M.M. Bakhtin from the entire palette of dialogical teachings. The philosophers, to whom M.M. Bakhtin practically does not refer or does not refer at all, but in whose works one can see the origins of the philosophy of dialogue peculiar to him, one can also include a rather significant number of Russian philosophers - such as A.S. Khomyakov, I.V. Kireevsky, S.L. Frank, N.S. Trubetskoy, L.P. Karsavin. Thus, the tradition of dialogic philosophy, taking the concept of subjectivity beyond the subjective, understanding the event as an exposition of consciousness and other foundations of Bakhtin's own dialogical philosophy were prepared in a certain way by Russian philosophical thought, but made this intention explicit and basic in thinking about a person and "human understanding" namely M.M. Bakhtin.

Highly appreciating the genius of Bakhtin V.S. Bibler compared the humanistic thinking of the 20th century with a score - a score that is unwritten, unspoken, not even existing (unlike its musical counterpart) outside the author's performances, on its own (outside of Bakhtin's texts, or Picasso's paintings, or - outside of Mandelstam's poetry) [1, 25-27] - but for the first time masterfully performed by M.M. Bakhtin. The performance of this score, which belongs to Bakhtin, made it manifest itself, thereby stirring up the entire humanitarian thought and making the theme of dialogue and the obligation of its aesthetic embodiment the central theme of this thought. The same V.S. Bibler will notice that this score itself - the score of humanitarian thinking and human understanding as such - exists in polyphonic form - as a "dialogue of all these incarnations" [1, 110]. Among all possible incarnations in the polyphony of the performance of the score of humanitarian thinking of the 20th century, two voices stand out in their consonance, leading a dialogue about the dialogic nature of the human mind based on the reasoning of F.M. Dostoevsky and his literary characters. These are the voices of M.M. Bakhtin and Ya.E. Golosovker. Perhaps, due to the reliance on the same literary material, as well as due to the similarity of the internal philosophical intention of their own concepts, the reasoning of these two philosophers is largely consonant and their concepts can indeed be

considered as two author's performances of the same score.

One of the most important themes in this score is the theme of the relationship between the dialogic nature inherent in human consciousness and its own desire for monologue, which centers both author's performances. M.M. Bakhtin develops this topic in relation to the concept of "microdialogue", or "internal dialogue", of the hero with himself,[5, 438] which permeates "every atom, every unit of consciousness and speech of an individual (in the horizon of personality)".[1, 106] He insists that the micro-dialogue defines "the whole life of human consciousness - in the light of the dispute over the "last questions of being".[1, 106] The human consciousness, as if agreeing with M.M. Bakhtin, Ya.E. Golosovker will say, referring to "Self". Kant, is arranged in such a way that "the monster of the "necessary illusion of reason" inevitably dominates in it" [6, 275], "a natural and inevitable dialectic "eliminate again and again". [6, 277] Here is the justification for the inevitability and inescapability of dialogism inherent in the human mind by its very essence, and the reason for its constant desire to overcome this dialogism, to complete, round off thought, to translate the endless dialogue into the harmony of a monologue that maintains a single line of argumentation and, as it were, allows one to decide in the main questions that torment the human mind and lead it to the famous Kantian antinomies.

However, both in the philosophy of M.M. Bakhtin and in the philosophy of Ya.E. Golosovker independently within the framework of logical thinking, in this attitude, dialectics always loses to dialogue, since in it the striving for integrity, for gathering oneself out of an internal split, for maintaining some unity prevails over the very existence of two voices. The tragedy of reason, shown by Ya.E. Golosovker in the work "Dostoevsky and Kant", lies precisely in the fact that he is trying to choose one thing - one side, one position, one answer, one vote - making the second an auxiliary, temporary, means for clarifying the only correct way. That is, dialectics turns out to be the very manifestation of not so much dialogism as monologue - in its painfully split version. The proper dialogical position does not allow one of the two or even of the multitude to be privileged. Here, fragmentation is seen not as a split, but as an overlay that allows resonance and exists at all levels of human manifestation - from the most general intercultural dialogue to an internal micro-dialogue.

Despite the importance of the prefix, microdialogue is perhaps one of the most important components for understanding the interpretation of the human mind in the humanitarian thought of the twentieth century, and in particular in the concepts of man by M.M. Bakhtin and Ya.E. Golosovker. This is by no means a small and episodic part of the life of the mind - but something that accompanies a person constantly, regardless of whether he is alone, in communication with others, or in turning to God. Microdialogue "goes inside, into every word..., making it two-voiced" [7, 72] - and even when words as such are not pronounced - "into every gesture, into every mimic movement of the face" [ibid.]. And even when both interlocutors are silent, the micro-dialogue does not stop, creating a situation that V.S. Bibler calls the situation "on the assumption of speech" or "on the eve of speech": in it the dialogue is "especially tense" [1, 107], it is in it that it comes true to the greatest extent and with the greatest degree of intensity.

Microdialogue lives even when a real external interlocutor does not exist - then "the second interlocutor is present invisibly, his words are not there, but the deep trace of these words determines all the available words of the first interlocutor. We feel that this is a conversation, although one is speaking, and the conversation is the most intense, because every available word with all its fibers responds and reacts to an invisible interlocutor, points outside of itself, beyond its own limits, to the inexpressible someone else's word".[5, 337] Such constancy of the presence of micro-dialogue, regardless of the actual presence of the interlocutor as a real other, may suggest that a bifurcation awn as a fundamental characteristic of human consciousness, which determines its internal dialogicity, does not at all require the actual presence of the other, does not imply the obligatory event and meeting - that the other will be present with consciousness before and beyond such a meeting, similar to how the imaginary and the absolute the Other does in philosophy G. Deleuze.[8] However, such kind of conclusion contradicts the main provisions of M.M. Bakhtin's philosophy.

Exposed in imagination, the absolute other of G. Deleuze (or M. Tournier, in the analysis framework of one of whose works G. Deleuze forms his concept) illustrates the split of a fundamentally lonely consciousness, a consciousness closed on itself, for which an event is not only not its exposition, but it turns out to be impossible in principle. The

absence of the other as actually given and equal to my consciousness for the philosophy of "The Pacific Ocean Limbo" is the initial and necessary point of discovering the original independence of a person from any external, the discovery of a structure of consciousness in which the other is necessary only as a constitutive structure of a lonely consciousness - but not as another consciousness. M.M. Bakhtin proceeds from the opposite premise. Although in his interpretation the consciousness of a person also turns out to be split, although the other is present in him even when he is actually absent - and the microdialogue with him seems to last regardless of the fact of the direct presence of the interlocutor and his real answers - the other never appears here as absolute, nor as imaginary. Speaking about the main artistic discoveries of F.M. Dostoevsky in the materials for the revision of his book about him, M.M. Bakhtin writes that one of his main discoveries is "a completely new structure of the image of a person - **a full-blooded and full-fledged alien consciousness**, not inserted into the *final* frame of reality, unfinished by anything (even death)... This alien consciousness is not inserted into the frame of the author's consciousness, it is revealed from *within*, as standing outside and next to it, with which the author enters into a dialogic relationship. The author, like Prometheus, creates (more precisely, recreates) living beings independently of himself, with whom he finds himself on an equal footing" [9, 308]. In the quote above, the emphasis in italics, made by the author himself, is supplemented by a second emphasis - in bold type - to strengthen the most important position for the philosophy of the dialogue: the impossibility of understanding consciousness and man as a whole from the position of a lonely consciousness. Another consciousness here is not a creation of my imagination, not a construction or constitutive of my consciousness, but literally - the consciousness of another, existing not only outside and next to me, but also, what is no less important, on an equal footing with me, with my consciousness, so but full-blooded and full-sounding, significant for me fundamentally and ontologically.

A little further in the same work, M.M. Bakhtin writes: "Not an analysis of consciousness in the form of one and only self, but an analysis of precisely the interaction of many consciousnesses, not many people in the light of one consciousness, namely, many equal and full-fledged consciousnesses. **Non-self-sufficiency, the impossibility of the existence of one consciousness**" [9, 311] - these are the grounds that, in

his opinion, in the artistic vision of a person by F.M. Dostoevsky are revolutionary and which he puts in the basis of his own dialogic philosophy.

And at the same time - micro-dialogue, unlike macro-dialogue, has a clear tendency to collapse - and the impossibility of such a "folding", the impossibility of completing the micro-dialogue as a kind of reconciliation of a person with himself, bringing himself to "common denominator" - painful for a person. M.M. Bakhtin cites Raskolnikov's internal dialogue as a "splendid example of microdialogue": "all the words in it are two-voiced, in each of them there is a dispute of voices ... The dialogue has penetrated into each word, causing a struggle and interruptions of voices in it. » [7, p. 128]. And at the same time, on the example of the consciousness of the same Raskolnikov, it is most clearly seen that the consciousness of a person is a split consciousness. His internal dialogue is infinitely far from Plato's maieutics, from dialogue as a methodological device for searching for the truth. It is built not on the search for truth, but on the impossibility of finding it. On the fundamental self-non-coincidence of a person, self-non-coincidence of consciousness, the architectonics of which simultaneously contains "an irreconcilable contradiction between two truths" [6, 259] and the need for a single and integral "knowledge of the meaning of truth," [10, 184] which requires overcoming the contradiction. Raskolnikov's situation is given by M.M. Bakhtin as an example - but the example is not unique, but indicative, since "what is exclusively in fiction is a brilliant artistic discovery (... Raskolnikov's internal dialogue), then in inner speech it is necessary and by its very nature." [1, p.107].

This example is important in yet another respect. Like the dialogues (both internal and real) of other heroes of F.M. Dostoevsky, it reflects not only the obligatory nature of the "second" (at least) voice, but also the torment of the initial split of consciousness, its polyphony and the persistent desire to get rid of it. Dialogicality, therefore, necessarily coexists in the philosophy of M.M. Bakhtin with the idea of one's own overcoming, the constant presence of others - with the requirement of integrity and consistency in reasoning, the only, solid foundation for each character's own I.

Exploring the philosophical thought of M.M. Bakhtin, V.S. Bibler will notice: "There is a strange dichotomy that permeates all Bakhtin's reasoning through and through: between the idea of dialogue and the idea

of logic".[4] Presented as an internal dialogue, the micro-dialogue of the characters, deprived of access to the level of macro-dialogue, to the level of culture, strives for monologue and at the same time cannot fully embody it. This reflects both the internal dialogism of logic, its fundamental antinomy, which was pointed out by Ya.E. Bakhtin, touching upon the aspect of micro-dialogue. Reading these excerpts from *Poetics...* by V.S. Bibler, such a movement surprises: he wonders where does the inescapable monologue come from in a polyphonic novel and in a dialogic concept of thinking and culture? How to explain the fact that "the most sophisticated - by design - dialogical thinking, understood as a reflexive ramification of one, lonely, universal, only epistemologically oriented consciousness (see Hegel's *Phenomenology of Spirit*) easily degenerates into a dialogically painted movement of monological thought"?[4] Where does M.M. Bakhtin come from in philosophy - not as a transient element, but as the basis of all thinking about dialogics - this "lonely consciousness, easily destroying the entire dialogism of our logic"?[4]

Perhaps its origins should be sought in the "second discovery of the artist", that is, F.M. Dostoevsky, about which M.M. Bakhtin says that it consists in the fact that, along with the new (the first discovery), and the recognition of the equality and equivalence of someone else's consciousness in relation to mine (the third discovery), in the polyphonic novel by F.M. Dostoevsky.[9, 309] In the second discovery so formulated, it is as if a path to monologism is outlined, because the image of a self-developing idea should have been, in accordance with the maxims of Kant's thought and the foundations of Hegel's philosophy, integral and internally consistent - which implies a departure from dialogism towards the dialectic of monologism. V.S. Bibler, who notices the contradiction between dialogism and monologue in the philosophy of M.M. Bakhtin on logical thinking, because the reasoning about the fundamental monologue of logic, characteristic of Bakhtin, "according to some initial intuitive ideas about logic ... seems indisputable (if everyone has their own logic, then what kind of logic is it; if logic is not monological, not unique, then we with my opponent we will simply never understand each other, we can't really talk to each other). Our intuitive conceptions really require logic only as "monologues".[4] Departure into a monological or pseudo-dialogical consciousness in the case of relying only on logic, both in the opinion of M.M. Bakhtin and in the opinion of Ya.E. Golosovker, is inevitable. This is

precisely the tragedy of the heroes of F.M. Dostoevsky - in their constant attempts to think, justify, deduce logically the necessity of this or that act, this or that basis for their feelings and actions. For M. M. Bakhtin and Ya. E. Golosovker, the insufficiency and even ruinousness of reliance on logical content for human consciousness is obvious.

Noteworthy in this respect is the distinction introduced by MM Bakhtin between consciousness and thinking. In consciousness, he believes, in principle there must be something else besides thinking. And this something is set and revealed not in the sphere of micro-dialogue and not in logical constructions, but in the sphere of macro-dialogue, in the sphere of general cultural and even cross-cultural - and is reflected not in logic, but in aesthetics. It is no coincidence that in the micro-dialogue, "when Bakhtin enters thinking in the proper sense of the word, the dialogue ends, as it were; in logic, in thought—according to Bakhtin—there is only monologue, there is no longer any dialogue." [4] The heroes of Dostoevsky in the reading of Bakhtin and Golosovker are unhappy and immersed in an insoluble antinomy precisely because in their micro-dialogues they try to stay within the boundaries of thinking, rely on the Kantian ideal of theoretical reason - and thereby close themselves within the limits of one thinking, to which the categories of "mine" or "other" is fundamentally unacceptable enims, since it operates with abstract objects, "separated from the soil" [10, 192], and therefore their dialogue retains only the form of dialogue, but in fact degenerates into monologue. It is this movement towards monologue as a hopeless and endless attempt to overcome the split of a lonely consciousness (and the theoretical consciousness is always lonely because of its abstraction) that Ya.E. Golosovker demonstrates with all clarity in his *Dostoevsky and Kant*. [6] That is why, having shown the inevitability of the tendency for thinking to go into monologue in the section devoted to the microdialogue, M.M. Bakhtin, in the future, as V.S. Bibler rightly notes, "works in the context of consciousness, leaving thinking aside. Related to this is Bakhtin's rejection of the "concept" as a possible cell of humanitarian thinking, and his identification of logic with Hegel's monologism. For consciousness, the concept is superfluous. However, in this "limitation" lies Bakhtin's deepest insight" [1, 103]. The idea of consciousness fundamentally differs from the idea of thinking in that it does not come down to the logical - but requires an exit into the sphere of "outsideness" in relation to itself and, at the

same time, the discovery of one's own integrity, not through a sequential transition from one statement to another, as in logic - but in one movement, spasmodically, despite the incompatibility and inconsistency of different statements, revealing their unity in me and for me. Logic is fundamentally incapable of such an abrupt "detection". And therefore, "no matter how strong the logic of thought, but under its logical certainty one must always peep with the eye of a psychologist who, with the finest living touch, checks the dangerous clarity of logical forms that so seduces the mind".[10, 183]

"Spying with the eye of a psychologist" seems at first glance to be a completely justified technique within the framework of dialogic philosophy. However, M.M. Bakhtin's idea of the concept of outsideness, which he puts at the basis of his concept of dialogue and connects with the concept of an idea that is "interindividual and intersubjective", [1, 147] clearly contradicts the possible psychological understanding of consciousness. The psychological interpretation of the idea does not allow for the position according to which "in its original definition, in its present existence (in the sphere of everyday consciousness), the idea lives on the verge, on the line (which has no width ...) of two consciousnesses - I and You - the idea there is a form of dialogic conjugation and questioning for each other of these "two" (at least) consciousnesses in the life of one, my consciousness. Since the "two" consciousnesses - in the idea - are outside in relation to each other, they have the meaning of co-existence, to the extent that already at this stage the idea is out-of-psychological, over-psychological".[1, 97] Thus, the self-developing idea refers us not only to the idea of a consistent consideration of some integral image, the development of which is tempted to follow logically, structure and substantiate, but also to the sphere of the supra-individual - not mine and not yours, but fundamentally outside - in the mind.

In Ya.E. Golosovker's works there is also a form of supra-individual and intersubjective education, similar to the idea of M.M. Bakhtin, which is an indispensable element of consciousness, allowing individual consciousnesses, despite their otherness, to understand each other and conduct a dialogue. This form is reflected in the concept of "close-from-being", which are in the philosophy of Ya.E. Golosovker not actually existing others and not some "people in general", obtained by highlighting the essential characteristics of a person and reflection in the minds of

people and embodied in culture in the form of universally significant samples. Thus, for human consciousness, there are two kinds of significant others, two kinds of "close ones": "there are close-from-being - imaginative images and ideas with their semantic images created by the mind of the imagination, and there are close-from-existence - living beings of our everyday life." [10, 206] Those close-from-being are, first of all, "heroes of literary works - heroes of novels, poems, dramas..." [10, 206] These especially close ones from being are "more real for them than close ones from existence." [10, 206] However, Y.E. Golosovker's "close-from-being", as well as M.M. Bakhtin's "ideas", are not the product of someone's isolated consciousness. Being imaginatively real and at the same time transsubjective, they are not a product of my consciousness, but its response to the consciousness of another, really existing one.

Both authors especially emphasize this point, Ya.E. Golosovker - justifying the concepts of the reality of the imaginative and the origins and conditions for the possibility of its existence, M.M. Bakhtin's "man in man", with its free incompleteness and unresolved..." [5, 143] there are formers to find and renew one's own verbal expression, to generate new ideas only by entering into essential dialogic relations with other foreign ideas. Human thought becomes a true thought, that is, an idea only under conditions of living contact with someone else's thought, embodied in someone else's voice, that is, in someone else's consciousness expressed in the word. At the point of this contact of voices-consciousnesses, an idea is born and lives. An idea is not a subjective individual psychological formation with a "permanent residence" in a person's head; no, an idea is interindividual and intersubjective, the sphere of its being is not an individual consciousness, but a dialogical communication between consciousnesses. or several consciousnesses." [5, 146-147]

The roll call found in the thought of two Russian philosophers - M.M. Bakhtin and Ya.E. Golosovker - is amazing. It seems that in the fundamentals concerning the essence of human consciousness as a dialogical one, requiring an exit into the sphere of aesthetic and cultural and inevitably leaving in a monologue in case of relying only on reason, their statements coincide almost verbatim. However, there are also significant differences. So, in relation to the topic raised, it is surprising that M.M. Bakhtin admires the reflection of dialogic thinking in the novels of F.M. Dostoevsky, and Ya.E. Golosovker has a feeling of tragedy, almost

hopelessness. Why? Is it because Golosovker deliberately views Dostoevsky only through the prism of Kant, i.e. logic, as if aiming to clearly demonstrate to readers that logic must necessarily be supplemented by aesthetics, and what happens when it is deprived of this support? And again, M.M. Bakhtin and Ya.E. Golosovker agree, postulating that it is not logic, not psychology - but aesthetics is for both authors the key to understanding a person. In some works, the impossibility of comprehending human consciousness only logically or only psychologically is given in the form of evidence from the contrary, while in other works, Ya.E. Golosovker most prominently and tangibly, imaginative philosophy reveals itself in aesthetics, especially in the so-called imaginative realism of art and literature. Since the dialectical logic of imagination realizes itself in artistic creativity, dialectical logic is naturally embodied in the laws, the so-called enigmas of aesthetics" [10, 195] - although leaving it logically irresistible. For M.M. Bakhtin, the necessity of aesthetic experience for dialogical consciousness is also undoubted, since it is precisely the aesthetic reaction that makes it possible to overcome the insurmountable contradictions of the logical as a specific reaction, "collecting all cognitive-ethical definitions and evaluations and completing them into a single and unique concrete-perceptual, but also semantic whole"[9, 8], in connection with which the tragedy of "split consciousness" is removed in an aesthetic sense, overcoming the split not by logical means, but by the original integrity of the aesthetic attitude.

However, within the framework of an isolated consciousness, an aesthetic relationship cannot fundamentally take place. And this is one of the reasons for the tragedy of Dostoevsky's heroes. The desire for monologism does not allow them to go beyond their own (internal) dialogue, to supplement the micro-dialogue with a real dialogue - with a real other, macro-dialogue. But the actual presence of a real other, meeting with him as a basis for dialogue is also not enough. Outside the sphere of culture, outside the aesthetic relationship, outside co-existence with a self-unfolding idea and close-from-being, the other cannot be heard - and will be perceived by me either as my continuation (as a result of which the dialogue will again turn into a monologue) or as an absolutely incomprehensible other (and it will be "thought-out" again within the framework of the monologue, proceeding from the premises not of another, fundamentally different and significant consciousness for me, but

within the framework of all the premises of my one consciousness). "Only in art do I see and hear, and understand another person not in merging with me, with some of my deeds and spiritual movements, and mental undertakings, but I perceive him completely separately, holistically, independently existing and precisely for this reason, precisely in this, for the first time (in art) discovered by me, its integrity and "outsideness", he, this other person - really incomprehensible to me, strange, urgent, necessary - for the first time is able to communicate with me, but not "share".". [1, 13-14]

The dialogical philosophy of M.M. Bakhtin and the imaginative philosophy of Ya.E. Golosovker lead a person along a kind of spiral: from microdialogue as an internal dialogue and monologue to culture and its manifestations as a meeting with another in a general touch to cultural imagination embodied in specific works - and again to yourself - to the ethical component, to the obligation to conform to the image, to be worthy of their "relatives-from-existence". Thus, both author's performances of the score of "humanitarian thinking of the twentieth century" - M.M. Bakhtin and Ya.E. Golosovker - recreate "the meaning of human existence (I recreate the meaning of my existence - these two processes are inseparable), to the extent that which combines, reunites both poles of the dialogue: "microdialogue" in my mind and "macrodialogue", "dialogue in the Big Time", dialogue of cultures. Outside of such a combination, humanitarian thinking (and - just being a person as a person) is defective." [1, 106-108]. On one pole there is a split I with its monster of the necessary illusion of the mind and the desire for monologue, on the other - close-out-of-being. However, both of these poles are supported and created only under the condition of a non-lonely existence, under the condition of a collision with others-from-existence and the semantic images generated by it, which the Self perceives indirectly - through culture.

"Our connection with the world allows us to break out of the world," says Emmanuel Levinas. [11, 31]. But Jakob Golosovker will add that this way out of the world alone is not enough. The point is not only that we can "break out of the world", but also that we are simultaneously able not to lose our connection with it. Our ability to break out of the world is at the same time the ability to "realize" (in the sense of Realisierung) [12, 34-40], to give the status of reality despite the absence of rational grounds for

this, which paradoxically allows us to take root in the world and justify our own existence. “The selfhood of the existing selfhood, however, is then separated by an abyss from the identity of the self sustained in the complexity of experiences,” [13, 130], since it reveals itself not in the loneliness of a monad separate and independent of the world, but in coexistence with others who turn out to be just as fundamentally ontological, just as significant for me as I myself.

References

1. *Bibler, V.S.* Mikhail Mikhailovich Bakhtin, Or The Poetics Of Culture. (On The Way To Humanitarian Reason). M.: Gnosis, 1991. In Russian.
2. *Mamardashvili, M.K.* Kantian Variations. M.: Agraf, 2000. In Russian.
3. *Sartre, J.-P.* Existentialism is Humanism. // Twilight of the Gods/ Compiled, ed. A.A. Yakovlev. M.: Publishing House of Political Literature, 1989. In Russian.
4. *Bibler, V.S.* Consciousness and Thinking (Philosophical Premises). url: <https://www.culturedialogue.org/node/5556> (accessed 05/01/2023). In Russian.
5. *Bakhtin, M.M.* Problems of Dostoevsky's Poetics. 3rd ed. M.: Artistic Literature, 1972. In Russian.
6. *Golosovker, Ya.E.* Dostoevsky and Kant // *Golosovker, Ya.E.* The Imaginative Absolute. M.: Academic Project, 2012. In Russian.
7. Problems of Poetics and History of Literature. Collection of articles dedicated to the 75th anniversary of the birth and the 50th anniversary of the scientific and pedagogical activity of Mikhail Mikhailovich Bakhtin. Saransk: Mordovian State. Univ., 1973. In Russian.
8. *Deleuze, G.* Michel Tournier and the World Without the Other // *Tournier, M.* Friday, or Pacific Limb. St. Petersburg: Amphora, 1999. In Russian.
9. *Bakhtin, M.M.* Aesthetics of Verbal Creativity / Notes S.S. Averintsev, S.G. Bocharov. Moscow: Art, 1979. In Russian.
10. *Golosovker, Ya.E.* Imaginative Aesthetics // *Golosovker, Ya.E.* The Imaginative Absolute. M.: Academic Project, 2012. In Russian.

11. *Levinas, E. From Existence to Existing // Levinas, E. Selected: Totality and Infinity. M., St. Petersburg: Universitetskaya Kniga, 2000. In Russian.*
12. *Bibikhin, V.V. Early Heidegger: Materials For a Seminar. M.: St. Thomas Institute of Philosophy, Theology and History, 2009. In Russian.*
13. *Heidegger, M. Being and Time. Moscow: Ad Marginem, 1997. In Russian.*



Александра Рихтер, Екатерина Трушкина¹⁰

М.М. БАХТИН: В ПОИСКАХ ИГРОВОЙ КОНЦЕПЦИИ

Абстракт

Интерес изучения эстетического «игрового начала», которому во многом способствовал Й. Хейзинга своей работой «Homo Ludens» (1938 г.), породил обширную междисциплинарных исследований в области культуры. Сегодня к числу прославленных теоретиков в области научных исследований игры в культуре относят О. Финка, Э. Берна, Г. Гессе, С. Лема, наряду с ними упоминаются К. Кастатанеда, З. Фрейд и М.М. Бахтин. В одном случае мы имеем дело с конкретными работами, посвященными игре, в другом – речь идет об авторах, лишь касавшихся игровых аспектов, но специально об игре не писавших. Так, например, часто в контексте рассмотрения игр и игровых концепций в специализированной литературе можно встретить выражение «игровая концепция М.М. Бахтина». В статье подробным образом проанализированы знаковые труды М.М. Бахтина и двухтомник «Михаил Бахтин: pro et contra», в рамках которых рассматривается игровая концепция М.М. Бахтина. На примере работы «Автор и герой в эстетической деятельности», послужившей основанием для причисления М.М. Бахтина к теоретикам игры, показано какое место игра занимает в концепции автора в контексте изучения художественных и эстетических феноменов. Проведенное исследование содержит приемы тематического контент-анализа и позволяет рассмотреть понятия «диалога», «карнавала» и «хронотопа», установить их применимость к игровой теории, разграничить, где об игровой концепции написано Бахтиным, а где создано извне и

¹⁰ *Рихтер, А.* — магистрант Института психологии имени Л.С. Выготского, Российский государственный гуманитарный университет, э-почта: sasharichtermusic@gmail.com *Трушкина, Е.* – к.ф.н., заведующая научным кабинетом-библиотекой академике Вяч. Вс. Иванова факультет культурологии, Российский государственный университет, э-почта: e.trushkina@gmail.com Тематическая панель 1.

лишь названо таковым. Результаты исследования могут быть полезны для специалистов в области философии, литературоведения, культурологии и теории игр.

Ключевые слова

Игра, игровая концепция, Бахтин, диалог, карнавал, хронотоп, теория игры, игровая теория культуры.

Введение

Точкой отсчета для формирования игровой теории культуры можно считать знаменитую работу Йохана Хейзинги «Номо Ludens».[1] Написанная еще в 1938 году, она заложила основы изучения «игрового начала» в культуре. Предметом рассмотрения Хейзинги стала «склонность и способность человека облекать в формы игрового поведения все стороны своей жизни». [2, 13] Этот подход казался настолько актуальным, что на его основе позднее возникает целая сфера междисциплинарных исследований в области философии, психологии, педагогики, социологии и культурологии, рассматривающая игровые практики культуры и социального поведения [3; 4; 5]. К числу теоретиков игры, помимо Хейзинги, можно отнести немецкого философа-феноменолога Ойгена Финка [6] (1905-1975), американского психолога и психоаналитика Эрика Берна [7] (1910-1970), наряду с ними нередко называют имена писателей Г. Гессе, С. Лема и К. Кастанеды. Перечни теоретиков игры включают в себя имена Фр. Шиллера, Х.-Г. Гадамера и З. Фрейда. Имя Бахтина также оказалось включено в перечень теоретиков игры. Так, например, В.М. Жуков [8, 54] утверждает, что большой вклад в развитие игровой концепции в мировой культурологии на ряду с Э. Берном, Х.-Г. Гадамером, К. Гроссом, Фр. Ницше, Й. Хейзингой, О. Финком, З. Фрейдом, внес таже и М.М. Бахтин. Тезис об игровой концепции М. Бахтина поддерживает и А.Л. Хохлова: «Для М. Бахтина, - утверждает она, - игра - истинная принадлежность только народной культуры. Смыкаясь с природой, она противоплагается социальному порядку с его строгой иерархичностью». [9]

Однако стоит отметить, что статус перечисленных выше фигур в рамках игровой теории очень различен. В одном случае (будь то Й. Хейзинга, О. Финк, Э. Берн или даже гораздо более ранние авторы, как, например, К. Грос) мы имеем дело с конкретными работами, в которых действительно так или иначе представлена концепция игры, излагаются представления о роли и месте игрового начала в тех или иных социальных практиках, педагогике или психологии, либо же игра рассматривается как понятие определяющее «человеческое существование» (О. Финк, Г.-Г. Гадамер). В ряде других случаев речь идет об авторах, специально об игре не писавших, но чьи идеи оказываются важными для анализа игровых практик в культуре. Так например, З. Фрейда некоторые исследователи относят к теоретикам игры, обращаясь лишь к цитатам из предисловия к его сочинениям, где комментаторы утверждают, что: «согласно Фрейду, человек вообще ничего не вспоминает из забытого и вытесненного – он это проигрывает» [10, 56]. Так имя Фрейда начинает перемещаться из одного перечня авторов игровой концепции в другой, нагнетая значительность как темы, так и теории.

Имя Бахтина так же нередко звучит в работах исследователей концепции игр и наряду с именами Й. Хейзинги, Х.-Г. Гадамера он упоминается как один из теоретиков игры. В специализированной литературе встречается и выражение «игровая концепция М.М. Бахтина» [8; 9; 11; 12]. Таким образом, исследовательский интерес в данной статье формируется вокруг феномена игры в концепции М.М. Бахтина и предполагает последовательный обзор ключевых работ и детальный анализ концептуальных разработок автора.

Вопрос о статусе и роли игровой концепции в творчестве Бахтина предполагает ответ на ряд исследовательских вопросов: идет ли речь о известном наборе взаимосвязанных теоретических положений, нацеленных на изучение феномена игры в творчестве Бахтина? Или лишь о некоторых положениях и идеях, в той или иной мере значимых для понимания игровых практик, но у самого автора в такой роли не выступающих?

Говоря об игровой концепции М.М. Бахтина, современные исследователи игры крайне редко ссылаются на конкретные тексты Бахтина, поэтому в поисках игровой концепции Бахтина мы опирались на весь изданный корпус его сочинений и двухтомник «Михаил Бахтин: pro et contra» [13; 14]. В рамках проведенного исследования также был использован тематический контент-анализ, сочетающий количественные и качественные методы исследования с использованием ресурсов Интернет и текстов автора, доступных для анализа в открытых базах данных. По результатам исследования, направленного на выявление использования терминов («игра», «игры», «игровое») у Бахтина, лишь в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» [15] мы находим непосредственное упоминание и описание данных терминов. Здесь игра рассматривается не сама по себе, а в контексте изучения художественных и эстетических феноменов: «игра ничего не изображает, а лишь воображает» [15, 67], не подразумевает присутствие зрителей, для неё необходима возможность перемещения вещей в между реальным пространством и воображаемым, позволяющая находится субъектам и предметам в одном игровом пространстве.

Идеи Бахтина в контексте изучения игры

В наследии Бахтина традиционно выделяются три наиболее значительные идеи – «диалог», «карнавал», «хронотоп», которые мы попытаемся оценить в контексте игровой теории. Идея диалога концептуально развернута в целом ряде текстов Бахтина: в ранних работах, таких как «Автор и герой в эстетической деятельности» [15] и «К философии поступка» [16] можно увидеть феноменологию «я». В дальнейшем, в середине 1920-х годов, он отказывается от индивидуалистических категорий и начинает разрабатывать диалогический дискурс [17, 320]. В работе «Проблемы поэтики Достоевского» [18] он рассматривает диалог между «я» и «другим», как основание поэтики Достоевского, а в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» [19] описывает механизм «одержания» «я» «бытием» и «бытием другого» [19, 120].

С одной стороны, идея диалога имеет у Бахтина онтологическое «звучание», т.е. прямо связана с пониманием бытия; диалог рассматривается как категория бытия, а не только познания или социальной коммуникации. С другой стороны, диалог выступает как личностное общение, в которое вступают два действующих лица, это «я» и «другой». Примечательно и то, что это взаимодействие рассматривается, в первую очередь, с эстетической и этической сторон, что придает особую значимость миру повседневного и обыденного.

В отличие от карнавализации и даже хронотопа, диалогизм в контексте игровой теории представляется наименее разработанной концепцией. Идет ли речь о принципиальной или трудной применимости к игре идей диалога и полифонии?

В процессе игры ребенок не только познает окружающий его мир, но и самого себя [20, 228-229](и в этом смысле наряду с мировоззренческой функцией игры, можно говорить о функции саморефлексии). Играя, он может совершать как хорошие, так и дурные поступки, и узнавать, что это плохой поступок через реакцию товарища, через то, как это может объяснить значимый взрослый [20, 228-229; 15, 46; 15, 67]. Подобное взаимодействие может быть понято в контексте бахтинской категории полифонии, хотя бы уже потому, что в нем присутствует много голосов, в том смысле, которое в понятие голоса вкладывает М.М. Бахтин, они разрознены по сознанию и «идеологии». Как контакт с другим игра включает в изучение и себя, и другого, предполагает взаимообогащение, и продвижение в том, каким образом можно взаимодействовать с другими, чтобы существовать гармонично в одном пространстве. Также, в игре ребенок активно взаимодействует и с предметами, которые может наделять свойствами живого. [20, 228-229; 15, 46; 15, 67] В этом процессе он как бы адресует этому предмету реплики, задаёт вопросы, хотя это послание может быть адресовано также себе, или взрослым. Вопросы формируются на основе уже услышанных разговоров между

взрослыми, эти услышанные реплики тоже имеются в виду. Такую игру можно назвать диалогизированной и интертекстуальной.¹¹

Одним из наиболее развернутых понятий в работе М.М. Бахтина о Франсуа Рабле [19] является понятие «карнавала». И эта идея – уже в рамках «бахтинологии» (изучения Бахтина в 1990-е годы) породила серьезную дискуссию [22]. Противоположные взгляды на карнавал в новейших российских и западных бахтиноведческих исследованиях анализирует британский исследователь Д. Шеппард [23]. Вместе с тем, идея карнавала и карнавализации довольно близка к теории игры и уже поэтому заслуживает внимательного рассмотрения.

Как отмечает Бахтин, в основе карнавальных обрядов лежит смеховое начало, которое освобождает их от церковно-религиозного догматизма, от мистицизма и благоговения — «они полностью лишены и магического и молитвенного характера» [19, 11] (они ничего не просят и ни на что не вынуждают). Но при этом, карнавал может существовать и в форме пародии на церковный культ. Основное центральное звено карнавальной культуры совсем не является чисто художественной театрально-зрелищной формой, хотя из-за наличия сильного игрового элемента приближается к ней, [19, 11] но не относится к области искусства. «Оно находится на границах искусства и самой жизни. В сущности, это — сама жизнь, но оформленная особым игровым образом. В самом деле, карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной». [19, 11-12]

Как можно заметить, Бахтин здесь не развивает какую-то специальную концепцию игры, но отмечает, что карнавалу присущ элемент игры. «В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от

¹¹ Термин Ю. Кристевой, основанный на идее диалогизма [21].

господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов».[19, 15] Это был истинный праздник времени, становления, смен и обновлений. Он был категорично настроен любому увековечиванию, завершению и концу. Он отменял любые формы иерархических отношений и различий, которые намеренно демонстрировались на официальных праздниках, такой «праздник освящал неравенство».[19, 15] На них необходимо было появляться со всеми регалиями и орденами своего звания, чина, ранга и занимать место, им соответствующее. На карнавале же наоборот все выглядели одинаково и считались равными. На карнавальной площади преобладала особая форма вольно-фамильярной коммуникации между различными людьми, в обычной жизни вне карнавала разделенными непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения. «На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной и корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей».[19, 15]

Особенностью такого общения, по Бахтину, была подлинность человеческих отношений, которая была не только порождением воображения или абстрактного представления, она и существовала реально и «осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контакте».[19, 15] «Идеально-утопическое и реальное временно сливались в этом единственном в своем роде карнавальном мироощущении. Это временное идеально-реальное упразднение иерархических отношений между людьми создавало на карнавальной площади особый тип общения, невозможный в обычной жизни. Здесь вырабатываются и особые формы площадной речи и площадного жеста, откровенные и вольные, не признающие никаких дистанций между общающимися, свободные от обычных

(внекарнавальных) норм этикета и пристойности. Сложился особый карнавально-площадной стиль речи, образцы которого мы в изобилии найдем у Рабле». [19, 15-16]

Философ пишет, что «в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия». [19, 13] В нем «создается та высокая площадная атмосфера вольной и веселой игры, в которой высокое и низкое, священное и профанное уравниваются в своих правах». [19, 178] Здесь он действительно говорит об игре, но карнавал для него с игрой не отождествляется, хотя и содержит в себе элемент игры. Но достаточно ли этого для концепции, чтобы её можно было ограничить ее парой пунктов, отбросив остальные идеи как рудимент и применять это понятие к теории без ограничений? Карнавал для Бахтина – безусловно сложный культурный феномен. Человек надевает маску как атрибут костюма, тем самым «снимая» с себя маску высокопоставленного гражданина или же, наоборот, низкого сословия и получая освобождение. Идея карнавала у М.М. Бахтина – это прежде всего идея свободы смехового начала от социальных иерархий. И эта идея, на наш взгляд, весьма значима в современных практиках игры и игровой культуры.

У Бахтина принципиально важным является также понятие хронотопа, которое он использует для построения теории литературы и, в частности, романа, на основе выделения особого художественного пространства - времени. Понятие хронотопа раскрывается Бахтиным в работе «Формы времени и хронотопа в романе». [24]. Сущность хронотопа заключается в нахождении художественного единства произведения по отношению к настоящей действительности. [24, 176] То есть, если другие события просто сухо освещаются, время в хронотопах становится «чувственно-наглядным». [24, 176] Хронотопы автора и читателя также перекликаются между собой и находятся в диалоге: «люди — авторы и слушатели-читатели — могут находиться (и обычно находятся) в разных временах-пространствах, иногда разделенных веками и пространственной далью, но все равно они находятся в едином реальном и незавершенном историческом мире, который

отделен резкой и принципиальной границей от изображенного в тексте мира». [24, 187]

В связи с проблематикой хронотопа, М. М. Бахтин обращается и к игре, у него это не игра как таковая, но игра с судьбой. [24, 17-18] Время в нем определяется через «вдруг» и «как раз», [24, 17-18] в эти моменты логический ход события прерывается, и тогда приходит место случайности, которая работает по принципу случайного совпадения – случайной одновременности и случайного разрыва – случайной разновременности. [24, 17-18]

Эти случайности, «вдруг», «внезапно», «как раз» есть суть игры судьбы [24, 18]: «Авантюрный хронотоп так и характеризуется технической абстрактной связью пространства и времени, обратимостью моментов временного ряда и их переместимостью в пространстве. Инициатива и власть в этом хронотопе принадлежат только случаю. Поэтому степень определенности и конкретности этого мира может быть лишь крайне ограниченной. Ведь всякая конкретизация - географическая, экономическая, социально-политическая, бытовая - сковала бы свободу и легкость авантур и ограничила бы абсолютную власть случая». [24, 26] Обращаясь к понятию игры в работе «Автор и герой эстетической деятельности», [15] исследователь так же описывает, как в игре эта «переместимость» осуществляется. [15, 67] Поэтому можно отметить, что идея хронотопа может иметь важное значение для понимания и исследования игры.

Заключение

Проведенное исследование позволяет рассмотреть понятия «диалога», «карнавала» и «хронотопа» в контексте игровой теории, установить их применимость к игровой теории, разграничить, где об игровой концепции написано Бахтиным, а где создано извне и лишь названо таковым. Преимущественно эта теория создана позднее в результате интерпретации идей Бахтина, хотя его идеи вполне применимы к игровой концепции. Основой для конструирования игровой концепции Бахтина исследователями и интерпретаторами

послужили бахтинские идеи карнавала и смеховой культуры, соотносящиеся с его описанием игры, данным в работе «Автор и герой эстетической деятельности» [15, 46; 15, 67]. «В карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью» [19, 13], но он не отождествляется у Бахтина с игрой, так как «карнавал» для него – куда более широкое понятие, чем игра.

Трудно заключить, что Бахтин осмысленно развивал собственную концепцию игры, потому как представленных в его работах упоминаний «игры», «игрового» не достаточно, чтобы можно было эти редкие упоминания определить как теорию или концепцию игры. На наш взгляд, для этого необходимо более глубокое рассмотрение феномена игры. Тем не менее, мы выяснили, что его известные и наиболее разработанные понятия, которыми являются «диалог», «карнавал» и «хронотоп», не только применимы к феномену игры, но и могут расширить поле исследований его.

Ссылки:

1. Хейзинга, Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. Комментар. Д.Э. Харитоновича. М.: Прогресс - Традиция, 1997.
2. Сильвестров, Д.В. Предупреждение. Текст повествования в контексте игры // Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. Комментар. Д.Э. Харитоновича. М.: Прогресс - Традиция, 1997. С. 5.
3. Дубровская, Е.А., Франц, С.В. Игра как социокультурный феномен // Дискуссия. 2014. № 7 (48). С. 14-24.
4. Нестерова, Н.В., Баннов, К.Ю. Игра как объект культурологического анализа // Вестник культуры и искусств. 2010. № 1 (9). С.1-10.
5. Липовцева, А.В. Игровая теория культуры: социально-культурологические аспекты // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 2 (21). С. 262 – 264.
6. Финк, Е. Основные феномены человеческого бытия / Пер. с нем. А.Гараджи. М.: Канон-плюс, 2017.

7. *Берн, Э.* Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001.
8. *Жуков, В.Ю.* Основы теории культуры // В. Ю. Жуков. СПб.: СПбГАСУ, 2004, С. 54.
9. *Хохлова, А.Л.* Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени [Электронный ресурс] // *Хохлова, А.Л.* Научная электронная библиотека. Режим доступа: <https://monographies.ru/ru/book/section?id=2441>).
10. *Тауснева, А.С.* Феномен игры в постмодернизме // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов. Грамота. 2017. № 10 (76). В 3-х ч. Ч. 1. С. 56.
11. *Апина, Т.А.* Культура и игра (от М. М. Бахтина до Х. Г. Гадамера) // Эстетика М.М. Бахтина и современность. Саранск: Изд-во Мордов. Ун-та, 1989. С. 73—75.
12. *Апина, Т.А.* Философия игры // М.М. Бахтин. Эстетическое наследие и современность. Межвуз. сб. научн. тр. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1992. Ч. 1—2. С. 263—272.
13. Михаил Бахтин: pro et contra. Том I. СПб.: РХГА, 2001.
14. Михаил Бахтин: pro et contra. Том II. СПб.: РХГА, 2002.
15. *Бахтин, М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 7-180.
16. *Бахтин, М.М.* К философии поступка // *Бахтин, М.М.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2003. С. 7-78.
17. *Томсон, К.* Диалогическая поэтика Бахтина // Михаил Бахтин: pro et contra. Т.1. СПб.: РХГА, 2001, С. 320.
18. *Бахтин, М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин, М.М.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 7. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960—1970 гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002, С. 280-505.
19. *Бахтин, М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1965.

20. Эриксон, Э.Г. Детство и общество // Серия «Мастера психологии». СПб.: Питер, 2019. С. 228-229.

21. Крестева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Михаил Бахтин: pro et contra. Т.1. СПб.: РХГА, 2001. С. 213-243.

22. Паньков, Н.А. В полемическом ключе (От редакции) // Диалог. Карнавал. Хронотоп: Ежеквартальный журнал исследователей, последователей и оппонентов М.М.Бахт ина 1998. № 1(22). С. 101-102.

23. Шеннард, Д. «Общаясь с мирами иными»; противоположные взгляды на карнавал в новейших российских и западных бахтиноведческих исследованиях // Михаил Бахтин: pro et contra. Т.2. СПб.: РХГА, 2002, С. 443-458.

24. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин, М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000, С. 11-193.



Alexandra Richter, Ekaterina Trushkina¹²

MIKHAIL BAKHTIN: SEARCHING FOR THE GAME CONCEPT

Abstract

The research interest of the game concept in culture was started by J. Huizinga in his *Homo Ludens* and generated numerous interdisciplinary cultural studies. Nowadays the list of the most famous researchers of game studies in culture includes E. Fink, E. Berne, H. Hesse, S. Lem, as well as C. Castaneda, Z. Freud and M. Bakhtin. On the one hand we deal with specific works devoted to the game concept and another hand we may talk about the studies that only touched upon the aspects of the game, but did not really research the game itself. The paper analyzes the most significant works by Mikhail Bakhtin and the two-volume edition *Mikhail Bakhtin: pro et contra* that mainly considers Bakhtin's game concept. His essay *The Author and Character in Aesthetic Activity* shows the place and role of the game concept in Bakhtin's philosophy. The study involves the methods of thematic content analysis and allows to re-think the concepts of dialogue, carnival and chronotope. The results of the study may be used by scholars in the field of philosophy, aesthetics as well as cultural and game studie

¹² Richter, A. is a master student, L.S. Vygotsky Institute of Psychology, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, e-mail: sasharichtermusic@gmail.com; Trushkina, E. – PhD (Philosophy), Head of Vyacheslav Ivanov Scientific Library, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, e-mail: e.trushkina@gmail.com Thematic panel 1.

Key words

Game, game concept, Bakhtin, dialogue, carnival, chronotope, game theory, game theory of culture.

Introduction

The world famous Johan Huizinga's *Homo Ludens* [1] might be considered as the starting point of the game theory. Published in 1938 it formed the basis for later studies of "the game element" in modern culture. Huizinga focuses on «the tendency and ability of a person to present all aspects of his / her life into forms of gaming behavior" [2, 13] This approach seems very topical, so it become as a basis for the entire areas of interdisciplinary research in psychology, pedagogy, sociology and cultural studies, examines the game as a cultural practice and social behavior. [3; 4; 5] The list of specialists in game theory also includes German phenomenologist Eugen Fink [6] (1905-1975), American psychologist and psychoanalyst Eric Bern [7] (1910-1970), such famous writers as – H. Hesse, S. Lem and even C. Castaneda, Fr. Schiller and world famous philosophers and psychologists – H.-G. Gadamer and Z. Freud. The name of Mikhail Bakhtin is also added in this list. As well-known Russian expert V.M. Zhukov argues the great contribution in the development of the game theory in cultural studies along with E. Berne, H.-G. Gadamer, C. Gross, Fr. Nietzsche, J. Heisinga, E. Fink, Z. Freud is also made by M.Bakhtin. [8, 54]

However the theoretical background and the key points of mentioned authors in the game theory is very much different. In the cases of J. Huizinga, E. Fink, E. Berne or even such experts as C. Gross we deal with specific research exploring the concept of the game, the role and place of the game principle in various social practices, pedagogy or psychology, or the game is considered as definition of "human existence" (E. Fink, H.-G. Gadamer). Other hand we faces the authors that have never studied specific game issues, but their ideas turn out to be important for the analysis of game practices in culture. For example, some researchers refer to Z. Freud as for a game theorist, but referring only to quotations from

the preface to his works that states: “according to Freud, a person does not remember anything at all from the forgotten and displaced - he plays it.” [10, 56] That is how his name starts to move from one list of authors of the game concept to another stressing the importance of theme and theory.

The game theory researchers include Bakhtin in the lists of the theorists along with J. Huizinga, H.-G. Gadamer. For example, such a reference might be found in the form “M. Bakhtin's game concept” [8; 9; 11; 12]. The question about the status and role of the game concept in Bakhtin's work implies answers to a number of research questions. Such as: are Bakhtin views a set of interrelated theoretical positions aimed to study the phenomenon of game? Or is it only some statements and ideas that are significant for the understanding of game practices, but the author does not research them systematically?

Speaking about the game concept of M. Bakhtin researchers rarely refer to specific texts of Bakhtin. Therefore the presented study of Bakhtin's game concept relies on the published corpus of his works and on the two-volume edition of their interpretations called *Mikhail Bakhtin: pro et contra*. [13; 14] We used the method of thematical content analysis, that combine quantitative and qualitative evaluations, to the Internet resources and texts available for analysis in open databases. The results of the study aimed to identify the use of the terms “game”, “play”, “playful” in Bakhtin's texts shows that only in *The Author and the Character in Aesthetic Activity* the direct description of these terms and their reference can be found.[15, 67] The game is considered not by itself but in the context of the study of artistic and aesthetic phenomena: “the game does not depict anything, but only imagines”, [15, 67] does not imply the presence of spectators, it requires the relocation of things in space that allows subjects and objects to be in the same game space.

Bakhtin's Philosophy in Context of Game Studies

There are traditionally three most significant ideas by Bakhtin - “dialogue”, “carnival” and “chronotope” - that attempt to evaluate in the context of the game theory. The concept of dialogue is conceptually

deployed in many Bakhtin's texts: in early works such as *The Author and the Character in Aesthetic Activity* [15] and *The Philosophy of the Act* [16] one can find the phenomenology of "Self". Later in the middle 1920s he left individualistic categories and started to develop the concept of dialogue. [17, 320] In *Problems of Dostoevsky's Poetics* [18] he considers the dialogue between "Self" and "the Other" as the basis of "Dostoevsky's poetics" and in *Rabelais and His World* [5] he describes the mechanism of "Self" being and being of "the Other". [19, 120]. On the one hand, the idea of dialogue has an ontological "sound" for Bakhtin, i.e. directly related to the understanding of being; dialogue is considered in ontological sense, and not just cognition or social communication. On the other hand, dialogue is inner personal communication between "Self" and "the Other".

Unlike carnivalization and even chronotope, dialogism in the context of the game theory seems to be less developed concept. What is the fundamental difficulty of applicability of game and the ideas of dialogue and polyphony? A child playing the game not only learns the world around, but also him/her self [20, 213-243] (there is also the function of self-reflection). As soon as a child can do both good and bad actions and explore it through the reaction of a friend, so an adult can interpretate it [20, 213-243; 15, 46; 15, 67]. Such interaction can be understood in the context of the Bakhtin's category of polyphony, because there are many voices in sense that Bakhtin puts into the concept of voice. They are scattered in consciousness and "ideology". The game includes the study of "I" and "the Other". It involves mutual enrichment and advancement in the way one can communicate with others in order to exist harmoniously in common space. During in the game process a child actively interacts with objects that endows them some alive properties. [20, 213-243; 15, 46; 15, 67]. It turns out a polylogue while the child forms him/herself as a person. Such a game can be called dialogized and intertextual (note: Y. Kristeva's term, based on the idea of dialogism [21]).

The carnival is the key term in Bakhtin's philosophy described in Francois Rabelais.[19] This idea gave a rise the serious discussions within the framework of "Bakhtinology" (the study of Bakhtin in the 1990s) [22]. For example, British researcher D. Sheppard [23] analyzes views on carnival

in the latest Russian and Western Bakhtin studies. The same time the idea of carnival and carnivalization is quite close to the game theory and be studied carefully. Bakhtin notes the carnival rites are based on the culture of popular laughter that re free from church-religious dogmatism, mysticism and reverence – “they are completely devoid of both magical and prayerful character” (hey do not ask for anything and do not force anything)” [19, 11]. But at the same time, the carnival can also exist in the form of a parody of a church cult. The central idea of carnival culture is not purely theatrical or spectacular form, but due to the presence of a strong game element it approaches to the field of art. [19, 11] “It is on the borders of art and life itself. In essence, this is life itself, but decorated in a special playful way. In fact, the carnival does not know the division into performers and spectators. It does not know the ramp even in its rudimentary form. The ramp would destroy the carnival (and vice versa: destroying the ramp would destroy the spectacle). One does not contemplate the carnival, one lives it, and everyone lives, because its idea is universal. While the carnival is taking place, there is no other life for anyone but the carnival” [19, 11-12].

Bakhtin does not develop any special game concept, but he notices that the game elements are inherent in carnival. “In contrast to the official holiday, the carnival triumphed, as it were, a temporary liberation from the prevailing truth and the existing system, the temporary abolition of all hierarchical relations, privileges, norms and prohibitions” [19, 15]. On the carnival everyone looked the same and equal. The carnival square is a special form of communication between different people, but outside the carnival people are separated by insurmountable barriers of class, property, service, family and age status. “Against the background of the exceptional hierarchy of the feudal-medieval system and the extreme class and corporate disunity of people in the conditions of ordinary life, this free familiar contact between all people was felt very sharply and constituted an essential part of the general carnival worldview. Man, as it were, was reborn for new, purely human relations. Alienation temporarily disappeared. The man returned to himself and felt like a man among people” [19, 15]. The specifics of such communication, according to Bakhtin is the authenticity of people's relations that is not only a product

of imagination or abstract representation, but actually exists and “is carried out and experienced in a living material-sensory contact” [19, 15].

The philosopher writes that “the carnival life is a game and for the game-time it becomes a life itself. This is the specific nature of carnival the kind of its exciting [19, 13]. It “creates that square atmosphere of free and merry play where the high and the low are sacred and the profane are equalized in their rights” [19, 178; 19, 178]. The carnival isn’t identified with the game but contains the game elements. Might be the concept restricted by a couple of points, discarding the other ideas of the theory without restrictions? As we learn for Bakhtin, the carnival is certainly a complex cultural phenomenon. A person puts on a mask as an attribute of a costume, so “taking off” a mask of a high-class citizen or in opposite it allows a low-class person to obtain the liberation. Bakhtin's idea of the carnival is the first and foremost the idea of the freedom of the laughter element from social hierarchies. This idea is a very significant in modern practices of the game culture.

Another central element in Bakhtin's theory is the chronotope that is represented in his theory of literature and, in particular of the novel, based on a special idea of artistic space - time. The concept of chronotope is used by Bakhtin mainly in his work “Forms of Time and Chronotope in the Novel” [24]. The chronotope essence is in the artistic relation to the present reality [24, 176]. If some events are simply describes but in the chronotope becomes “sensually visible” [24, 176]. The chronotope of the author and a reader in a dialogue forms echo of each other: “the people — authors and listeners or readers exist (and usually are) in different time-space coordinates, sometimes separated by centuries and spatial distance. But still they are in a single reality and uncompleted historical world that is separated by a sharp and fundamental border from the world in the text” [24, 187]. Bakhtin’s chronotope also refers to the game theory. For Bakhtin he game is mainly the play with fate [24, 17-18]. Time defines through “suddenly” and “just” [24, 17-18]. The logical course of the event is interrupting and the time of a chance comes that is a random coincidence simultaneity and break the time difference. [24, 17-18] The coincidences “suddenly”, “unexpectedly”, “just in time” are the essence of the fate's game [24, 18]: “The adventurous chronotope is characterized by

the technical abstract connection of space and time, by the reversibility of moments of the time series and their displacement in space. The Initiative and the power of chronotope belongs to chance only. So, the certainty and concreteness of the world may only be extremely limited." [24, 26]. The "displacement" in the game is described in "The Author and the Hero of Aesthetic Activity" [15, 67]. So, the concept of the chronotope is an important one for the research of game theory.

Conclusion

The conducted research allows to consider the concepts of "dialogue", "carnival" and "chronotope" in the context of game theory. As well as to establish its applicability to game theory, and to study where and what exactly Bakhtin noticed about the game concept, but also when it was made by others. Mostly this theory was created artificially but his ideas are quite applicable to the game concept. The basis for the construction of Bakhtin's game concept by researchers and interpreters was the idea of carnival and "the culture of popular laughter" that correlates with his description of game, given in the work "Author and Hero of Aesthetic Activity". [15] Once Bakhtin writes: "In the carnival life itself plays, and the game for a time becomes life itself." [19, 13] In spite of this, Bakhtin does not identify it with the game because "carnival" is a much wider concept than the game. It is hard to say that Bakhtin has been developing his own game concept. The mentions of "game", "play", "playful" presented in his works are not enough to define these rare mentions as a theory or a concept of game. It requires a deeper examination of the phenomenon of the game. Nevertheless the most developed concepts that are "dialogue", "carnival" and "chronotope" are not only applicable to the phenomenon of the game, but can also expand the borders of its research.

References

1. *Huizinga, J. Homo Ludens; Articles on the History of Culture. / Heisinga J. Heisinga Homo Ludens; Articles on the History of Culture. Commentary by D. E. Kharitonovich. Commentary by D.E. Kharitonovich. M.: Progress - Tradition, 1997. In Russian.*

2. *Sylvestrov, D.V.* Preface. Text Narrative in the Context of Play // Heisinga J. Homo Ludens; Articles on the History of Culture. / Per., comp. and preface. D. V. Silvestrov; Comment. Comment. by D.E. Kharitonovich. M.: Progress - Tradition, 1997. P. 9-19. In Russian.
3. *Dubrovskaya, E.A.* Play as a Socio-cultural Phenomenon / E. A. Dubrovskaya, S. V. Frantz // Discussion. 2014. №7 (48). P. 14-24. In Russian.
4. *Nesterova, N.V., Bannov K.Y.* Play as an object of cultural analysis // Bulletin of Culture and Arts . 2010. № 1 (9). P. 1-10. In Russian.
5. *Lipovtseva, A.V.* Game theory of culture: the Socio-cultural Aspects // The World of Science, Culture, Education. - 2010. - № 2 (21). P. 262-264. In Russian.
6. *Fink, E.* Basic Phenomena of Human Being. Basic Phenomena of Human Being. Moscow: Canon Plus, 2017. In Russian.
7. *Berne, E.* Games People Play: The Psychology of Human Relationships, People Who Play Games: The Psychology of Human Destiny. - Moscow: FAIR-PRESS, 2001. In Russian.
8. *Zhukov, V.Y.* Fundamentals of the theory of culture // V.Y. Zhukov. - St. Petersburg: SPbGASU, 2004. In Russian.
9. *Khokhlova, A.L.* Joseph Haydn's keyboard trios in the context of playful space-time [Electronic resource] // A.L. Khokhlova. - Scientific electronic library. Access mode: <https://monographies.ru/ru/book/section?id=2441>. In Russian.
10. *Tausneva, A.S.* The phenomenon of play in postmodernism // Philological Sciences. Problems of theory and practice - Tambov: Gramota, 2017. № 10 (76): in 3 p. P. 1. P. 55-57. In Russian.
11. *Apinyan, T.A.* Culture and Play (from M. M. Bakhtin to H. G. Gadamer) // M. M. Bakhtin's Aesthetics and Modernity. Saransk: Izd vo Mordov. Saransk: Mordovian University, 1989, pp. 73-75. In Russian.
12. *Apinyan, T.A.* Philosophy of Play // M.M. Bakhtin: Aesthetic Heritage and Modernity: Collection of scientific works. Saransk: Publishing house of Mordovian State University, 1992. Parts 1-2., pp. 263-272. In Russian.
13. Mikhail Bakhtin: pro et contra. Volume I.RCHA, 2001 .In Russian.
14. Mikhail Bakhtin: pro et contra. Volume II.RCHA, 2002. In Russian.

15. *Bakhtin, M.M.* Author and hero in aesthetic activity // The aesthetics of verbal creativity / Comp. C. Bacharov, S.S. Averintsev and S.G. Averintsev, ed. G. Bocharov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. P. 7-180. In Russian.
16. *Bakhtin, M.M.* "K filosofii postupka" [The philosophy of the Act] // *Bakhtin, M.M.* Sobranie sochinenii, 7 t. [Collected Works, 7 vols.]. Vol. 1. Moscow: Russkie slovari Publ., 2003. P. 7-68.
17. *Thomson, K.* Dialogical poetics of Bakhtin // Mikhail Bakhtin: pro et contra. Vol.1. - St. Petersburg: Russian Academy of Arts, 2001. P. 312-322. In Russian.
18. *Bakhtin, M.M.* Problems of Dostoevsky's poetics // Bakhtin M. M. Collected Works in 7 vols. Vol. 6. Problems of Dostoevsky's Poetics. Works from 1960-1970. - Moscow: Russkiye Slovari; Yazyki slavyanskoj kul'tury [Russian Dictionaries; Languages of Slavic Culture], 2002, pp. 280-505. In Russian.
19. *Bakhtin, M.M.* Rabelais and His World. - Moscow, Hudozhestvennaya literatura [Art literature], 1965. In Russian.
20. *Erickson, E.G.* Childhood and Society // Masters of Psychology Series - St. Petersburg: Peter, 2019, pp. 228-229. In Russian.
21. *Kristeva, Y.* Bakhtin, word, dialogue and novel // Mikhail Bakhtin: pro et contra. Vol. 1. - St. Petersburg: RCHGA, 2001, pp. 213-243. In Russian.
22. *Pankov, N.A.* In polemical key (From the editors) // Editor-in-chief: N.A. Pankov. - Text: immediate // Dialogue. Carnival. Chronotope: Quarterly journal of researchers, followers and opponents of M.M. Bakhtin N. 1(22). 1998. C. 101-102. In Russian.
23. *Sheppard, D.* "Communicating with other worlds"; contradictory views on the Carnival in the recent Russian and Western Bakhtin Studies // Mikhail Bakhtin: pro et contra. Vol. 2. - St. Petersburg: RCHGA, 2002. P. 443-458. In Russian.
24. *Bakhtin, M.M.* Forms of time and chronotope in the novel // Bakhtin M. M. Epic and novel. - St. Petersburg: Azbuka, 2000. P. 11-193. In Russian.



*Галина Коломиец*¹³

ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА МУЗЫКИ А.Ф. ЛОСЕВА

Абстракт

Статья написана на основе авторского эстетического исследования по философии музыки А.Ф. Лосева, представленной в книге «Ценность музыки: философский аспект». ¹⁴ Статья посвящена концепции субстанциальной сущности и субстанциального бытия музыки по трудам А.Ф. Лосева. Мыслитель возвышал музыку среди всех видов искусств, поскольку музыка и религия, согласно Лосеву, представляют две сферы, предопределяющие мироощущение. Музыка является становлением, выражением Творения Божественной субстанции, самопротивоборством абсолютной Личности, она есть больше, чем вид искусства, по своей субстанциальной сущности. Субстанциальное бытие музыки обуславливает становление музыкальных форм в мире человека, обнаруживая причастность к Божественному творению. Вместе с тем музыка не мыслится вне сферы эстетического «выразительного» и эстетического восприятия.

Ключевые слова

Философия музыки А.Ф. Лосева, эстетика, музыка и религия, эстетическое, выразительное, субстанциальное музыкальное бытие, феноменолого-диалектический метод, музыка и математика, число как первопринцип музыкального бытия.

Может ли быть музыка субстанцией, если она есть движение, ритм, неустанно протекающее время, или она имеет такое субстанциональное бытие, которое выражается причастностью к высшей божественной сверхсубстанции? Этот вопрос обращён к тем, кто отрицает субстанциональное бытие музыки по сущности и занят историческим движением музыкального искусства, представляющего эстетический опыт в наследиях музыкальной культуры. Однако есть музыканты, желающие познавать истинную сущность музыки. Показательно, что мои занятия по философии

¹³ Коломиец, Г.Г. - Оренбургский государственный университет, профессор кафедры философии и культурологии. Тематическая панель 2. Э-почта: kolomietsgg@yandex.ru

¹⁴ Коломиец, Г.Г. Логос музыки в феноменолого-диалектическом методе А.Ф. Лосева // Ценность музыки: философский аспект. Монография. Оренбург, 2006, С. 206-240; иные издания: Москва, URSS, 2007, 2012; ИНФРА-М, 2019.

музыки в режиме онлайн с работающим за рубежом российским музыкантом Дмитрием Расул-Кареевым,¹⁵ занимающимся разносторонней музыкальной деятельностью, начались именно с философско-эстетических взглядов на музыку Лосева. В предыдущем сообщении, сделанном на конференции Овсянниковского цикла, на ОМЭК X, мы также отмечали как близость, так и различие взглядов двух религиозных философов, Ж. Маритена и А.Ф. Лосева на онтологический статус музыки.¹⁶

В рассуждении субстанциональной сущности музыки обратимся к эстетике и философии музыки А.Ф. Лосева, для которого музыка есть большее, чем искусство музыкальных произведений. Корень музыки, согласно Лосеву, следующему эстетике неоплатонизма, в видится в интуитивно постигаемой сущности бытия и в выразительной явленности божественного Первоначала. Исток музыки видится Лосевым в «самом самом», в жизни божественного числа, чисел-ангелов, рационально преобразуемых в музыкальных сочинениях. Взаимосвязь иррационального и рационального присутствия в музыке обусловлена Божественным Творением.

Как известно, А.Ф. Лосев принял монашеский постриг, он был православным монахом, для которого религия и музыка – два основополагающих начала становления всей жизни. Он имел музыкальное воспитание и образование, был профессором Московской консерватории. В душе монах, он относился к музыке как к сфере, более близкой Божественному первоначалу, чем все науки и искусства. Музыка в человеческом сознании с древности была далеко за рамками собственно музыкального искусства. Как мы знаем, в древнем Китае философы исток музыки видели в «великом дао», в античной философской мысли, музыка особенно, начиная с Пифагора, мыслилась как Число, была основой философии, математики и специальной музыкальной теории.

А.Ф. Лосев, высоко ценя Бетховена и Вагнера, как православный верующий, считал, что даже это великое искусство не может

¹⁵ *Расул-Кареев, Д.* - концертирующий за рубежом российский музыкант, в настоящее время кларнет-соло в Orchestre de la Suisse Romande, Швейцария.

¹⁶ *Коломиец, Г.* Жак Маритен: «mousikè» в поэтической интуиции и поэзии // *Aesthetica Universalis* .Vol. 2—3 (14—15). 2021. С.161-168.

сравниться с религиозным знаменным пением, тропарем и кондаком и «никакая симфония не сравнится с красотой и значением колокольного звона»,[1, 104] что выше музыки может быть только молитвенное состояние аскета, «умная молитва». Сущность мироощущения Лосева по его словам: «это православно понимаемый неоплатонизм», [2, 919] духовное истечение энергии, когда из абсолютно неразличимой точки Первоединого происходит поэтапная явленность эйдоса в мифе, символе, личности, имени как осмысленно выраженной предельной явленности сущности. Лосев отдавал предпочтение философской категории «становление», при этом строго следуя феноменолого-диалектическому методу в эстетике. Понятия и термины, кроме «становления» такие как «эйдос», «инобытие», «ставшее», «энергия», «эманация», «выражение» не просто употреблялись часто, но и своеобразно переживались Лосевым. Эйдос ему представлялся умственной фигурой, белой или разноцветной, но обязательно на темном фоне, как фонарики с разноцветными стеклами на фоне сумеречного неба. «Инобытие» для Лосева – бесформенное тело или вязкая глина, «он едва вытаскивает ноги из этой трясины, и она его ежесекундно засасывает». [3, 13]. «Ставшее» вызывало ассоциации с чем-то твердым и холодным как стена или камень, с чем-то даже мрачным, которое не свернешь, не объедешь.

Особо важным для него было понятие «выражение», которое он углубил под влиянием учений неоплатонизма, философии Шеллинга, неокантианских исследований «выразительных форм». Вместе с тем учение Лосева о «выражении» совершенно оригинально. «Выразить, - пишет Лосев - значит соотносить с некоторым материалом... [4, 791]. «Выражение» по Лосеву отличается отсутствием панлогизма, наполнено космизмом (в сравнении с неоплатонизмом), диалектикой и смысловой значимостью, которые исходят из острейшего ощущения выразительных форм действительности. «Выражение» в философии Лосева самая яркая категория, синтезирующая логическое и алогическое. Выразить – значит соотносить с некоторым материалом, значит привлечь инородный материал, который сам по себе никакого отношения к данному смыслу не имеет, но отныне получает назначение носить на себе определенный смысл.

Выражение предполагает разные формы энергийного выражения сущности, когда сущность явлена в эйдосе, эйдос – в мифе, миф – в символе, символ – в личности, личность – в энергии сущности. [2, 29] Область выражения у Лосева непосредственно связана с эстетикой, которая трактуется как наука о выражении (К. Фосслер, Б. Кроче). Выразительное тождественно эстетическому.

Диалектика Лосева приводит его к пониманию музыки как божественного числа, где «число как первопринцип есть вечно творящая сила расчленения и сочленения. Врываясь в бытие, эта сила разрывает его на отдельные, изолированные моменты и заново объединяет их в новую, уже не возможную только, но вполне действительную координированную отдельность. Первопринцип есть эта мощь числовых становлений». [3, 139] Музыка есть и число, и становление числа, Лосев тем самым онтологически связывает статус музыки с первопринципом Единого, Бога и его Творением. Соответственно исток музыки видится в абсолютно идеальном бытии. Философия А.Ф. Лосева, по словам В.М. Лосевой, движется между такими пределами как иррациональное, интуиция, внутреннее, символ, миф – с одной стороны, и рационализм, систематика, диалектика – с другой.

В труде Лосева «Диалектические основы математики» в начале выведена антитеза числа как отвлеченного понятия и числа как явленных предметов духовной культуры. Лосева интересуется вопросом не способа функционирования числа, а что есть число само по себе. Число есть смысл, по Лосеву, число относится к чисто смысловой сфере, значимость. [3, 45] Смысл нигде пространственно не находится и допускает субъект-объектное безразличие, он существует не как вещь, а как значимость вещи, которая сразу и везде, и нигде. Смысл, как и число, разнообразен по способу своего бытия и функционирования. Вся сфера чистого смысла, от отвлеченного понятия до художественной формы, есть сфера выразительного смысла, т.е. в способе пребывания смысла в инобытии, смысл, таким образом, двухмерен: отвлеченный смысл и его инобытийное перекрытие, область смысловых, выразительных форм. В области смысла Лосев различает отвлеченные и выразительные формы. При этом «число есть прежде всего отвлеченная сфера чистого смысла, а не выразительная». [3, 50].

Число не содержит в себе никакой качественности, ни вещественной, ни чувственной, ни смысловой. В самом деле, число «пять» не зависит от того, что речь идет о пяти орехах, пяти днях, пяти художественных произведениях. Число есть вне-содержательная смысловая структура, акт смыслового полагания, а не содержание этого полагания. Число выступает как форма смысловой положенности. Для понимания музыкальной формы как инобытийного существования чистого смысла, т.е. выразительного смысла, выразительной музыкальной формы нам представляется это очень важным. Бесконечное множество музыкальных произведений «укладываются» независимо от содержания в типовые формы «смысловой положенности», в основе которых лежит число. Скажем, что и теоретики, искусствоведы, и музыканты хорошо понимают содержательно-смысловую структуру, «числовой» скелет того или иного музыкального произведения, однако при этом следует знать, что за этим стоит божественная сущность числа, обусловившая музыкальную явленность формы. Полагание – это одна из простых первоначальных установок, которая лежит в основе построений, и число относится к сфере актов смыслового полагания. Диалектический процесс становления, жизнь числа и чисел, на основе принципа смыслового полагания Лосев представляет в следующей схеме: 1) Супра-акт: число на стадии первополагания, порождает свое инобытие, акт самосозидания; 2) Ин-акт – акт полагания; 3) Контр-акт – акт отрицания, начало разделённости или *раздельный акт* полагания; 4) Инфра-акт – становление, как бы пробегание по отдельным актам полагания – «единицам», становящиеся границы чисел, совокупность актов; 5) Интра-экстра-акт, ставший акт, остановившееся расширение границы числа, внутренняя расчленённость числа; 6) Энергийный акт, или полное число – конкретно-индивидуальное число, функционирование ставшего. [3, с.70]

Согласно Лосеву, творческая первоэнергия числа не только «бьется и плещется в твердых контурах самого числа», она переливается еще и наружу, требуя перехода к другим числам. Что касается самого перво-акта, то он сам по себе неопределим, он есть сверх-оформленность. Лосев делает вывод: «число есть ставший результат энергии самосозидания акта полагания подвижного покоя

самотождественного различия... Числу предшествует только дологическое, сверх-смысловое, сверх-бытийственное, абсолютная неразличимость». [3, 106] Значит, музыка как число имеет дологическое, сверх-смысловое – Единое. Лосев утверждает, что «чистое» музыкальное бытие (отбросив пространство, физическую материальность, вещную определенность), *есть бытие гилетическое* – беспредметное, неоформленное, еще не явившее конкретную музыкальную форму. В этом всеобъемлющая сила музыки, вызывающей и страдание, и радость. Музыкальное восприятие видит обнаженную, не выявленную сущность мира во всей её нетронутой чистоте и несказанности.

По словам Лосева, редукция философского новоевропейского «закона достаточного основания» открывает перед нами двери в тайны чистого бытия музыки, ссылаясь на закон математического основания (пространство), закон становления (время), закон действия (причинность), закон познания (понятие). Однако в музыке действует не закон достаточного основания, а закон рождения, неустанного становления, поскольку музыкальная мысль подвижна принципом нераздельной слитности, взаимопроникновения всех компонентов музыкального бытия. Если заняться анализом музыкального произведения по отдельным элементам мелодии, гармонии, ритма, тембра и т.д., то это уже не будет живой музыкальный организм, теряется единство в своей слитности, текучая цельность. Благодаря этому музыка способна вызывать слезы, благоговение, особое переживание. Музыка-искусство имеет дело с эйдосом музыки. Ссылаясь на греческое слово «эйдос», который означает чувственный «вид» в самом широком смысле этого слова, Лосев трактует эйдос как некий «предел», структуру смысла, где эйдос явил смысл. [4, 631]

Можно ли перевести музыку, конкретное музыкальное произведение на литературный язык, объясняющий ее сущность. По этому поводу Лосев пишет следующее. Например, можно ли трио Чайковского «Памяти великого артиста», посвященное Н.Г. Рубинштейну, понимать как изображение различных стадий его жизни. Если растолковать произведение в этом смысле массовая публика легче его поймет. К примеру, Героическую симфонию Бетховена связать с Наполеоном, «Шехеразату» Римского-Корсакова

с морем, базаром и т.д. [5, 231] И часто это не плохо в педагогическом отношении, пишет Лосев, однако истинное музыкальное восприятие не любит никаких программ. Всегда надо помнить, что музыка изображает не предметы, но ту их сущность, где все они слиты, где нет ничего одного вне другого, где нет ни зла, ни добра, преобразующего зла, ибо добро в музыке слито со злом, горести с причиной горести, счастье с причиной счастья, и даже сама горечь и счастье слиты до полной нераздельности и нерасчленимости, хотя и присутствуют в музыке всю свою сущность. Чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитность и взаимопроникнутость последовательных частей, моментов, утверждает Лосев.

Лосев задается вопросом: Что такое музыкальное произведение с точки зрения времени, в которое оно совершается? И отвечает, что музыкальное время – это не просто движение, протекание, оно есть выражение подлинной онтологической духовной сущности самих событий, является выражением душевной жизни. Музыкальное время таит в себе бесчисленные синтезы и пространственно-временные объединения: «В музыкальном произведении нет прошлого, есть только настоящее и его жизнь ...всякое музыкальное произведение пока оно живет и слышится есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов». [5, 239] Так, например, Моцарту «чудится, что он слышит всю симфонию от начала до конца сразу, одновременно, в один миг!» [7, 229] Великий пианист С.Т. Рихтер обзревает произведение сразу целиком, с высоты орлиного полета.

Что касается музыкального действия и причинности в музыкальном бытии, то, как пишет Лосев: «Чистое музыкальное бытие» пронизано бесконечными энергиями и силами, оно выразительное и оно выражает внутреннее *самопротивоборство субъект-объектного единства*. При этом «Неповторима и неуничтожима субъектная индивидуальность». Под субъектом следует понимать, то, что позже Лосев назовет «самое само», глубинное. Бог порождает музыку и познает себя через неё. Музыкальная истина не нуждается ни в чем, она заключается в Едином, Боге. Это не психологическое растворение музыкального объекта в недрах процесса личных переживаний, это именно

одновременное присутствие субъектного бытия и объектного бытия со всей своей предметностью. Процесс самопротивоборства условно обозначен такой формулой: воля – становящаяся предметность, которая осуществляется в актах переживания и волевого самопорождения. Таким образом, музыка представлена как жизнь, жизнефункционалирующая субстанция: «Всё музыкальное бытие есть сплошная субстанция неизменно текущая и выражающая саму себя, начисто в каждый мельчайший промежуток времени. Любой момент есть выразитель субстанции, и центр ее повсюду, и «музыка есть идеальное единство, живое и сращенное». [4, 689]

Вместе с тем музыкальное бытие интимно переживается человеком. Лосев указывает на различие личного субъективно-психологического переживания при восприятии музыки, связанного с нашими жизненными условиями и присутствием подлинной музыкальной субстанциальности. Например, пишет Лосев, восприятие Девятой симфонии Бетховена имеет множество психологических восприятий, толкований, исполнительских интерпретаций, но оно все равно вынуждено опираться на идеально-постоянное и неизменное по сущности. Наше растворенное в музыке субъективное восприятие обусловлено слиянием объектного и субъектного, тождества бытия и сознания, что «спасает» симфонию в её истинном бытии.

В гносеологическом взгляде на музыку, Лосев имел в виду не научное или философское знание, а знание, осуществляемое музыкальным переживанием. Лосев рассматривал музыкальное переживание как становящееся музыкальное познание, узрение смысла, когда взаимодействуют логическое и алогическое, хаотическое и упорядочивающее в процессе становления.

С точки зрения феноменолого-диалектического подхода музыка трактуется как идеальная смысловая по сущности. Значит, следует в диалектико-феноменологическом анализе исходить не из физической материи музыки, а из того, что музыка есть субстанция, причастная к эстетическому. Она идеальна. Смысловое прочтение музыкальных произведений уводит в мир выразительно-эстетического, духовного. Следовательно, научная музыкально-теоретическая деятельность также как и исполнительская должна быть насыщена эстетическим ощущением смысловой эйдетической

энергии произведения. Следуя Платону и неоплатонизму, Лосев видит в музыке неизменную идею, наглядно выраженную эйдосом, и в то же время музыка знаменует неустойчивое, беспрестанно становящееся бытие, взаимосвязь неподвижно-идеального и текуче-временного.

Исследуя связь музыки и математики, Лосев указал, что с одной стороны, на сущностное неизменное идеальное при всём разнообразии музыкальных произведений: «Музыка есть неподвижно-идеальное бытие, законченно-оформленное, ясное и простое, как аксиома или теорема математики». [5, 270] С другой стороны, он указал на специфическое алогическое музыкально-идеальное, поскольку в музыке действует эйдетическое целое число. Лосев напоминает, что целое число в античности есть и функция и отношение, не только величина. Число и величина, и телесная, чувственная осязаемость. [6, 41] Математика как учение о становящемся числе, учение о функциях, близка музыке. Предметность музыки и математики с точки зрения логики можно свести к понятию «число», но *расхождение* музыки и математики происходит из-за способов конструирования этой предметности в сознании. Музыкальное конструирование числа во времени выражается посредством специфического музыкального языка во всём своём богатстве мелодии, ритма, гармонии, других компонентов, во всем богатстве структуры «чистого эйдоса», «незримо управляющего» музыкой. [5, 282]

Время в диалектике Лосева предполагает свою антитезу – вне-временного, недлящегося. У Лосева время есть объединение длящегося с недлящимся, оно есть оценка длящегося потока с точки зрения чего-то недлящегося, оно содержит числовые пульсы, неважно чем заполненные по содержанию. Тогда, согласно Лосеву, мы можем сказать, что музыкальная форма – это время, числовые пульсы, заполненные музыкальным содержанием, смыслом. Время есть всегда ожидание, выслушивание, свершение, а целое число – законченная данность, созерцаемая наличность. Время же есть протекание, становление смысла, время – смысловое *становление числа*. При этом всякое число – цельная собранность множественного или раздельное единство смысла. Число представляется Лосеву некоей «умной фигурой», умным целым,

содержащим отдельные части, отличные от «умного целого». М.М. Гамаюнов констатирует центральную музыкально-философскую идею Лосева: «Числа есть ангелы!» [2, 919] Следовательно, по Лосеву, музыка субстанция божественного по своей сущности. У Прокла, как у язычника, боги – числа, понимаемые в виде общекосмических энергий, у Лосева числа – ангелы, и музыка, следовательно, в онтологическом статусе есть бытие энергичное, ангельское, однако не в образно-содержательном смысле, а в абсолютно структурном.

Лосевское понимание числа, раскрывается в отзыве о И.С. Бахе, [2, с.921] где Лосев говорит о поразительном свойстве музыки Баха совмещать рационализм, доходящий до фантастически сложных звуковых переплетений с вдохновенностью, доходящей до патетики. Диалектика иррационального и рационального в виде «числа, звука, слова» представленная в музыке Баха, наполнена «ангельской энергией». Число для Баха не счет и не таблица умножения, но «жизненно-трепещущая структура самой действительности, слово-логос в неоплатонически-лейбницианском понимании как сверхприродное понимание слова. И.С. Бах не только религиозен и склонен к философии, он еще и риторичен, оратор, владеет музыкально-ораторским словом – пафосом. Лосев, как и Бах, чувственно переживая число, звук, логос. Известно, отношение Баха к пространственно-временному восприятию церковной музыки. С этой целью композитор продуманно располагал хор и музыкантов оркестра в церкви, добиваясь чувственно воздействующего стереофонического эффекта, приближающего к божественному. Значит, музыка несет пространственно-временную энергию. Лосев обратил внимание на то, как «звуки скрипичной квинты» Вагнеру казались «приветом из мира духов не в переносном, а в прямом, буквальном смысле», квинты начала 9-ой симфонии Бетховена приковывали внимание с роковой силой, а в «Трио Чайковского» Лосев говорит о воздействии настраиваемых квинт, вызывающих у него переживания как некоего «кануна великой свадьбы, благой и нарядной жизни». [2, 923] Следует заметить акустический смысл музыкального интервала «квинты», чистоты этого благозвучного консонанса.

В основоположениях музыкального предмета, Лосев выделяет музыку как искусство времени, в глубине которого таится идеально-

неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения. Смысловая фигурность числа незримо руководит всеми иррациональными судьбами музыкального предмета. Надо уметь увидеть это фигурное число, чтобы понять музыкальное произведение; и оно предстает как тот смысловой остов и скелет, на котором держится вся трепещущее и играющее жизненными силами и струями тело музыки. Вышеизложенное есть попытка, по словам Лосева, описать смысловую структуру музыкального предмета и намерение вскрыть диалектическое место музыкального предмета в цельной системе разума. Далее задача – описать подлинный художественный феномен музыки.

В музыкальной эстетике мы оперируем не только с логически конструируемой чистой предметностью, но еще и с тем или иным пониманием этой предметности, или той и иной выразительностью этого предмета. Исходя из установки, что музыка есть жизнь числа, вернее выражение жизни числа, где выражение трактуется как соотнесённость данного смысла с вне-смысловым материалом, Лосев выводит категории музыкальной формы, такие как ритм, метр, мелодия, гармония. Он дает свой логический анализ этих категорий, на основании которых выявляется понятие музыкальной формы. Ритм – числовая фигурность, комбинация длительностей, взятых вне своей абсолютно-временной величины. В ритме важно именно взаимное отношение длительностей. Ритм есть не время, а числовая структура времени, данная в аспекте своего подвижного покоя. Одну и ту же ритмическую фигуру можно исполнить в разное время и с разным темпом. Лосев дает определения и логическое обоснование других категорий музыкальной формы с точки зрения выражения числа 1) в аспекте единичности, подвижного покоя, самождественного различия: ритм, симметрия, метроритмический акцент; 2) в аспекте тоновой структуры: такт, мелодия, гармония, музыкальный чистый тон; 3) в аспекте становления: темп, высота, тональность, определённый тон; 4) в аспекте «овеществлённого» числа (ставшего факта): тембр, светлота тона, цветность тона, каденция, длительность, динамический акцент, массивность звука, его объемность, плотность, вес.

К эстетике музыки относятся наблюдения Лосева о восприятии

музыкальных звуков и категорий. Например, ритм не просто категория времени, числа, а выражение фигурного числа (здесь близко к античному пониманию красоты, гармонии). Лосев различает чистый (вне-высотный) тон от полного, вещественного определенного тона. «Каждый тон имеет высоту» – но уже выражение говорит о том, что тон – это одно, а высота – это другое. Чистый тон – тон абстрагированный от высоты. Вне-высотное сравнение чистых тонов – количественное, в отличие от высотных, дело не в высоте, а в соотношении. Реальный тон совокupен со своими обертонами. В понятии тонального тона первично движение, а высотность вторична. Качество «светлости», «цветности», плотности звука зависит от слуховых ощущений. Женский альт представляется Лосеву чем-то металлическим, стальным, иной раз с блеском, холодноватым и гордым, осязании умом некоей статуи, безглазой (как скульптура в античности). «Конечно, скажут, что всё это – субъективно, – пишет Лосев, но с людьми, для которых «объективны» только воздушные волны или только «высота» звука, я давно уже перестал спорить». [4, 819] Это указывает на то, что Лосев не мыслит музыку вне сферы эстетического и в тесной связи эстетического восприятия с психикой и физиологией.

Из системы категорий Лосев выводит понятие музыкальной формы. Музыкальная форма, она же и есть музыкальное произведение, согласно Лосеву, содержит четыре смысловых слоя: 1) внешний, качественно-вещный слой, или *тембр* (в широком смысле слова); 2) более внутренний – становление некоего цельного смысла, или *темп*; 3) самый цельный смысл, являющийся фигурным числом со своим смысловым, материальным наполнением – *тон, мелодия, гармония*; 4) сама фигурность до материально-смыслового наполнения – *ритм и метр*. Третий смысловой слой, тоновая структура в выражении определяют категории консонанса и диссонанса. Лосев считает, что проблема консонанса и диссонанса, как, с одной стороны, эстетически приятного и положительно оцениваемого сочетания звуков, и с другой стороны, неприятного звучания, не разрешима на почве физико-физиолого-психолого-исторической точки зрения, а разрешима феноменолого-диалектическим методом. Феноменолого-диалектический анализ есть, поэтому узрение и описание музыкального бытия в его

явленной сущности, заключает Лосев. Он предполагает на базе феноменологической диалектики перейти к философии музыки, которая ставит своей целью исследование музыкального бытия в его сущностном и бытийном значении и положении на фоне мироздания и к частной эстетике, анализу музыкальных произведений, композиторов, типов. Как видим, философия музыки и музыкальная эстетика, согласно Лосеву различаются по предмету, цели и задачам, однако, как мы понимаем Лосева, музыкальная эстетика должна иметь в поле зрения субстанциональную сущность и субстанциональное бытие музыки.

Лосев рассмотрел феноменологию чистого, или абсолютного музыкального бытия, далее наметил рассмотреть другие части феноменологической эстетики музыки: феноменологию музыкального бытия как бытия образного, бытия музыкально-образного (изобразительного, программного) в противовес чистому, творческому, эстетическому по сущности, бытия в сравнении с другими вне-эстетическими и эстетическими видами бытия вообще.

Что же мыслил Лосев в создании возможной, как мы назовем – «музыки как предмета эстетики», то это мы находим в оглавлении разделов «Очерка о музыке», однако первые восемь глав «Очерка» не сохранились. В 9-й главе показаны переход от феноменологии музыки к психологии, музыка как чистое бытие и абсолютное качество, как произведение искусства и эстетическое переживание. Написано о том, что поняв чистое бытие музыки, «до-логическую и до-познавательную сущность музыкального Бытия и Восторга, ощутивши себя сами – как Его и Его – как наше собственное нутро, мы имеем право рассмотреть Бытие не как бытийствующее само по себе и в себе, но – как явление смертным очам, точнее как организм произведения». [2, 640] В контексте нашей интерпретации можно сказать: ощутив музыкально-эстетическое, мы принимаем в себе музыку как субстанцию эстетического в Боге. В этой связи музыкального бытия как «самого самого» и «до-познавательной сущности музыкального Бытия и Восторга» с собственным личностно-человеческим «нутром» мы усматриваем аксиологическое, эстетико-ценностное основание, без которого самодостаточность музыки так и оставалась бы целью в самой себе.

В музыкальной практике существует установка на то, чтобы

анализировать музыкальное произведение как живое, связывая с историко-культурным смысловым контекстом. На практике увлечение теоретическими фактами подчас снижает эстетическое «схватывание» музыкального произведения в его целостности. Занимаясь теоретическим анализом, мы занимаемся, на наш взгляд, не столько постижением истины музыкального произведения, ее идеи, сколько бесконечным приближением к ней, оставляя место в своем сознании для представления о самости музыкальной вещи, о неразличимом тождестве явления и сущности, игре конечного и бесконечного, субстанциального. По Лосеву, бесконечное и конечное, нашедшее выражение в музыкальной форме, содержащей бесконечность, совпадают, до полной неразличимости. Антитезы воссоединяются в самих вещах. Наше изучение музыки, основанное на антитезах, относительно. Антиномией выступает то, что абстрактные разделения на части при изучении музыкального произведения необходимы, но они заняты звуковым «телом» музыки. Подводить духовно-мировоззренческую основу к восприятию музыкального произведения тоже происходит, обосновав её при помощи философии. Однако не столько в мировоззренческой и познавательной функции, на наш взгляд, ценность музыки, сколько в её самости, самодостаточной эстетической субстанции, изначально присутствующей в божественной сверхсубстанции. Философия музыки Лосева, максимально сближает религию, музыку и эстетику, ведь эстетическое заложено в первоначальном глаголе «Да будет Свет!». И через движение музыкально мысли в любом музыкальном произведении мы становимся причастными к великому божественному Творению. При этом интуитивно ощущаем, чувствуем и разумом признаём, ссылаясь на Лосева, музыкальное бытие как сплошную субстанцию, текучую и выражающую саму себя.

Ссылки

1. Лосев, А.Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994.
2. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995.
3. Лосев, А.Ф. Хаос и структура. М.: Мысль, 1997.

4. Лосев А.Ф. Самое само. Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999.
5. Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев, А.Ф. Из ранних произведений. М., Правда, 1990.
6. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993.
7. Коломиец, Г.Г. Логос музыки в феноменолого-диалектическом методе А.Ф. Лосева // Ценность музыки: философский аспект. Монография. Оренбург, 2006. С. 206-240; иные издания: Москва, URSS, 2007; ИНФРА-М, 2019.



*Galina Kolomiets*¹⁷

A.F. LOSEV'S PHILOSOPHY AND AESTHETICS OF MUSIC

Abstract

The article is based on the author's aesthetic research on A.F. Losev's philosophy of music presented in the book *The Value of Music: the philosophical aspect*.¹⁸ The article is devoted to the concept of the substantial essence and the substantial being of music based on the works of A.F. Losev. The thinker exalted music among all kinds of arts, since music and religion, according to Losev, represent two spheres that determine the worldview. Music is the formation, the expression of God's Creation, the self-contradiction of the absolute Personality, it is more than an art in its substantial essence. The substantial existence of music determines the formation of musical forms in the human world, revealing involvement in Divine Creation. At the same time, music is not conceived outside the sphere of aesthetic expression and aesthetic perception.

Key words

A.F. Losev's philosophy of music, aesthetics, music and religion, the aesthetic, the expressive, substantial musical being, phenomenological-dialectical method, music and mathematics, number as the first principle of musical being.

¹⁷ Kolomiets, G.G. - Orenburg State University, Department of Philosophy and Cultural Studies. Thematic panel 2. E-mail: kolomietsgg@yandex.ru

¹⁸ Kolomiets, G.G. The Logos of Music in the Phenomenological-Dialectical Method of A.F. Losev // The Value of Music: a Philosophical Aspect. Monograph. Orenburg, 2006. P.206-240, other ed. Moscow, URSS, 2007, 2012; INFRA-M, 2019.

Can music be a substance if it is movement, rhythm, relentlessly flowing time, or does it have such a substantial being, which is expressed by participation in the highest Divine super substance? This question is addressed to those who deny the substantial existence of music in essence and are engaged in the historical movement of musical art, representing aesthetic experience in the legacies of musical culture. However, there are musicians who want to know the true essence of music. It is significant that my classes on philosophy of music online with a Russian musician Dmitry Rasul-Kareev, now concerting abroad,¹⁹ who is engaged in a diverse musical activity, began precisely with philosophical and aesthetic views on Losev's music. In addition, at the previous, X Ovsiannikov International Aesthetic Conference, we noted analogies and difference of views of two religious philosophers - J. Maritain and A.F. Losev - on the ontological status of music.²⁰

In order to confirm the substantial essence of music, let us turn to aesthetics and philosophy of music by A.F. Losev, for whom music was something more significant than just art of musical works. The root of music, according to Losev, following the aesthetics of Neoplatonism, is seen in the intuitively comprehended religious essence and in the expressive manifestation of the divine Origin. The source of music is seen in the "very", in the life of the divine number, the numbers of angels, rationally transformed in musical compositions. The interrelation of the irrational and rational presence in music is due to the Divine Creation.

As you know, A.F. Losev took monastic vows, he was an Orthodox monk, for whom religion and music are the two fundamental beginnings of the formation of all life. He had a musical upbringing and education, was a professor at the Moscow Conservatory. A monk at heart, he treated music as the sphere closest to the divine origin than all the sciences and arts. Music in the human consciousness since ancient times has been far beyond the scope of the actual musical art. As we know, in ancient China, philosophers saw the source of music in the "great tao", in the ancient philosophical soap, music especially, since Pythagoras was thought of as Number and turned the base of philosophy, mathematics and special

¹⁹ Rasul-Kareev, D. is a Clarinet solo of *Orchestre de la Suisse Romande*, Switzerland.

²⁰ Kolomiets, G. Jacques Maritain: "Mousike" in *Poetic Intuition and Poetry* // *Aesthetica Universalis*. 2021. Vol. 2-3 (14-15). P. 169-176.

theory of music.

A.F. Losev, highly appreciating Beethoven and Wagner, as an Orthodox believer, stated that even this great art could not be compared with religious cathedral singing, troparion and kontakion, and "no symphony can be compared with the beauty and meaning of bell ringing" [1, 104]. that only the prayerful state of an ascetic, "clever prayer", can be higher than music. The essence of Losev's worldview, according to him: "this is an Orthodox understanding of Neoplatonism" [2, 919], the spiritual outflow of energy, when from an absolutely indistinguishable point of the Primordial, there is a gradual manifestation of the eidos in a myth, symbol, personality, name as a meaningfully expressed ultimate manifestation of the essence. Losev preferred the philosophical category of "becoming", while strictly following the phenomenological-dialectical method in aesthetics. Concepts and terms other than "becoming" such as "eidos", "otherness", "becoming", "energy", "emanation", "expression" were not just used often, but also experienced by Losev in a peculiar way. Eidos seemed to him to be a mental figure, white or multicolored, but necessarily on a dark background, like lanterns with multicolored glasses against a twilight sky. "Otherness" for Losev is a shapeless body or viscous clay, "he barely pulls his legs out of this quagmire, and it sucks him in every second". [3, 13] "What has become" evoked associations with something hard and cold like a wall or a stone, with something even gloomy that you can't turn, you can't go around.

Especially important for him was the concept of "expression", which he deepened under the influence of the teachings of Neoplatonism, Schelling's philosophy, neo-Kantian studies of "expressive forms". At the same time, Losev's teaching about "expression" is completely original. "To express," Losev writes, "means to correlate with some material... [4, 791] Losev's "expression" is distinguished by the absence of panlogism, is filled with cosmism (in comparison with Neoplatonism), dialectics and semantic significance, which come from the sharpest sense of expressive forms of reality. "Expression" in Losev's philosophy is the brightest category synthesizing the logical and the illogical. To express means to correlate with some material, it means to attract foreign material, which in itself has nothing to do with this meaning, but from now on it is assigned to carry a certain meaning. The expression presupposes different forms of energetic expression of the essence, when the essence is manifested in the eidos, the

eidos – in the myth, the myth – in the symbol, the symbol – in the personality, the personality – in the energy of the essence. [2, 29] Losev's field of expression is directly related to aesthetics, which is interpreted as the science of expression (K. Vossler, B. Croce). The expressive is identical to the aesthetic.

Losev's dialectic leads him to understand music as a divine number, where "number as the first principle is the eternally creative force of dismemberment and articulation. Bursting into being, this force breaks it into separate, isolated moments and unites them anew into a new, no longer only possible, but quite real coordinated separateness. The first principle is this power of numerical formations." [3, 139]. Music is both a number and the formation of a number, Losev thereby ontologically connects the status of music with the first principle of the One, God and his Creation. Accordingly, the source of music is seen in an absolutely ideal being. The philosophy of A.F. Losev, according to V.M. Loseva, moves between such limits as irrational, intuition, inner, symbol, myth – on the one hand, and rationalism, systematics, dialectics - on the other.

In Losev's *Dialectical Foundations of Mathematics*, the antithesis of number as an abstract concept and number as manifest objects of spiritual culture is derived at the beginning. Losev is not interested in the question of how a number functions, but what is a number in itself. The number has meaning, according to Losev, the number refers to a purely semantic sphere, significance. [3, 45] Meaning is nowhere spatially located and admits subject-object indifference, it exists not as a thing, but as the significance of a thing that is everywhere and nowhere at once. Meaning, like number, is diverse in the way it exists and functions. The whole sphere of pure meaning, from an abstract concept to an artistic form, is the sphere of expressive meaning, i.e., in the way meaning stays in otherness, meaning is thus two-dimensional: abstract meaning and its otherness overlap, the domain of semantic, expressive forms. In the field of meaning, Losev distinguishes between abstract and expressive forms. At the same time, "a number is primarily an abstract sphere of pure meaning, not an expressive one." [3, 50] The number does not contain any quality, neither material, nor sensual, nor semantic. In fact, the number "five" does not depend on the fact that we are talking about five nuts, five days, five works of art. A number is an extra-meaningful semantic structure, an act of semantic assumption, and not the content of this

assumption. The number acts as a form of semantic positivity. For understanding the musical form as the non-existent existence of pure meaning, i.e. expressive meaning, expressive musical form, it seems to us very important. An infinite number of musical compositions "fit", regardless of the content, into typical forms of "semantic positivity", which are based on a number. Let's say that both art theorists and musicians well understand the content and semantic structure, the "numerical" skeleton of a musical work, but at the same time it is good to know that behind this is the divine essence of the number, which caused the musical manifestation of the form. The assumption is one of the simple initial attitudes that underlies the constructions, and the number belongs to the sphere of acts of semantic assumption. The dialectical process of formation, the life of numbers and numbers, based on the principle of semantic assumption, Losev presents in the following scheme: 1) Supra-act: a number at the stage of origin, generates its otherness, an act of self-creation; 2) In-act - an act of positing; 3) Counter-act - an act of negation, the beginning of separation or a separate act of positing; 4) Infra-act - becoming, as if running through separate acts of positing - "units", becoming the boundaries of numbers, a set of acts; 5) Intra-extra-act, which has become an act, the stopped expansion of the number boundary, the internal dissection of the number; 6) An energetic act, or a complete number - specifically an individual number, the functioning of the become.[3, 70]

According to Losev, the creative primordial energy of a number not only "beats and splashes in the solid contours of the number itself," it also flows outward, requiring a transition to other numbers. As for the first act itself, it is indeterminate in itself, it is a super-formality. Losev concludes: "the number is the result of the energy of self-creation of the act of positing the mobile rest of the self-identical difference... The number is preceded only by the pre-logical, super-semantic, super-existential, absolute indistinguishability" .[3, 106] This means that music as an integer has a pre-logical, super-semantic Unity. Losev asserts that the "pure" musical being (discarding space, physical materiality, material certainty) is a hyletic being - non-objective, unformed, which has not yet revealed a concrete musical form. This is the all-encompassing power of music, causing both suffering and joy. Musical perception sees the naked, undiscovered essence of the world in all its pristine purity and ineffability.

According to Losev, the reduction of the philosophical New European "law of sufficient reason" opens the door to the mysteries of the pure existence of music, referring to the law of mathematical foundation (space), the law of becoming (time), the law of action (causality), the law of cognition (concept). However, in music there is not a law of sufficient reason, but the law of birth, of relentless becoming, since musical thought is driven by the principle of indivisible unity, interpenetration of all components of musical existence. If you analyze a piece of music by individual elements of melody, harmony, rhythm, timbre, etc., then it will no longer be a living musical organism, unity in its unity, fluid integrity is lost. Thanks to this, music is able to evoke tears, awe, and a special experience. Music-art deals with the eidos of music. Referring to the Greek word "eidos", which means a sensual "kind" in the broadest sense of the word, Losev interprets eidos as a kind of "limit", the structure of meaning, where eidos revealed the meaning. [4, 631]

Is it possible to translate music, a specific piece of music into a literary language that explains its essence? On this occasion, Losev writes the following. For example, is it possible to understand Tchaikovsky's trio *In Memory of the Great Artist*, dedicated to N.G. Rubinstein, as an image of various stages of his life. If you interpret the work in this sense, the mass public will understand it more easily. For example, Beethoven's *Heroic Symphony* can be associated with Napoleon, Rimsky-Korsakov's *Scheherazade* with the sea, the bazaar, etc. [5, 231]. And often this is not bad from a pedagogical point of view, Losev writes, but true musical perception does not like any programs. We must always remember that music does not depict objects, but their essence, where they are all merged, where there is nothing one outside the other, where there is neither evil nor good, transforming evil, because good in music is merged with evil, sorrows with the cause of sorrow, happiness with the cause of happiness, and even grief itself and happiness are fused to complete indivisibility and indivisibility, although they are present in music with all their essence. Pure musical being is a universal and indivisible fusion and interpenetration of successive parts, moments, Losev asserts.

Losev asks the question: What is a piece of music in terms of the time at which it is performed? And he answers that musical time is not just a movement, a flow, it is an expression of the genuine ontological spiritual essence of the events themselves, it is an expression of spiritual life.

Musical time is fraught with countless syntheses and space-time associations: "There is no past in a musical work, there is only the present and its life ... every musical work while it lives and is heard is a continuous present, full of all kinds of changes and processes." [5, 239] For example, Mozart "feels as if he hears the whole symphony from beginning to end at once, simultaneously, in an instant!" [7, 229] The great pianist S.T. Richter surveys the whole work at once, from the height of an eagle flight.

As for musical action and causality in musical being, then, as Losev writes: "Pure musical being" is permeated with infinite energies and forces, it is expressive and it expresses the internal self-contradiction of the subject-object unity. At the same time, "The subjective individuality is unique and indestructible." The subject should be understood as what Losev would later call "the very self", the deep. God creates music and knows himself through it. Musical truth does not need anything, it consists in the One, God. This is not a psychological dissolution of a musical object in the depths of the process of personal experiences, it is precisely the simultaneous presence of subjective being and object being with all its objectivity. The process of self-confrontation is conventionally designated by the following formula: will is a becoming objectivity, which is carried out in acts of experiencing and volitional self-generation. Thus, music is presented as life, a life-functioning substance: "All musical existence is a continuous substance that is invariably fluid and expresses itself, completely in every minute interval of time. Any moment is an expression of substance, and its center is everywhere, and "music is an ideal unity, alive and fused".[4, 689]

At the same time, musical existence is intimately experienced by a person. Losev points out the difference between personal subjective and psychological experience in the perception of music, associated with our living conditions and the presence of genuine musical substantiality. For example, Losev writes, the perception of Beethoven's *Nineth Symphony* has many psychological perceptions, interpretations, and performance interpretations, but it still has to rely on the ideal-permanent and unchangeable in essence. Our subjective perception dissolved in music is conditioned by the fusion of the object and the subject, the identity of being and consciousness, which "saves" the symphony in its true being.

In his epistemological view of music, Losev did not mean scientific or philosophical knowledge, but knowledge carried out by musical

experience. Losev considered musical experience as becoming musical cognition, a vision of meaning when logical and illogical, chaotic and ordering interact in the process of becoming. From the point of view of the phenomenological-dialectical approach, music is interpreted as an ideal semantic in essence. Hence, in dialectical-phenomenological analysis, one should proceed not from the physical matter of music, but from the fact that music is a substance involved in the aesthetic. She's perfect. The semantic reading of musical works takes you into the world of the expressive, aesthetic, spiritual. Consequently, scientific musical and theoretical activity, as well as performing, should be saturated with an aesthetic sense of the semantic eidetic energy of the work. Following Plato and Neoplatonism, Losev sees in music an unchanging idea, vividly expressed by eidos, and at the same time music marks an unstable, constantly becoming being, the relationship of the immobile-ideal and fluid-temporal.

Exploring the connection between music and mathematics, Losev pointed out that, on the one hand, the essential unchangeable ideal with all the variety of musical works: "Music is an immobile-ideal being, finished, clear and simple, like an axiom or theorem of mathematics". [5, 270] On the other hand, he pointed out a specific illogical musical-ideal, since an eidetic integer acts in music. Losev reminds that an integer in antiquity is both a function and a relation, not just a quantity. Number and magnitude, and physicality, and sensory tangibility. [6, 41] Mathematics as the doctrine of the becoming number, the doctrine of functions, is close to music. The objectivity of music and mathematics from the point of view of logic can be reduced to the concept of "number", but the divergence of music and mathematics occurs due to the ways of constructing this objectivity in consciousness. The musical construction of a number in time is expressed through a specific musical language in all its richness of melody, rhythm, harmony, and other components, in all the richness of the structure of "pure eidos", "invisibly controlling" music. [5, 282]

Time in Losev's dialectic presupposes its antithesis – out-of-time, non-lasting. Losev's time is a union of the lasting with the non-lasting, it is an assessment of the continuing flow from the point of view of something non-lasting, it contains numerical pulses, no matter what the content is filled with. Then, according to Losev, we can say that the musical form is time, numerical pulses filled with musical content, meaning. Time is

always waiting, listening, fulfillment, and an integer is a complete given, a contemplated cash. Time is the flow, the formation of meaning, time is the semantic formation of a number. Time is the flow, the formation of meaning, time is the semantic formation of an integer. At the same time, every number is an integral assemblage of the plural or a separate unity of meaning. The number appears to Losev as a kind of "smart figure", a smart whole containing separate parts different from the "smart whole". M.M. Gamayunov states the central musical and philosophical idea of Losev: "Numbers are angels!" [2, 919] So, according to Losev, music is the substance of the divine in its essence. Proclus, as a pagan, has gods as numbers understood in the form of general cosmic energies, Losev has numbers as angels, and music, therefore, in its ontological status is an energetic, angelic being, but not in a figurative and meaningful sense, but in an absolutely structural one.

Losev's understanding of the number is revealed in a review of I.S. Bach,[2, 921] where Losev talks about the amazing property of Bach's music to combine rationalism, reaching fantastically complex sound interweaves with inspiration, reaching pathos. The dialectic of the irrational and rational in the form of "number, sound, word" presented in Bach's music is filled with "angelic energy". The number for Bach is not a count and not a multiplication table, but "the vital-trembling structure of reality itself, the word-logos in the Neoplatonic-Leibnizian understanding as a super-natural understanding of the word. J.S. Bach is not only religious and inclined to philosophy, he is also rhetorical, an orator, owns a musical oratorical word - pathos. Losev, like Bach, sensually experiencing the number, sound, logos. It is known that Bach's attitude to the spatial-temporal perception of church music. To this end, the composer thoughtfully arranged the choir and orchestra musicians in the church, achieving a sensually affecting stereophonic effect, bringing them closer to the divine. This means that music carries space-time energy. Losev drew attention to how "the sounds of such a musical interval on the violin as the "fifth" seemed to Wagner "greetings from the spirit world not figuratively, but literally, literally", the fifths of the beginning of Beethoven's *Nineth symphony* attracted attention with fatal force, and in "Tchaikovsky Trio" Losev speaks about the impact of tuned fifths that cause him to experience as a kind of "eve of a great wedding, a good and elegant life." [2, 23]. It should be noted the acoustic meaning of the

musical interval of the "fifth", the purity of this euphonious consonance.

In the fundamentals of the musical subject, Losev distinguishes music as the art of time, in the depths of which lies the perfectly motionless figure of a number and which blooms from the outside with the qualities of materialized movement. The semantic figurativeness of the number invisibly guides all the irrational destinies of the musical subject. It is necessary to be able to see this figure number in order to understand a piece of music; and it will be like that semantic skeleton and skeleton on which the whole body of music, trembling and playing with vital forces and streams, rests. The above is an attempt, according to Losev, to describe the semantic structure of the musical subject and the intention to reveal the dialectical place of the musical subject in the integral system of the mind. Next, the task is to describe the genuine artistic phenomenon of music.

In musical aesthetics, we operate not only with a logically constructed pure objectivity, but also with one or another understanding of this objectivity, or one or another expressiveness of this subject. Proceeding from the premise that music is the life of a number, or rather the expression of the life of a number, where the expression is interpreted as the correlation of this meaning with non-semantic material, Losev deduces categories of musical form, such as rhythm, meter, melody, harmony. He gives his logical analysis of these categories, on the basis of which the concept of musical form is revealed. Rhythm is a numerical figure, a combination of durations taken outside of their absolute-time magnitude. In rhythm, it is the mutual relation of durations that is important. Rhythm is not time, but the numerical structure of time, given in the aspect of its mobile rest. The same rhythmic figure can be performed at different times and at different tempos. Losev gives definitions and logical justification of other categories of musical form from the point of view of expressing the number 1) in the aspect of singularity, mobile rest, self-identical difference: rhythm, symmetry, metro-rhythmic accent; 2) in the aspect of tone structure: beat, melody, harmony, musical pure tone; 3) in the aspect of becoming: tempo, pitch, tonality, a certain tone; 4) in the aspect of a "materialized" number (which has become a fact): timbre, lightness of tone, chroma of tone, cadence, duration, dynamic accent, massiveness of sound, its volume, density, weight.

The aesthetics of music include Losev's observations about the perception of musical sounds and categories. For example, rhythm is not just a category of time, numbers, but an expression of a figured number (here it is close to the ancient understanding of beauty, harmony). Losev distinguishes between clean (off-altitude) the tone is from a full, substantial definite tone. "Every tone has a height" – but the expression already says that tone is one thing, and height is another. Pure tone is a tone abstracted from height. Out-of-altitude comparison of pure tones is quantitative, unlike high-altitude, it's not about height, but about the ratio. The real tone is combined with its overtones. In the concept of tonal tone, movement is primary, and altitude is secondary. The quality of "brightness", "color", and sound density depends on auditory sensations. A woman's low voice seems to Losev to be something metallic, steel, sometimes with a shine, cold and proud, tactile mind of a certain statue, eyeless (like a sculpture in antiquity). "Of course, they will say that all this is subjective," Losev writes, but I have long stopped arguing with people for whom only air waves or only the "height" of sound are "objective". [4, 819] This indicates that Losev does not think of music outside the sphere of aesthetic and in close connection of aesthetic perception with the psyche and physiology.

Losev deduces the concept of musical form from the system of categories. The musical form, which is also a piece of music, according to Losev, contains four semantic layers: 1) the external, qualitative-material layer, or timbre (in the broad sense of the word); 2) more internal – the formation of a certain integral meaning, or tempo; 3) the most integral meaning, which is a figured number with its semantic, material content – tone, melody, harmony; 4) the figurativeness itself to the material – semantic content – rhythm and meter. The third semantic layer, the tone structure in the expression determine the categories of consonance and dissonance. Losev believes that the problem of consonance and dissonance, as, on the one hand, an aesthetically pleasing and positively evaluated combination of sounds, and on the other hand, an unpleasant sound, is not solvable on the basis of a physical, physiological, psychological and historical point of view, but is solvable by a phenomenological and dialectical method. Phenomenological-dialectical analysis is therefore a vision and description of musical existence in its manifest essence, Losev concludes. He suggests moving on the basis of

phenomenological dialectics to the philosophy of music, which aims to study musical being in its essential and existential meaning and position against the background of the universe and to private aesthetics, analysis of musical works, composers, types. As we can see, the philosophy of music and musical aesthetics, according to Losev, differ in subject matter, goals and objectives, however, as we understand Losev, musical aesthetics should have in view the substantial essence and substantial being of music. Losev considered the phenomenology of pure or absolute musical being, then outlined to consider other parts of the phenomenological aesthetics of music: the phenomenology of musical being as a figurative being, being musically figurative (pictorial, programmatic) as opposed to pure, creative, aesthetic in essence, being in comparison with other non-aesthetic and aesthetic types of being in general.

What Losev thought about creating possible, as we will call it, "music as an object of aesthetics", we find this in the table of contents of the sections of the *Essay on Music*, but the first eight chapters of the *Essay* have not been preserved. Chapter 9 shows the transition from the phenomenology of music to psychology, music as pure being and absolute quality, as a work of art and aesthetic experience. It is written that having understood the pure being of music, "the pre-logical and pre-cognitive essence of musical Being and Delight, having felt ourselves – as His and His – as our own insides, we have the right to consider Being not as being in itself and in itself, but as a phenomenon to mortal eyes, more precisely, as an organism of the work" [2, 640]. In the context of our interpretation, we can say: having felt the musical-aesthetic, we accept music in ourselves as the substance of the aesthetic in God. In this connection of musical existence as "itself" and "the pre-cognitive essence of musical Existence and Delight" with its own personal-human "gut", we see an axiological, aesthetic-value basis, without which the self-sufficiency of music would remain a goal in itself.

In musical practice, there is an attitude to analyze a musical work as a living one, linking it with a historical and cultural semantic context. In practice, the fascination with theoretical facts sometimes reduces the aesthetic "grasp" of a musical work in its entirety. Engaging in theoretical analysis, we are engaged, in our opinion, not so much in comprehending the truth of a musical work, its idea, as in infinitely approaching it, leaving room in our consciousness for the idea of the self of a musical thing, of the

indistinguishable identity of phenomenon and essence, the play of the finite and infinite, the substantial. According to Losev, the infinite and the finite, expressed in a musical form containing infinity, coincide to the point of complete indistinguishability. The antitheses are reunited in the things themselves. Our study of music based on antitheses is relative. The antinomy is that abstract divisions into parts are necessary when studying a piece of music, but they are occupied by the sound "body" of music. Bringing the spiritual and ideological basis to the perception of a musical work also happens, justifying it with the help of philosophy. However, in our opinion, the value of music is not so much in the ideological and cognitive function, as in its self-sufficient aesthetic substance, initially present in the Divine super substance. Losev's philosophy of music brings religion, music and aesthetics as close as possible, because the aesthetic is embedded in the original word of God "Let there be Light!" And through the movement of musical thought in any piece of music, we become involved in the great Divine Creation. At the same time, we intuitively feel, feel and recognize with our mind, referring to Losev, musical being as a continuous substance, fluid and expressing itself.

References

1. *Losev, A.F. Myth. Number. Essence. M.: Mysl, 1994. In Russian.*
2. *Losev, A.F. Form. Style. Expression. M.: Mysl, 1995. In Russian.*
3. *Losev, A.F. Chaos and Structure. M.: Mysl, 1997. In Russian.*
4. *Losev, A.F. The Very. Selected works. M.: EKSMO-Press, 1999.*
5. *Losev, A.F. Music as the Subject-matter of Logic. From the early works. M.: Pravda, 1990. In Russian.*
6. *Losev, A.F. Essays on Ancient Symbolism and Mythology. M.: Thought, 1993. 2. In Russian.*
7. *Kolomiets, G.G. Logos of Music in the Phenomenological-Dialectical Method of A.F. Losev// The Value of Music: the Philosophical Aspect. Monograph. Orenburg, 2006, pp.206-240; other ed. Moscow, URSS, 2007, INFRA-M, 2019.*



*Ян Чэньбэй*²¹

ЭХО ЖИЗНИ ДИОНИСА: ЭВОЛЮЦИЯ ХОРА В ТРАГЕДИИ. ПУТЯМИ АНТИЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ А.Ф. ЛОСЕВА

Аннотация

В статье рассматриваются истоки трагедии с акцентом на характеристики и функции хора в античных театрах, с точки зрения трагического хора. Трагедия восходит к оде богам вина и развилась в форме "хора богов вина, шествующего навстречу богам солнца". В «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше, исходя из корней феномена вакхического хора и истоков театра как зрелища, в сочетании его со своим собственным эстетическим опытом, предлагает смелое теоретическое объяснение происхождения и эволюции трагического хора и наделяет искусство более высоким статусом в сравнении с истиной в отношении влияния на жизнь. Весьма сходные идеи, и, вполне возможно, в развитие идей Ницше, мы находим в философских размышлениях российского философа А.Ф. Лосева о музыке. По его мнению музыка является искусством времени, диалектическим единством порождения и исчезновения смысла, видом искусства, именно подходящим для выражения жизни. Реальное существование жизни не сводится к множеству внешних проявлений, а протекает в порождении, в связи с чем музыка оказывает на человека большее воздействие, чем другие виды искусства.

Ключевые слова

Трагедия, хор, Дионис, миф, Ницше, Лосев.

1. Эстетическая ценность древнегреческой трагедии

Большинство древнегреческих трагедий было основано на мифах, героических легендах, эпосах и т.д., таким образом, сюжеты нередко являлись серьезными. В «Поэтике» Аристотель определяет трагедию, как подражание действия серьезному и законченному.[13] Нетрудно заключить, что если сюжет пьесы серьезен, то она - трагедия. Он считает, что цель трагедии — вызвать у зрителей сочувствие к положительным персонажам сказания и страх перед

²¹ Ян Чэньбэй - Санкт-петербургский государственный университет, аспирант, кафедра теории и истории культуры. Тематическая панель 2. Э-почта: st106502@student.spbu.ru

непостоянством судьбы, что позволяет очистить чувства от незначительных элементов содержания. Действующие лица в трагедии обычно сильные и героические, но в своей борьбе с судьбой всегда терпят поражение. Как нам известно, человек, кажется, никогда не сможет познать "понимание" само по себе и в то же время противостоять своей судьбе. Действие желания познать само "понимание", действие желания противостоять судьбе — это трагедия существования.

В древнегреческой трагедии дух трагедии воплощается в противостоянии действующего лица с судьбой, и его смерть поднимает эстетическую ценность трагедии на более высокий уровень. Смерть — часто повторяющаяся тема в древнегреческой трагедии. Античные греки понимали непреодолимую природу судьбы, и выразили это "понимание" в форме драматической инсценировки. Они не чувствуют грусти или безразличия из-за того, что не способны противостоять своей судьбе, наоборот, серьёзно описывают слово "судьба" (в греческом понимании она представляет собой интегральную волю богов, неизвестную человеку, и именуется «роком»).

Ницше однажды спросил: "Является ли пессимизм безусловным признаком упадка, гибели, незадавшейся жизни, утомленных и ослабших инстинктов — каковым он был у индийцев, каковым он, по всей видимости, является у нас, «современных» людей и европейцев? Существует ли пессимизм силы? Существует ли какая-то интеллектуальная предрасположенность ко всему жестокому, ужасающему, злему, проблематичному в существовании, вызванная благополучием, бьющим через край здоровьем, полнотою существования? Нет ли страдания и от чрезмерной полноты? Испытующего мужества пронизательнейшего взгляда, жаждущего всего ужасного как врага, достойного врага, на котором оно может испытать свою силу? На котором оно хочет поучиться тому, что значит «бояться»? Какое значение трагический миф имеет именно у греков лучшего, сильнейшего, храбрейшего времени?"[9] Все начинается с происхождения трагедии.

II. Рождение героя и хор: истоки трагедии

Слово *трагедия* имеет древнегреческое происхождение, по-гречески *τραγῳδία* (трагоидос), которое состоит из двух слов: *τράγος* (трагос) "козел" и *αἶδω* (оиде) "песня", и поэтому буквально переводится как "козлиная песнь". Дионис, бог виноделия, был сыном Зевса и Семелы. Зевс пришел его к своему бедру, и после этого он ходил прихрамывая. Поэтому ребенка называли "Дионис", то есть "Зевс хромой".[6] Эта история подтверждается в «Ипполите» Еврипида и в «Вакханки». Когда он научился выращивать виноград и делать вино, то отправился странствовать и по пути терпеливо учил людей своему ремеслу, а также благословлял земледелие в Греции. С тех пор Дионис стал символизировать урожай, и когда наступал сезон, богу Дионису поклонялись с благоговением, совершая жертвоприношение, тем самым показывая ему свое почтение. Самая ранняя церемония восхваления бога виноделия была простой в своем исполнении, в которой ритуалист, надевал шкуру барана и бараний рог на голову, он подражал Дионису и его свите. Песнопение проводилось во время гуляния по лесу и исполнялось двумя ритуальщиками и одним певцом, именно они находились в непосредственном общении с Богом.

Ода богу вина на самом деле является "козлиной песней", а изначальная форма драматического повествования – "Пьеса человека-козла". Человек-козел – это молодой гуманоид с козлиными ушами и козлиным хвостом. Существует также Сейленос, что означает "человек-лошадь", пожилой человек-лошадь в человеческом облике с лошадиными ушами и лошадиным хвостом (в отличие от человека-лошади Кентавра, которого обычно называют лошадейю с человеческой головой). И человек-козел, и человек-лошадь были спутниками Диониса, бога вина.[13]

III. Функция и эволюция хора в античном театре

Древнегреческая трагедия в своём искусстве наследовала традиции эпической и лирической поэзии, неотъемлемой частью которой являются элементы драматизма, повествования, а также лирики. Хор являлся весьма важным элементом в искусстве древнегреческой трагедии. Вообще говоря, "хор" в древнегреческой

трагедии состоял из хоровых актеров, которые выступали в качестве участников, сторонников или комментаторов при исполнении трагедии, которая принимала форму Ода богу вина. Можно видеть, что хор использовался как средство для наведения моста между человеком и богами, и что трагедия, которая развивалась в хоре, была "мистическим ритуалом", созданным человеком для общения с богами.

Сначала хор представлял собой певческую группу с сопровождающими танцорами, состоящую максимум из пятидесяти певцов. Хор всегда выступает как коллективный голос, но этот коллектив перемежается с индивидуальным. Иногда руководитель хора выступает вперед и представляет хор, либо объясняет сюжет, либо обращается к трагическим персонажам. Хор имеет другую перспективу, чем отдельные трагедии, поскольку он повествует, интерпретирует и комментирует страдания трагедий с коллективной точки зрения, приближенной к воле богов.

Обращаясь к многим сюжетам древнегреческой трагедии, можно увидеть образ Диониса и вспомнить о его опыте, как бога вина. Его опыт смерти и воскрешения, на самом деле, также намекает на то, что многие герои трагедии проходят через опыт "жертвоприношения – возрождение". Итак, каков онтологический характер музыки? Согласно общему определению Лосева, музыка является искусством времени, "время является продолжением и порождением числа", "время является течением и порождением определенного смысла." [1, 299] Особая архитектурная структура греческих театров способствует тому, что зрители становятся неотделимыми от хоров. Однако более важна аудиальная функция. Зрители впадают в состояние экстаза под пение хора, полностью забывая об окружающем их театре и своей собственной идентичности как зрителей, они становятся окружением Диониса и ощущают себя вместе с Сатиром, слугой бога вина, фигурой в маске, которая появится на сцене. Как пишет Ницше: "Неопровержимая традиция утверждает, что греческая трагедия в ее древнейшей форме имела своей темой исключительно страдания Диониса и что в течение довольно продолжительного времени единственным сценическим героем был именно Дионис. Однако с той же степенью уверенности можно утверждать, что никогда вплоть до Еврипида

Дионис не переставал оставаться трагическим героем, но что все знаменитые фигуры греческой сцены – Прометей, Эдип и т. д. – являются только масками этого первоначального героя – Диониса." [7, 40]

Хор – это одновременно и "народ", и "участник действия", и в определенном смысле "замкнутый цикл жизни". [3, 83] Для Ницше же, Еврипид вносит некоторые изменения в структуру трагедии, в которой хор – блуждает. Как пишет Ницше, "Еврипид выводит зрителей на сцену". Именно у Еврипида начинается механизм представления трагедии и метаморфоза самого хора, ибо, по словам Ницше, Ницше не без оснований использует хор как метонимию духа трагедии.

Эмоции, которые древнегреческая трагедия была способна вызвать у зрителей, весьма разнообразны, и ни одна из них не отделялась от хора. "Сочувствие" и "страх" являются двумя эмоциями, которые наиболее часто испытывают зрители при просмотре трагедии. Аристотель в «Риторике» пишет: "Сочувствие определяется как болезненное чувство, возникающее оттого, что человек видит, как на головы незаслуженных людей обрушивается бедствие, достаточное для причинения разрушений и страданий, и считает, что такое бедствие в ближайшем будущем обрушится и на него самого или на его родных и близких". "Страх — это чувство страдания или паники, вызванное воображением человека, что с ним произойдет какое-то бедствие, достаточное для разрушения или страдания". [12, 53]

Хор усиливает трагические эмоции. Будь то гимны богов вина или хоры греческой лирической поэзии, язык одновременно и поэтический, и музыкальный. Обычные слова выражают обычные эмоции, но трагедия выражает необычные эмоции, и "музыка" – необычный язык, который может превосходить обычные слова. Дж. Сантаяна считает, что обычно эти две стадии должны сменять друг друга: сначала мы страдаем, потом поём. Интервал необходим, чтобы сделать чувство презентабельным и подчинить его форме, в которой только оно и прекрасно". [5]

Лишь во времена Софокла лирическая роль хора стала уменьшаться в пользу повествовательной функции, постепенно уменьшалось и количество членов хора и, как следствие, менялся

социальный статус. В дальнейшем хор с его молитвенным характером постепенно ослабевает и становится средством перемещения между сценами и действиями, причем повествовательная функция постепенно заменяется лирической. С ростом количества актеров актеры начали заменять хор, чтения и монологи постепенно сменились песнями и танцами, в результате чего появилось то, что в настоящее время обычно называется "театр".

Гегель в своём глубоком исследовании театра называет хор "духовной декорацией", и утверждает, что "хор несёт в себе сверхиндивидуальную, сверхличную метафизическую божественность", в то время, как "конкретные персонажи вне хора несут в себе смысл реального", а так же, что присутствие хора превращает "и пьесу, и спектакль в "двойную структуру." [10, 304] Такая "двойная структура", такая "духовная декорация" не только задаёт основную тональность пьесы, но и позволяет добиться метафизического эффекта, независимого от персонажей. Как отмечают некоторые исследователи, трагедия разыгрывается на двух плоскостях: "с одной стороны, лирическая поэма в стиле бога вина, а с другой – драматическая сцена в стиле бога сновидений". [11] Согласно мифологии, после того как Дионис был убит, его сердце было извлечено от его отца Зевса, его дух воскрес навсегда в теле принцессы Семелы. В «Сумерках идолов» Ницше говорит: "Подтверждение жизни даже в самых непостижимых и суровых ее проблемах; воля к жизни, ликующая в жертве своими высшими типами собственной неисчерпаемости, – вот что назвал я Дионисийским." [8] Дух бога вина подталкивает индивида к краху разума, вызывает выход внешних желаний и эмоций, вот почему люди чувствуют неизбежную силу судьбы, и существование человека может быть названо "живым". В действительности «Прикованный Прометей» и «Царь Эдип» — это изображения, воплощенные Дионисом. Будь то древнегреческий театр или современный греческий театр, тот вечный глубокий голос всегда сохраняется, — неизменно мощный и полный радостной жизнеспособности. По словам немецкого протестантского теолога Шлейермахера, "найти вечное и бесконечное во всей жизни и движении, во всем росте и изменении, во всей деятельности и

болезненном опыте, иметь и знать бытие в бесконечном и вечном." [4] Жизнь, как и музыка, вечна и изменчива в своём порождении. По мнению Лосева, "только порождение является первой реальностью музыкальных явлений. Чистое порождение в музыке есть непосредственная реальность, и для познания этой реальности не нужно никакой теории; она принимается здесь в чистом виде, без всякого толкования, без всякой доктрины, без всякого суждения." [2; 325]

Заключение

Переживание театральной трагедии опред эмоциями, вызываемыми хором. Трагический персонаж испытывает невыносимые страдания, крестится богом вина и озвучивает жизнь бога вина. Хор древнегреческих трагедий — особая форма театрального представления, в которой центральный механизм трагического сюжета был облечён в хор; хор помогает зрителям выразить "сочувствие" и "страх", в то же время используя силу рассудка, чтобы тонко контролировать чрезмерные эмоции и тем самым привести зрителей в спокойное состояние духа; лиризм хора сияет разумом, фланкируя возвышенную и торжественную красоту древнегреческой трагедии.

Основной привлекательностью трагедии, имеющей такую вечную и глубоко укоренившуюся в сердцах людей привлекательность состоит в том, что искусство бога вина возникает из самой глубокой природы человека, когда "завеса неясности" уступает место неистовому восторгу, что является чрезвычайно счастливым состоянием; это состояние иллюзии, когда маленькая жизнь уходит в океан Вселенной во время своей гибели. Именно в этом заключается смысл трагического хора.

Ссылки

1. Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев, А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 194–369.
2. Лосев, А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 315–335.

3. Павленко, А. Теория и театр. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006.
4. Шлейермахер, Ф. Речи о религии. Монологи. М.-Киев: REFL-book – ИСА, 1994.
5. Сантаяна, Дж. Чувство красоты / Пер. С.А. Дзиковича // AU. Vol. 3-4 (18-19).2022 - Vol. 1 (20).2023.
6. Lloyd-Jones, H. Ancient Greek Religion // Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. 145. No. 4 (Dec., 2001). P. 456-464.
7. 弗里德里希·尼采. 悲剧的诞生. 周国平译, 北京三联书店, 1986. 第 40 页。(Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Перевод Чжоу Гопина. Пекин: издательство Саньлянь, 1986. На китайском яз. С. 40).
8. 弗里德里希·尼采. 偶像的黄昏. 李超杰译, 上海商务印书馆, 2013 年。(Ницше, Ф. Сумерки идолов / Перевод Ли Чаоцзе. Шанхай: Шанхайская коммерческая пресса, 2013.)
9. 弗里德里希·尼采《悲剧的诞生》: 自我批评尝试 (1886), 孙周兴译, 商务印书馆, 2012 年。(Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки: попытка самокритики (1886). Перевод Сунь Чжоусин. Шанхай: Шанхайская коммерческая пресса, 2012.)
10. 黑格尔. 美学 (第三卷). 朱光潜译, 商务印书馆, 1979 年版, 第 304 页。(Гегель, Г.В.Ф. Эстетика. Том 3. Перевод Чжу Гуанцяня. Шанхай: Шанхайская коммерческая пресса, Коммерческая пресса, 1979. На китайском яз. С. 304.)
11. 凌曦. 萨提尔歌队与古希腊悲剧——《悲剧的诞生》第 7、8 节译读. 浙江学刊, 2011 年第 3 期。(Линь Си. Хор Сатиров и древнегреческая трагедия - "Рождение трагедии", разделы 7 и 8 // Чжэцзянский журнал. № 3. 2011. На китайском яз.)
12. 马新国. 西方文论史. 北京: 高等教育出版社. 1994, 第 53 页。(Ма Синьго. История западной литературы. Пекин: Издательство высшего образования. 1994. С. 53).
13. 亚里士多德. 诗学 (第四章). 周念生译, 上海人民出版社, 2016 年 5 月。(Аристотель. Поэтика / Перевод Чжоу Няньюшэн. Шанхай: Народное издательство Шанхая, 2016. На китайском яз.)



*Yang Chenbei*²²

**THE ECHO OF THE LIFE OF DIONYSUS:
THE EVOLUTION OF CHORUS IN TRAGEDY.
BY THE PATHS OF A.F. LOSEV'S ANTIQUE STUDIES**

Abstract

This article examines the origins of tragedy, focusing on the characteristics and functions of the chorus in ancient theaters, from the perspective of the tragic chorus. Tragedy goes back to the ode to the gods of wine and developed in the form of "the chorus of the gods of wine marching toward the gods of the sun. In his *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* Nietzsche, starting from the primitive phenomenon of satirical chorus and theater, and combining it with his own most authentic aesthetic experience, offers a bold aesthetic explanation of the origin and evolution of the tragic chorus, and gives art a higher status than truth in vitality; from the Russian philosopher A.F. Losev's reflections on music: music is an art of time, a dialectical union of the generation and disappearance of meaning, a kind of art precisely suited to express life. The real existence of life is not reduced to a multitude of external manifestations, but proceeds in generation, in connection with which music has a greater impact on man than other types of art.

Keywords

Tragedy, chorus, Dionysus, myth, Nietzsche, Losev.

I. The Aesthetic Value of Ancient Greek Tragedy

The majority of Ancient Greek tragedies were based on myths, heroic legends, epics, etc., thus the plots were true serious. Aristotle defines tragedy as imitation of an event that is serious and complete. It is not difficult to conclude that if the plot of a play is serious, it is a tragedy. He believes that the purpose of tragedy is to arouse the audience's sympathy for the play's characters and fear of the fickle destinies, thereby purifying the senses. Characters in a tragedy are usually strong and heroic, but they always loose in their struggle with destiny. As we know, a person can

²² *Yang Chenbei* is a student, Department of Theory and History of Culture, St. Petersburg State University. Thematic panel 2. E-mail: st106502@student.spbu.ru

never seem to know "understanding" in and of itself and at the same time confront his destiny, it is the hopelessness of existence, the tragedy of existence.

In Ancient Greek tragedy, the spirit of tragedy is embodied in the confrontation of the protagonist with destiny, and his death raises the aesthetic value of tragedy to a higher level. Death is a recurring theme in ancient Greek tragedy. The ancient Greeks understood the irresistible nature of fate, and they expressed this "understanding" in the form of dramatic imitation. They do not feel sad or indifferent about not being able to confront their destiny; on the contrary, they describe the word "destiny" with seriousness.

Nietzsche once asked: "Is pessimism the unconditional sign of decadence, of death, of an unfulfilled life, of weary and weakened instincts — as it was with the Indians, as it apparently is with us 'modern' people and Europeans? Is there a pessimism of power? Is there some intellectual predisposition to all that is cruel, horrific, evil, problematic about existence, caused by well-being, by pounding health, by the fullness of existence? Isn't there also suffering from excessive fullness? Is it the courage of the shrewdest gaze, longing for everything terrible as an enemy, a worthy foe on whom it can try its power? On whom it wants to learn what it means to be afraid? What significance does the tragic myth have exactly in the Greeks of the best, strongest, bravest of times?" [9] It all starts with the origin of tragedy.

II. The Birth of the Hero and the Chorus: the Origins of Tragedy

The word *tragedy* is of Ancient Greek origin, Greek *τραγωδία* (tragoidos), which is composed of two words: *τράγος* (tragos) "goat" and *αἶδω* (oide) "song", and therefore literally translates as "the goat song". Dionysus, the god of wine, was the son of Zeus and Semele. Zeus sewed him to his thigh, and after that he walked with a limp. Therefore the child was called "Dionysus", that is, "Zeus the lame". [6] This story is confirmed in Euripides' *Hippolytus* and *Bacchante*. When he learned to grow grapes and make wine, he went on a journey and along the way patiently taught people his craft and blessed agriculture in Greece. Since then Dionysus came to symbolize the harvest, and when the season came, the god

Dionysus was reverently saluted with making sacrifices, thus showing their reverence for him. The earliest ceremony praising the wine god was simple in its execution, in which the ritualist, wearing the skin of a ram and a ram's horn on his head, he imitated Dionysus and his retinue of Satyrs. The chanting was performed while walking through the woods and was performed by two ritualists and one singer, it was they who were in direct communication with the god.

The Ode to the God of Wine is actually *The goat song*, and the original Satire play is *The Play of the Goat Man*. The Goat Man is a young humanoid with goat ears and a goat tail. There is also Seylenos, which means "horse-man", an elderly humanoid horse-man with horse ears and a horse tail (as opposed to Centaur, imagined a horse with a human head). Both the man-goat and the man-horse were companions of Dionysus, the god of wine.[1]

III. The Function and Evolution of Chorus in Ancient Theater

Ancient Greek tragedy in its art inherited the traditions of epic and lyrical poetry, of which elements of dramatic, narrative, as well as lyrical elements are an integral part. The chorus was a very important element in the art of ancient Greek tragedy. Generally speaking, "the chorus" in ancient Greek tragedy consisted of choral actors who acted as participants, supporters, or commentators in the performance of tragedy, which took the form of an Ode to the god of wine. We can see that the chorus was used as a means of building a bridge between man and the gods, and that the tragedy that developed in the chorus was a "mystical ritual" created for human communication with the gods.

At first, the chorus was a singing group with accompanying dancers, consisting of a maximum of fifty singers. The chorus always acts as a collective voice, but this collective is interspersed with individual voices. Sometimes the choir leader comes forward and introduces the chorus, either explaining the plot or addressing the tragic characters. The chorus has a different perspective than the individual tragedies because it narrates, interprets, and comments on the sufferings of the tragedies from a collective perspective closer to God.

Turning to many of the plots of ancient Greek tragedy, we can see the image of Dionysus and recall his experience as the god of wine. His

experience of death and resurrection, in fact, also hints at the "sacrifice-rebirth" experience which many heroes of tragedy go through. Thus, what is the ontological character of music? According to Losev's general definition, music is the art of time, "time is the continuation and generation of number", "time is the flow and generation of a certain meaning".[1] The peculiar architectural structure of Greek theaters contributes to making the audience indistinguishable from the choirs. However, more important is the function of the music. The audience falls into a state of ecstasy to the music of the chorus, completely forgetting the theater around them and their own identity as audience members, they become Dionysus and hallucinate themselves with Satyr, the servant of the god of wine, the masked figure who will appear on stage. As Nietzsche writes: "An irrefutable tradition asserts that Greek tragedy in its most ancient form had as its theme exclusively the suffering of Dionysus and that for quite a long time Dionysus was the only stage hero. However, we can say with the same degree of certainty that Dionysus never ceased to be a tragic hero until Euripides, but that all the famous figures of the Greek stage — Prometheus, Oedipus, etc. — are only masks of this original hero, Dionysus."[7]

The chorus — it is both a "people" and a "participant in the action", and in a sense a "closed cycle of life".[3] For Nietzsche, however, Euripides makes some changes to the structure of tragedy, in which the chorus is the wandering. As Nietzsche writes, "Euripides brings the audience onto the stage". It is with Euripides that the mechanism of the representation of tragedy and the metamorphosis of the chorus itself begins, for, according to Nietzsche, it is not without reason that Nietzsche uses the chorus as a metonymy for the spirit of tragedy.

The emotions that ancient Greek tragedy was able to arouse in the audience were quite varied, and none of them were separate from the chorus. "Sympathy" and "fear" are the two emotions that viewers most often experience while viewing a tragedy. Aristotle, in his *Rhetoric*, writes: "Sympathy is defined as the painful feeling arising from seeing a calamity, sufficient to cause destruction and suffering, fall on the heads of undeserved people, and believing that such a calamity will also fall on himself or his family and friends in the near future". "Fear — is the feeling of distress or panic caused by the imagination of a person that some calamity, sufficient to destroy or afflict him, will happen to him".[12]

The chorus intensifies the tragic emotions. Whether the hymns of the wine gods or the choruses of Greek lyrical poetry, the language is both poetic and musical. Ordinary words express ordinary emotions, but tragedy expresses unusual emotions, and "music" is an unusual language that can surpass ordinary words. Santayana believes that usually these two stages should alternate: first we suffer, then we sing. The interval is necessary to make the feeling presentable and to subject it to a form in which alone it is beautiful".[5]

It was not until the time of Sophocles that the chorus's lyrical role began to diminish in favor of its narrative function, the number of chorus members gradually decreased and, as a consequence, its social status changed. Later on, the chorus, with its prayerful character, gradually diminished and became a means of moving between scenes and actions, with the narrative function gradually being replaced by the lyrical function. As the number of actors increased, actors began to replace the chorus, readings and monologues were gradually replaced by songs and dances, resulting in what is now commonly called "theater".

Hegel, in his in-depth study of theater, refers to the chorus as a "spiritual set" and argues that "the chorus carries within it a superindividual, superpersonal metaphysical divinity", while "specific characters outside the chorus carry the meaning of the real," and that the presence of the chorus turns "both the play and the performance into a "double structure"". [10] Such a "double structure", such a "spiritual setting" not only sets the basic tone of the play, but also makes it possible to achieve a metaphysical effect independent of the characters. As some scholars have noted, the tragedy is played out on two planes: "on the one hand, a lyrical poem in the style of the god of wine, and on the other, — a dramatic scene in the style of the god of dreams". [11]

According to mythology, after Dionysus was killed by the Titans deity Hera, his heart was extracted from his father Zeus, his spirit resurrected forever in the body of the princess Semele. In *Twilight of the Idols*, Nietzsche says: "The affirmation of life even in its most inscrutable and severe problems; the will to live, exulting in the sacrifice of its highest types of its own inexhaustibility, is what I have called Dionysian." [8] The spirit of the god of guilt pushes the individual to the collapse of reason, causes external desires and emotions to escape, which is why people feel the inescapable power of fate, and one's existence can be called "living". In

fact, *The Chained Prometheus* and *King Oedipus* — these are images embodied by Dionysus. Whether it is ancient Greek theater or modern Greek theater, that timeless deep voice always persists, — invariably powerful and full of joyful vitality. In the words of the German Protestant theologian Schleiermacher, "to find the eternal and infinite in all life and motion, in all growth and change, in all activity and painful experience, to have and know being in the infinite and eternal." [4] Life, like music, is eternal and changeable in its generation. According to Losev, "only generation is the first reality of musical phenomena. Pure generation in music is an immediate reality, and no theory is needed to cognize this reality; it is accepted here in its purest form, without any interpretation, without any doctrine, without any judgment." [2]

Conclusion

The emotional impression of theater tragedy in Ancient Greece is delivered by the chorus. The tragic character experiences unbearable suffering, is baptized by the god of wine, and voices the life of the god of wine. The chorus of ancient Greek tragedies is a special form of theatrical performance in which the central mechanism of the tragic plot was clothed in chorus; the chorus helps the audience express "sympathy" and "fear," while at the same time using the power of reason to subtly control excessive emotions and thus bring the audience into a calm state of mind; the chorus lyricism shines with reason, flanking the sublime and solemn beauty of ancient Greek tragedy.

The basic appeal of tragedy, which has such an eternal and deeply rooted appeal in the hearts of men, is that the art of the god of guilt emerges from the deepest nature of man, when the "veil of obscurity" gives way to a frenetic rapture that is an extremely happy state; it is a state of illusion, when little life escapes into the ocean of the universe at its demise. This is the meaning of the tragic chorus.

References

1. Losev, A.F. Music as the Subject-Matter of Logic // Losev, A.F. Form. Style. Expression. Moscow: Mysl, 1995. P. 194-369. In Russian.
2. Losev, A.F. The Main Question of the Music Philosophy // Losev, A.F. Philosophy.

Mythology. Culture. Moscow: Politizdat, 1991. P. 315-335. In Russian.

3. *Pavlenko, A.* Theory and Theater. St. Petersburg: Izd. of St. Petersburg University, 2006. In Russian.

4. *Schleiermacher, F.* Speeches on Religion. Monologues. M.-Kiev: REFL-book - ISA, 1994. In Russian.

5. *Santayana, G.* The Sense of Beauty. New York: Barnes & Noble, 2005. P. 146.

6. *Lloyd-Jones, H.* Ancient Greek Religion // Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. 145. No. 4 (Dec., 2001). P. 456-464.

7. 弗里德里希·尼采. 悲剧的诞生. 周国平译, 北京三联书店, 1986. 第 40 页。(Nietzsche, F. The Birth of Tragedy from the Spirit of Music / Translated by Zhou Guoping. Beijing: Sanlian Publishing House, 1986. In Chinese. P. 40).

8. 弗里德里希·尼采. 偶像的黄昏. 李超杰译, 上海商务印书馆, 2013 年。(Nietzsche, F. Twilight of the Gods / Translated by Li Chaojie. Shanghai: Shanghai Commercial Press, 2013. In Chinese.)

9. 弗里德里希·尼采《悲剧的诞生》: 自我批评尝试 (1886), 孙周兴译, 商务印书馆, 2012 年。(Nietzsche, F. The Birth of Tragedy from the Spirit of Music: An Attempt at Self-Criticism (1886) / Translated by Sun Zhouxing. Shanghai: Shanghai Commercial Press, 2012.)

10. 黑格尔. 美学 (第三卷). 朱光潜译, 商务印书馆, 1979 年版, 第 304 页。(Hegel, G.W.F. Aesthetics. Vol. 3 / Translated by Zhu Guangqian. Shanghai: Shanghai Commercial Press, Commercial Press, 1979. In Chinese. P. 304.)

11. 凌曦. 萨提尔歌队与古希腊悲剧——《悲剧的诞生》第 7、8 节绎读. 浙江学刊, 2011 年第 3 期。(Lin Si. The Chorus of Satyrs and Ancient Greek Tragedy - The Birth of Tragedy. Sections 7 and 8 // Zhejiang Journal. № 3. 2011. In Chinese.)

12. 马新国. 西方文论史. 北京: 高等教育出版社. 1994, 第 53 页。(Ma Xingguo. History of Western Literature. Beijing: Higher Education Publishing House. 1994. P. 53).

13. 亚里士多德. 诗学 (第四章). 周念生译, 上海人民出版社, 2016 年 5 月。(Aristotle. Poetics / Translated by Zhou Niansheng. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2016. In Chinese.)



*Вэй Жань*²³

**ДИСКУССИИ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ
МЕЖДУ СОВЕТСКИМИ ЛИТЕРАТУРНЫМИ КРУГАМИ
И М.Ф. ОВСЯННИКОВЫМ 1950-е -1980-е ГОДЫ:
НА ПУТИ К ПОСТРОЕНИЮ КРИТИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ
РОССИЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**

Абстракт

М.Ф. Овсянников, всемирно известный эстетик, преподававший на философском факультете Московского университета, основавший там на этом факультете кафедру эстетики и бывший одним из деканов факультета, оказал непосредственное влияние на китайских студентов, направленных для получения образования в Советский Союз. Это влияние в прямом смысле продолжалось с 1950-х по 1980-е годы. Значительное влияние фигура М.Ф. Овсянникова оказала и в опосредованном смысле - через переводы на китайский язык и последующие интерпретации. Идеи М.Ф. Овсянникова укоренились в китайской академической среде, стали одним из ее факторов. Так, на первых курсах повышения квалификации преподавателей эстетики публикуемая "дискуссия между представителями советского искусства и М.Ф. Овсянниковым об эстетическом образовании в 1950-1980-е годы" была систематически обсуждена учеником М.Ф. Овсянникова Лю Нином и быстро привлекла внимание и обсуждение китайского эстетического и литературного сообщества. В следующем году Лю Нин перевел и опубликовал его книгу главный труд, что привело к всплеску интереса и переводов работ М.Ф. Овсянникова в Китае. Перевод и прием работ М.Ф. Овсянникова и в китайских академических и художественных кругах можно назвать важным примером интеграции в Китае зарубежных теоретических текстов и межкультурного диалога в области эстетики в 1950-е - 1980-е годы. Это имеет большое значение как для построения объективной истории российской эстетики в качестве «взгляда со стороны», так и для изучения реальных обстоятельств генезиса современной китайской эстетической мысли, имеющей целый ряд теоретических источников. В числе последних марксистская эстетика советского периода, ключевым представителем которой был в описанное время М.Ф. Овсянников, занимает очень важное место.

²³ Вэй Жань - студент магистерского уровня, Пекинский педагогический университет, Институт китайского языка и литературы. Тематическая панель 2. Э-почта: wr1412552837@163.com

Ключевые слова:

М.Ф. Овсянников; эстетика; эстетическое воспитание; литературная эстетика; импактные исследования.

Широкое признание М.Ф. Овсянникова в Китае началось в начале 1980-х годов. Перевод ключевой работы М.Ф. Овсянникова был выполнен Лю Нином, китайским учеником самого профессора М.Ф. Овсянникова, в годы его преподавания на философском факультете МГУ. В 1982 году книга была опубликована Шанхайским издательством переводов, и это первый из переводов академического наследия М.Ф. Овсянникова на китайский язык.

Лю Нин был одним из первых китайских студентов, направленных Китаем в Советский Союз в 1952 году. Сначала он учился на филологическом факультете Саратовского университета, а в 1954 году перешел на филологический факультет Московского университета. Изучая русский язык и литературу, он знакомился с советской литературой и искусством и очень интересовался эстетикой и историей критики. В одном из интервью он сказал, что не только слушаю курсы истории литературы и теории литературы, но и курс эстетики М.Ф. Овсянникова. Лю Нин отмечал, что изучая первоначально в основном немецкую классическую философию и эстетику, он позже стал автором общих трудов по истории и теории эстетики, а также главным редактором фундаментального собрания комментированных переводов «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли» в пяти томах и некоторых других масштабных изданий, собирая для этого эстетические материалы с древнейших времен до современности. Именно лекции М.Ф. Овсянникова по эстетике по признанию Лю Нина, пробудили в нем интерес к истории западной эстетики и марксистской эстетике». [1] Под влиянием лекций профессора М.Ф. Овсянникова диссертация Лю Нина в Московском университете была написана по литературной теории и эстетики. Это был характерный для того времени тип исследования об эстетических взглядах представителя российской революционно-демократической мысли эстетике Добролюбова.

По возвращении в Китай Лю Нин основал Институт советской литературы при Пекинском педагогическом университете,

единственный исследовательский институт, занимающийся изучением русской и советской литературы в истории китайских университетов, и занимал должность главного редактора журнала "Русская литература и искусство", уникального в Китае журнала, целью которого является перевод и изучение русской литературы.

В то же время он не оставлял эстетических занятий, участвуя в подготовке национального единого учебника по эстетике в 1950-е гг. Он был ключевым членом экспертной группы издания "Введения в эстетику" под редакцией Династи Вэнь в 1980-е гг. и также поддерживал глубокие академические контакты с такими эстетиками, как Чжоу Ян, Чжу Гуанцян и Чжоу Лайсян. С осени 1980 по начало 1981 года китайская эстетика постепенно начала возобновлять исследования.

Чтобы удовлетворить потребности университетов в проведении курсов эстетики и подготовке преподавателей, Министерство образования поручило Ассоциации по изучению эстетики в колледжах и университетах и кафедре философии Пекинского педагогического университета совместно организовать первые с момента основания страны курсы повышения квалификации для преподавателей эстетики в колледжах и университетах, пригласив для чтения лекций таких экспертов и ученых в области китайской эстетики и теории искусства, как Чжу Гуанцян, Династи Вэнь, Цай И и Ли Цзэхоу. Лекции этих самых известных китайских эстетиков и ученых были позже пересмотрены и собраны вместе в книге "Лекции по эстетике", опубликованной издательством Пекинского педагогического университета в 1981 году. Лекции оказали большое влияние на китайские эстетические и литературные круги в 1980-х годах.

Среди лекторов курсов за введение в советскую эстетику отвечал Лю Нин, который был приглашен прочитать лекцию под названием "Введение в современное состояние советской эстетики". В лекции, основываясь на богатых материалах, накопленных и собранных в ходе многолетних исследований тенденций развития советской эстетики, он представил более систематический и сжатый обзор дискуссий и исследований, проведенных в советской эстетике в 1950-е - 1970-е годы по таким вопросам, как эстетические объекты, природа красоты, эстетическая природа искусства, а также

эстетическое образование и эстетическая культура, и изложил свои взгляды на тенденции развития советской эстетики.²⁴ [1]

Лю Нин отметил, что вопрос эстетического воспитания был тем вопросом, который в целом отмечался и все больше подчеркивался в советской эстетике и в более широком сообществе. Он указал, что советские эстетические и культурно-образовательные сообщества совместно провели ряд научных конференций, на которых обсуждался вопрос эстетического воспитания. На этих семинарах были высказаны самые различные взгляды и мнения по вопросам, касающимся характера, задач и методов эстетического воспитания. Мы можем узнать, что одним из ключевых вопросов этой лекции и последующего изданного курса лекций по эстетике, читавшихся кафедрой философии Пекинского педагогического университета был вопрос эстетического воспитания в Советском Союзе и дискурс М.Ф. Овсянникова.²⁵[2]

Прежде всего, существует два разных понимания природы и задач эстетического воспитания - в узком и широком смысле. В прошлом в советской эстетике и педагогике эстетическое воспитание обычно рассматривалось или как то, которое *"воспитывает эстетическую способность ценить прекрасное в действительности и искусстве, воспитывает и развивает эстетический интерес"* (эту точку зрения разделили Г. Пузис,²⁶

²⁴ Профессор Лю Нин в интервью сказал: "Я подготовил более 100 000 слов "Дискуссий о советской эстетике в 1950-х и 1960-х годах", которые вынес на обсуждение наших Курсов и напечатал для всех желающих. Я просмотрел большое количество статей из советских научных журналов 1950-1960-х годов, у нас в учебно-научном отделе и библиотеке были подписаны такие научные журналы, как "Вопросы философии" и "Вопросы литературы", журналы, связанные с теорией литературы, искусства и эстетикой. Я брал каждый номер этих журналов, читал их и извлекал соответствующие дискуссии, которые я организовал по темам, в основном касающимся объекта красоты, природы красоты, природы искусства, проблемы эстетического воспитания, оценки и критики искусства и так далее, относящиеся к 1950-м - 1960-м годам". Этот самый подробный исследовательский материал по изучению русской и советской эстетике заслуживает как источник высокого интереса у исследователей как китайской, так и российской современной эстетики. [1]

²⁵ Мы должны отметить, что термин «дискурс М.Ф. Овсянникова» является очень точным. Он включает в себя и описываемой дискуссии, и состояние отечественной эстетики к концу истории СССР, и личный теоретический вклад указанной персоналии, этот дискурс наиболее полно и точно выражен в следующем издании: Марксистско-ленинская эстетика / Под общ. ред. проф. М. Ф. Овсянникова. Учебник для вузов. М. : Высшая школа, 1983. Более близким к проблематике обсуждаемой дискуссии является издание: Вопросы марксистско-ленинской эстетики. Сборник статей / Под ред. проф. М.Ф. Овсянникова. М. : Издательство Московского университета, 1964.- АУ

²⁶ Из текстов этого автора наиболее дискуссионный характер приобрела публикация: Пузис, Г. О статье "Эстетика" (1857) в "Новой американской энциклопедии" Ч. Дана. Публикация текста и комментарии // "Вопросы литературы", 1966, № 5. В дело вмешался вездесущий и не умолкавший ни на минуту в тот

Петров, Шацкая и др.) или как то, которое "воспитывает и развивает способность правильно понимать и оценивать произведения искусства, развивает художественный талант и интерес" (представителями этой позиции были Разумный, Буров, Дмитриева и др.). Теоретики эстетического воспитания как художественного образования, в свою очередь, разделились на две школы: одна школа подчеркивала, что главная задача эстетического воспитания - *использовать искусство как средство морально-этического воспитания* (см. книги Разумного "Этика и эстетика в искусстве"²⁷ и Дмитриевой "Вопросы эстетического воспитания"²⁸); другая полагала, что эстетическое воспитание - это прежде всего *воспитание и развитие художественного чувства, интереса к искусству, взглядов и методов правильного анализа и оценки произведений искусства* (этой точки зрения придерживается большинство педагогов; см. книгу Булова "Проблемы эстетического воспитания в школе"²⁹).

После 1956 года ³⁰ оба эти взгляда были обвинены в "одностороннем и узком понимании" эстетического воспитания. В

период М.А. Лифшиц и объявил, что автором обсуждавшейся Г. Пузисом статьи был вовсе не Ч. Дан, а никто иной, как К. Маркс (см.: *Лифшиц, Мих.* Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М.: Художественная литература", 1972. С. 275-282). Указанный кейс еще раз наглядно показывает необходимость выстроить критическую, основанную на детальном анализе источников историю отечественной эстетики советского периода и дать объективную оценку теоретического уровня отдельных ее фигур, среди которых фигура упомянутого нами М.А. Лифшица была особенно бесосновательно преувеличена в значении в постсоветский период, о чем наш журнал уже имел случай писать в предшествующих номерах. Вопросы об оценке роли персоналий эстетики советского периода все еще ждут отечественных исследователей, и прекрасно, что статья китайского автора показывает им достойный пример. Необходимо заметить, зарубежные исследователи предпринимали такие усилия и ранее, но по многим причинам, и, главным образом, по причинам источниковедческого характера их нельзя считать исчерпывающими проблематику: *Swiderski, E.M.* The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics. Theories and Controversies in the Post-War Years. Dordrecht - Boston - London: Springer, 1979. - AU ²⁷ См. развернутое изложение взглядов этого автора по вопросам эстетического воспитания: *Разумный, В.А.* Эстетическое воспитание. Сущность. Формы. Методы. М.: Мысль, 1969. Он также неоднократно излагал в этот период свои взгляды по широкому кругу проблем как эстетического воспитания, так и эстетики вообще, см.: <https://www.gazumny.ru/reports> [обращение 21.08.2023], вообще следует заметить, что этот именной ресурс представляет собой прекрасную базу данных по советской эстетике указанного периода и его материалы предоставляют прекрасные возможности для фатологических исследований сравнительного характера, фундированных хронологически и логически. - AU

²⁸ *Дмитриева, Н.А.* Вопросы эстетического воспитания. М.: Искусство, 1956. - AU

²⁹ Наиболее известная книга этого автора, также сыгравшая значительную роль в советской дискуссии об эстетике указанного периода и повлиявшая на расклад теоретических сил в отечественной эстетике советского периода к его завершению: *Буров, А.И.* Эстетическая сущность искусства. М.: Искусство, 1956. - AU

³⁰ В этом году, помимо XX съезда КПСС, ставшего важной точкой в отношении руководящих инстанций к эстетике как дисциплине, вышел обобщающий труд по эстетической проблематике: *Очерки марксистско-ленинской эстетики. Очерки, эссе / Ред. Н.А. Дмитриева, В.М. Зименко, Ю.Д. Колпинский.* Акад. художеств

своей статье "Задачи эстетического воспитания" Астахов ³¹ указывает, что эстетическое воспитание нельзя сводить к воспитанию эстетических чувств и эстетических интересов, оно должно включать также воспитание эстетических понятий и взглядов людей; в то же время эстетическое воспитание нельзя сводить только к художественному воспитанию, и хотя искусство играет активную роль в эстетическом воспитании, оно не может заменить всего содержания и задач эстетического воспитания. Он утверждает, что эстетическое воспитание состоит из следующих трех задач: во-первых, культивировать и развивать способность воспринимать и понимать прекрасное в природе и обществе и его отражение в искусстве; во-вторых, установить правильную эстетическую точку зрения, чтобы идеал красоты отвечал интересам и требованиям трудящихся людей; в-третьих, обеспечить развитие у людей широкого спектра эстетических интересов во всех областях в соответствии с их индивидуальными особенностями, чтобы люди "имели намерение активно создавать красоту в своей трудовой деятельности". [3]

В своем докладе на Всесоюзном семинаре по эстетическому воспитанию в 1963 году Скатерщиков ³² заявил: "Марксистско-ленинская эстетика, определяя сущность эстетического воспитания, исходит из понимания того, что эстетическое воспитание есть, с одной стороны, развитие способности чувствовать и понимать красоту в природе и обществе и другие проявления эстетики, а с другой стороны, развитие требований и способности создавать красоту во всех сферах общественной деятельности. Способность создавать красоту во всех сферах общественной деятельности. Наиболее важной и непосредственной задачей эстетического воспитания является установление правильной эстетической перспективы и развитие хорошего эстетического вкуса в обществе в целом и в отдельных его членах." [4]

СССР. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств. М.: Искусство, 1956. - АУ.

³¹ Этот автор проявил себя ранее как крайне тенденциозно настроенный автор в период печально известной «борьбы с космополитизмом» в СССР (см.: Астахов, И. Б. О специфике искусства и литературы // Вопросы философии. 1951. № 2), однако мы видим, что в 1956 году тональность изменилась. - АУ

³² См. взгляды этого автора, позднее систематически изложенные в написанном в соавторстве учебнике: Лукин, Ю.А., Скатерщиков, В.К. Основы марксистско-ленинской эстетики. М.: Высшая школа 1977. - АУ

В учебнике "Эстетика" под редакцией Овсянникова, который доминировал в этот период,³³ подчеркивалось, что "образование посредством производства эстетики - новая и чрезвычайно важная тенденция в эстетическом образовании". [5]

Девяносто восемь процентов продуктов, используемых современным человеком, - это промышленные продукты. Человек создает эти продукты на основе овладения законами природы. Но в то же время человек работает с материалами в соответствии с законами красоты. Поэтому воспитание подлинно эстетического отношения к труду, правильного сочетания полезности и красоты в изделиях - одна из важнейших задач эстетического воспитания.

Что касается конкретного содержания и средств эстетического воспитания, то советские эстетики делали особый акцент на воспитании эстетического интереса и эстетических идеалов. Недошвин³⁴ отмечает, что "воспитание интереса - важный фактор в воспитании человеческой личности". Ибо "наличие настоящего интереса, который является важным признаком полноценной личности, интерес всегда раскрывает то более или менее духовное содержание, которым обладает человек". [6, 21] Он утверждал, что так называемая "эстетическая среда" повседневной жизни - мебель, предметы, одежда и т.д. - играет самую непосредственную и продолжительную роль в формировании и развитии эстетического вкуса каждого человека. Поэтому он подчеркнул необходимость борьбы за эстетическое совершенствование предметов быта. Пажитнов³⁵ также говорил: "Человеку нужен не только светлый, просторный и удобный дом. Ему разумно нужен дом красивый, эстетически приятный, с обстановкой, формой мебели, цветом обоев, посуды, абажуров, люстр и так далее. Короче говоря, окружение человека в повседневной жизни должно быть спроектировано и обустроено на уровне, требуемом высокой степенью

³³ Следует заметить, что это издание, имевшее гриф профильного Министерства высшего образования о допуске для использования в учебном процессе, было далеко не единственным: имели официальный статус, получили известность и популярность в профильных кругах и другие учебные пособия: *Зись, А.А.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Вып. 1. М.: ВТО, 1960; Вып. 2. М.: 1964; *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 1. Диалектика эстетических явлений. Л.: Изд. Ленинградского университета, 1963; Ч. 2 : Диалектика искусства. Изд. Ленинградского университета, 1964. - *AU.*

³⁴ См. среди его работ 1950-х годов: *Недошвин, Г.А.* Очерки теории искусства. М.: Искусство, 1953.

³⁵ См. его позицию в более ранней публикации: *Пажитнов, Л., Шрагин, Б.* О некоторых закономерностях развития эстетического сознания // Вопросы эстетики. Москва : Искусство, 1958.

художественного интереса. Эстетические критерии должны быть такими, чтобы люди имели намерение активно создавать красоту в своей трудовой деятельности". [6, 48] В своем эссе "Воспитание для удовольствия" писатель Лев Кассиль излагает принцип эстетического воспитания, которое развивает эстетические интересы всесторонне и широко. Он выступает против идеи предписывать эстетическим интересам людей в эстетическом воспитании определенное направление и рамки, ограничивая тем самым всестороннее развитие их эстетических интересов. Он подчеркивает важность воспитания у молодежи подхода к эстетической культуре "с точки зрения расширения "интереса к жизни", а не его ограничения". [6, 48]

В учебнике под редакцией М.Ф. Овсянникова есть глава "Красота в повседневной жизни", где подчеркивается, что "интерес можно культивировать и совершенствовать. Интерес развивается бессознательно и постоянно, в значительной степени под влиянием предметов быта, произведений декоративно-прикладного искусства, которые окружают человека с детства". Поэтому "нельзя недооценивать огромную воспитательную роль материальной среды в формировании нового человека (в этом отношении предметы быта превосходят произведения искусства, выставленные в галереях, поскольку они постоянно окружают человека и положительно влияют на его интересы)". В книге исследуются эстетические вкусы и стандарты красоты в предметах быта, домашней обстановке, одежде и т.д., указывая на то, что хотя каждая конкретная ситуация зависит от человека, существуют, в конце концов, определенные общие понятия и основные принципы цивилизованной жизни и одежды, которые определяются временем." Каждая эпоха и каждый социальный класс формирует свой эстетический идеал, свое представление о красоте жизни. Для эпохи, в которой мы живем, она характеризуется простотой и щедростью, экономичностью и разумностью, без излишних и замысловатых украшений". [5]

Советское эстетическое сообщество в тот период делало все больший акцент на социологическом исследовании и таксономическом обобщении эстетических интересов в обществе. Сторонники социологических методов подчеркивали: "Разработка

критериев классификации богатого разнообразия эстетических интересов имеет большое практическое значение. Следующим шагом может стать создание основ для широкого таксономического исследования социально обусловленных и исторически развивающихся интересов". [7]

Многие эстетики высказывали мнение, что воспитание эстетических идеалов лежит в основе эстетического воспитания. Так, А. Егоров в своем докладе "Коммунистическое строительство и марксистско-ленинская эстетика" утверждает, что "общественный эстетический идеал - это прежде всего руководство к распознаванию и пониманию красоты в действительности (т.е. в природе и обществе), в трудовой деятельности людей деятельности и эталонов красоты в их нравственных поступках и стремлениях". И снова: "Общественный эстетический идеал характеризует прежде всего человека и его представление о полном богатстве чувственности и конкретности совершенной жизни, возбуждающей чувства похвалы, светлой радости и счастья". В прогрессивной эстетической теории и передовом искусстве человек всегда находится в центре общественного эстетического идеала. Но человек никогда не был в центре всех общественных устремлений, политических, экономических и культурных, как это имеет место в нашем случае." [8]

Эстетические идеалы и эстетические интересы человека выражаются в его характере, привычках и поведении, что формирует так называемую "эстетику поведения", принципы которой воплощаются в различных манерах. Согласно советской эстетике, "вопрос о красоте манер и стиля поведения занимает важное место в эстетическом воспитании" (см. главу "Эстетика поведения" в книге "Эстетика" под редакцией Овсянникова). Этика и эстетика объединяются в ритуале. Достижение гармонии между высокими моральными качествами и внешними выражениями красоты этих качеств (изысканные манеры, легкие и гибкие манеры и т.д.) - одна из важнейших задач эстетического воспитания. Советский педагог Макаренко давно заметил, что "красота поведения - это именно то поведение, которое закрепляется приобретением определенной формы. Форма сама по себе является признаком высшей цивилизации". Манеры, которые люди повсеместно соблюдают при

таких действиях, как ходьба, одевание и еда, не были придуманы случайно, а были усвоены и культивированы из поз, отточенных и отобранных поколениями. Как таковые, эти манеры также являются важным элементом человеческой цивилизации. Например, ритуал рукопожатия при приветствии имеет долгую историю, возникшую тысячи лет назад. Протянутая ладонь свидетельствует о том, что человек имеет добрые намерения и не сжимает в руке камень или прячет что-то еще, чтобы совершить внезапное нападение. Таким образом, очевидно, что основными мотивами, составляющими основу коммуникативного этикета, являются выражение доброй воли, искреннего желания, сердечной заботы и уважения к характеру окружающих людей. Другим очевидным и важным мотивом во всех манерах является требование заботы и внимания, опрятности и других аспектов здоровья и гигиены. В основе многих манер лежит принцип заботы об окружающих людях с учетом их возраста, пола и состояния здоровья (например, не плевать на людях, прикрывать рот при кашле и т.д.). С 1960-х годов в советской эстетике появилось новое понятие "эстетическая культура". Многие представители советской эстетики считают, что "эстетическая культура" - это эстетическая категория, которая находится между материальной и духовной культурой, или связывает материальную и духовную жизнь. Она пронизывает все формы общественной практики - искусство, науку, технику, социальную организацию, присутствует во всех сферах общественной жизни, от производства до быта, и является хорошей формой интеллектуального и эстетического воспитания.

А. Егоров в своей статье "Искусство и общественная жизнь" (1959) предложил провести различие между понятиями "художественная культура" и "эстетическая культура". С технологической революцией и появлением технической и трудовой эстетики различие между эстетической культурой и художественной культурой стало более очевидным. В своей статье "Научно-техническая революция и искусство" (1973) Егоров уточняет, что художественная культура - это составная часть эстетической культуры, а не вся она. Все виды творческой деятельности в той или иной степени подчиняются "законам красоты", законам эстетической деятельности. Однако не бывает так, что любое из

явлений искусства и культуры, и далеко не сразу, становится эстетическим и культурным достоянием общества. Произведения искусства, как элементы искусства и культуры, могут иметь эстетическое культурное значение только тогда, когда они овладевают умами масс, утверждаются и распространяются обществом. В этом смысле эстетическая культура общества всегда является культурой масс, что свидетельствует о том, что общество владеет мерой этой культуры, а также ее определенными социальными стандартами. В то же время художественная культура обладает относительной самостоятельностью: особыми методами, материалами, функциями, структурами и т.д. Для Егорова "эстетическая культура - это сложная, взаимосвязанная и целостная система эстетических отношений, различных форм эстетической деятельности; ее структура, характеристики и функции не совпадают со структурой, характеристиками и функциями составляющих ее различных компонентов. Однако конкретные компоненты, составляющие эстетическую культуру, как обычно, тоже имеют определенную специализацию, они находятся в сложном взаимодействии и соподчинении и реализуются в реальности общества через посредничество единой общественной эстетической культуры." [8, 141]

В переиздании "Принципов марксистско-ленинской эстетики" 1974 года говорится: "Эстетическое развитие общества является составной частью его культурного прогресса. Эстетические аспекты производства, эстетические факторы общественных отношений, духовная деятельность и особенно эстетические компоненты искусства - все это относится к эстетической культуре общества." Согласно книге, "понятие эстетической культуры состоит из нескольких основных элементов: во-первых, это эстетическое сознание, оценка явлений окружающей жизни с целью различения того, красивы они или безобразны, печальны или радостны (чувство прекрасного, эстетический интерес, эстетика). Во-вторых, это активная эстетическая деятельность, проявляющаяся в самых широких и разнообразных сферах жизни, включая труд (без которого невозможно создать ни один объект красоты в производстве и быту, ни одно произведение искусства);

взаимоотношения людей, все стороны их повседневного взаимодействия. Наконец, существует практика искусства".

Предложение эстетической культуры тесно связано с преодолением одностороннего и аберрантного духовного развития человека в условиях технологической революции. Советская эстетика утверждала, что хотя техническая революция была великим прогрессом в истории человечества, в ходе нее человек все больше превращался в функцию. Для механизированного производства идеальный человек напоминает машину. Эта функциональность может сделать человека монотонным и чудовищным. Негативное влияние технологической революции на человека проявляется в основном двояко: с одной стороны, достижения кибернетики и использование искусственных, "машинных" средств для имитации "естественных явлений" создали ситуацию, когда кажется, что "искусственное" всегда лучше "естественного". С другой стороны, достижения кибернетики, использование искусственных, "машинных" средств для моделирования "естественных явлений" создали ситуацию, когда кажется, что "искусственные" вещи всегда лучше "естественных"; с другой стороны, достижения естественных наук, техники и технологии иногда создают тенденцию преувеличивать их роль в понимании сложных социальных явлений. Так называемая "дискуссия между физиками и лирическими поэтами", развернувшаяся в советской прессе в начале 1960-х годов, представляла собой острую дискуссию о соотношении разума и эмоций, науки и эстетики в условиях технологической революции. Дискуссия о соотношении разума и эмоций, науки и эстетики в условиях технологической революции была жаркой. В дискуссии "Взаимодействие искусства и науки в условиях технологической революции", организованной журналом "Вопросы философии", ряд эстетиков и ученых отметили, что в условиях технологической революции, в связи с проблемой защиты внешней среды, возникает проблема защиты внутреннего мира человека. Если в первом вопросе неисчислимую роль играет наука, то во втором - искусство. Если научно-техническая революция расширяет сферу материальных наслаждений, то искусство расширяет сферу духовных потребностей человека, соответствующим образом

компенсируя недостатки материальных наслаждений. Поэтому эстетическая культура, включая искусство и культуру, является мощным средством компенсации ограничений и недостатков научно-технической революции и содействия всестороннему гармоничному развитию человеческой личности.

Известный советский писатель о науке и технике Д.А. Гранин, выступая в 1978 году на Совете Союза писателей Российской Федерации с докладом "Научно-техническая революция - литература личности", сказал: "Когда ученые раскрывают необычайно красивые и опасные возможности познания человека и господства над ним, сближаются литература и жизнь, литература и все более могущественная наука. Они нуждаются друг в друге. Их объединяет не только забота о благе людей, но и то, что научно-техническая революция и искусство - два крыла современной цивилизации. Благодаря им люди нашего общества могут быть независимыми и иметь богатую и насыщенную жизнь, которая успокаивает". [9]

Д.А. Гранин привлек большое внимание китайского сообщества русско-советского литературоведения и литературной науки. Как отметил Лю Нин в этой лекции в 1981 году: "В современном советском обществе с развитием технологий и материальной цивилизации духовная жизнь современных людей становится все более пустой, они либо предаются материализму с его технологическим превосходством и погоней за материальными удовольствиями, либо впадают в нигилизм, отрицающий все моральные ценности и историко-культурные традиции. Именно поэтому в последние годы советская литература и искусство так остро поднимают нравственные темы, постоянно исследуя смысл жизни и призывая к созданию идеальных героев с совершенной человечностью. Например, в своем новом обширном романе "Картина" (1980) Гранин.³⁶ Роман раскрывает проблему разрушения уникального ландшафта некоторых городов Советского Союза в последние годы из-за недостаточного внимания к охране природной среды и знаменитых памятников архитектуры при строительстве. Через конфликт и контраст между двумя разными типами

³⁶ Впоследствии, в 1980-х годах в Китае были изданы три перевода "Картины" Гранина, а сам Гранин был настолько ценен и уважаем в китайском русско-советском литературоведении, что почти все китайские исследователи русского и советского языков посещали его в Москве.

исполнителей (Лосев и Уваров) в романе мощно выражена тематическая идея произведения: необходимость правильно решить вопрос о соотношении модернизации и сохранения красоты природной среды. Защита культурных традиций и красоты окружающей природы - это, по сути, борьба за защиту внутреннего мира человека и совершенное развитие человечества. Таким образом, видно, что некоторые новые вопросы и концепции, поднятые советской эстетикой в последние годы, отражают ряд противоречий, существующих в современном советском обществе, и эволюцию общественных представлений людей об эстетике и эстетических идеалах. Мы должны на основе полного овладения информацией дать научную, фактическую оценку и анализ развития эстетической мысли в мире, в том числе и советской эстетики. Это, несомненно, будет очень полезно для поднятия уровня эстетических исследований в нашей стране."³⁷

В 1980-е годы, в контексте нового периода эмансипации, реформ и открытости, китайские эстетические и литературные круги обратили свой взор на внешний мир (этот период истории китайской культуры называют периодом Второго Просвещения по аналогии периоду Первого Просвещения в конце XIX-XX вв. - *AU*) и первыми начали переводить и изучать русскую и советскую эстетику, литературные теории и литературную мысль, что дало плодотворные результаты; их огромное количество и их богатое содержание можно назвать вторым бумом внедрения русских и советских литературных теорий после 1950-х годов, достаточным, чтобы стать очень заметным культурным событием того времени, и можно также сказать, что это стало одним из важных факторов формирования современной китайской эстетики. Важными примерами этого являются дискуссии об эстетическом воспитании между советскими литературными кругами и М.Ф. Овсянниковым в 1950-1980-х годы, а также перевод и обсуждение учебника "Марксистско-ленинская эстетика" под его редакцией китайскими эстетическими и литературными кругами.

³⁷ См.: Советский Союз: сборник лекций по эстетике / Под ред. Профессора Ли Нина. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 1981.

Ссылки

1. Интервью с профессором Лю Нином // Устная история современной китайской эстетики. Китайская пресса социальных наук. Октябрь. 2014. На китайском языке.
2. Сборник лекций по эстетике кафедры философии Пекинского педагогического университета. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 1981. На китайском языке.
3. *Астахов, И.Б.* Цели эстетического воспитания // Академические переводы, № 4, 1960. На китайском языке.
4. Насущные проблемы эстетического воспитания трудящихся. (Обзор Всесоюзном семинаре по эстетическому воспитанию) // Вопросы философии. 1963. № 4.
5. Марксистско-ленинская эстетика / Под общ. ред. проф. М.Ф. Овсянникова. Пер. проф. Лю Нина. Шанхай: Издательство переводов, 1982. На китайском языке.
6. Искусство и коммунистическое воспитание. Выпуск 4. Материалы конференции в Институте истории искусств АН СССР в 1959 г.
7. Исследования эстетических аспектов марксизма-ленинизма // Философские проблемы. № 12. 1977.
8. *Егоров, А.* Коммунистическое строительство и марксистско-ленинская эстетика // Вопросы философии. № 3, 1963.
9. *Гранин, Д.А.* Научно-техническая революция - литература личности. Литературная Россия. № 22. 2 июня 1978 г.



Wei Zhang

**DISCUSSIONS ON AESTHETIC EDUCATION
BETWEEN SOVIET LITERARY CIRCLES AND M.F. OVSIANNIKOV IN THE 1950S-1980S:
TOWARDS CONSTRUCTION OF A CRITICAL HISTORY
OF RUSSIAN AESTHETICS OF THE SOVIET PERIOD**

Abstract

M.F. Ovsianikov, a world-renowned aesthetician who taught at Faculty of Philosophy of Lomonosov Moscow University, founded Department of Aesthetics at that Faculty, and who was one of the Deans of the Faculty, made direct influence on Chinese students sent to the Soviet Union for education. This influence lasted from the 1950s to the 1980s. The figure of M.F. Ovsianikov also had a significant influence in the indirect sense, through translations of

his works into Chinese and subsequent interpretations. M.F. Ovsiannikov's ideas took root in the Chinese academic environment and became one of its factors. Thus, at the first advanced training courses for teachers of aesthetics, publications of "discussion on aesthetic education between representatives of Soviet art and M.F. Ovsiannikov in the 1950s-1980s" was systematically presented by M.F. Ovsiannikov's student Liu Ning and quickly attracted attention and provoked discussion in Chinese aesthetic and literary community. The next year, Liu Ning translated and published the most important Ovsiannikov's work that inspired other translations his writings into Chinese. Translation and reception of M.F. Ovsiannikov's works in Chinese academic and artistic circles can be called an important case of integration of foreign theoretical texts into Chinese theoretical experience and of intercultural dialog in the field of aesthetics in the 1950s-1980s. The same way it's important for constructing objective history of Russian aesthetics of the Soviet period with an "outsider's view" and also for studying the actual circumstances of genesis of contemporary Chinese aesthetic thought, which has various theoretical sources. Among them the Marxist aesthetics of the Soviet period, the key representative of which M.F. Ovsiannikov happened to be in the 1950-80s, occupies very important position.

Keywords

M.F. Ovsiannikov; aesthetics; aesthetic education; literary aesthetics; impact studies.



*Галина Скобелева*³⁸

**ПОЛИФОНИЗАЦИЯ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА
ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ М.М. БАХТИНА**

Абстракт

В статье рассматриваются социальные и музыкальные структуры, связь искусства и социума. Анализируется полифонический художественный прием как средство преодоления монологизма. Автор прослеживает влияние идей М.М. Бахтина на исследование многоголосия в литературе и расширение самого понятия «полифония». В фокусе внимания статьи также изменение позиции автора в современной культуре, «философия поступка» и феномен «себя – исключения».

³⁸ Скобелева, Галина - аспирантка кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Тематическая панель 1. Э-почта: galinaskobeleva85@yandex.ru

Ключевые слова

М.М. Бахтин, полифония, полифонизация, поэтика, музыка, литература, додекафония.

Связь искусства и социума выявляли уже древние цивилизации, которые относились к искусству вообще и к музыкальному искусству, в частности, как к средству преобразования нравов. Примеров тому может быть много. Так, например, в 37 главе трактата Ли Цзи, «Записки о музыке» проводится прямая аналогия между организацией и порядком в обществе и его отображением в музыке. «Звуки песен княжеств Чжэн и Вэй — это мелодии неупорядоченного общества, там фактически царила распущенность. Звуки песен из Санцзяни на реке Пушуй — это мелодии гнущего царства, в нем управление было в беспорядке, народ из него бежал, низшие обманывали высших и действовали в своих корыстных интересах, и все это остановить было уже невозможно». [1, 74] Согласно китайским мудрецам, звуки рождаются в человеческом сердце и именно поэтому точно коррелируют с чувствами человека. Иными словами, музыка есть проявление внутреннего настроения человека, которое возникает при взаимодействии с внешним миром. Более того: «Пути [развития] музыки имеют много общего с управлением страной.» [1, 75]

В третьей книге «Государства» Платона выстроена целая концепция воспитательного воздействия музыкальной культуры на общество. По мнению Платона, именно гимнам следует отдавать предпочтение, так как инструментальная музыка является слишком иносказательной и имеет в себе нечто от фиглярства или фокусничества, способствует изнеженности. Триединая хорая, состоящая в пении, танцах и музыкальном сопровождении, напротив, крайне благотворно сказывается на слаженности и порядке взаимодействия жителей полиса.

Аналогия между овеществленным порядком и музыкальной гармонией занимала умы мыслителей и в дальнейшем. Полифонизация эпохи Средневековья, которая начала свое развитие с простейших двухголосных форм органума, с течением времени все более усложнялась. Композиторы средних веков и Возрождения

искали новые способы музыкального взаимодействия с обществом, чаще всего, именно в контексте храмового действа. Интерес к многоголосию, который возникает в XX веке, заслуживает самого пристального внимания.

Полифонизация в искусстве возникает именно как реакция на изменение роли личности в искусстве и обществе. Этим художественным средством пользовались не только в контексте музыкального искусства, но также, и в литературе. В этой связи необходимо в первую очередь рассмотреть сферу исследований М.М. Бахтина, в частности, его работу «Проблемы поэтики Достоевского». Достоевский создает особый тип романа, в котором отсутствует т.н. «третье лицо», голос автора как наблюдателя. Его герои обладают равным правом голоса и воспринимаются именно как полифония разных сознаний, а не созвучие, объединенное одним сознанием автора, в котором они заключены. Бахтин приводит цитату Отто Кауса из его книги «Достоевский и его судьба»: «Достоевский – это такой хозяин дома, который отлично уживается с самыми пестрыми гостями, способен овладеть вниманием самого разношерстного общества и умеет держать всех в одинаковом напряжении. Старомодный реалист с полным правом может восхищаться изображением каторги, улиц и площадей Петербурга и произвола самодержавного строя, а мистик с не меньшим правом может увлекаться общением с Алешей, с князем Мышкиным и Иваном Карамазовым, которого посещает черт. Утописты всех оттенков могут находить свою радость в снах «смешного человека», Версилова или Ставрогина, а религиозные люди – укреплять свой дух той борьбой за бога, которую ведут в этих романах и святые и грешники. Здоровье и сила, радикальный пессимизм и пламенная вера в искупление, жажда жизни и жажда смерти – все это борется здесь никогда не разрешающейся борьбой. Насилие и доброта, гордое высокомерие и жертвенное смирение – вся необозримая полнота жизни в выпуклой форме воплощена в каждой частице его творений.» [2, 25] На основе этого М.М. Бахтин делает вывод о возможности возникновения полифонического романа именно в эпоху возникновения капиталистических отношений. Достоевский критически описывает новое устройство жизни и человеку и новый тип взаимоотношений. Именно противоречивость социальной

жизни разрушила монологическую повествовательность и создала многоплановый, многоголосный роман, сочетающий в себе самые разные точки зрения и взгляд «из разных миров». Это можно рассмотреть более конкретно.

Роман «Братья Карамазовы» - это последний роман Ф.М. Достоевского, однако, по замыслу, он является лишь началом эпопеи под названием «История великого грешника». Писатель хотел «помериться силами с Данте» и создать некий документ своего времени. И произведение это оставляет ощущения открытого вопроса, оно разомкнуто. Безусловно, полифонический принцип развития также можно проследить, поскольку каждый персонаж здесь играет свою, независимую и важную роль и каждый высказывает определённую точку зрения. Роль автора здесь сводится к наблюдению и переплетению всех нитей повествования. Точка зрения есть и у самых «маргинальных» героев, вроде Смердякова, который взаимодействует с Иваном Карамазовым буквально как пародия и отражение идей его ума - «Если Бога нет, то всё позволено». Можно увидеть буквально зеркальные инверсии ситуаций, которые происходят с героями. То есть - разговор старца Зосимы с раскаявшимся убийцей, цитата из Послания к евреям - «Страшно впасть в руки Бога живого». И последнее свидание со Смердяковым, где читатель впервые сталкивается с настоящими эмоциями Ивана Карамазова - и это именно страх.

« — Чего вы всё беспокоитесь? — вдруг уставился на него Смердяков, но не то что с презрением, а почти с какою-то уже гадливостью, — это что суд-то завтра начнется? Так ведь ничего вам не будет, уверьтесь же наконец! Ступайте домой, ложитесь спокойно спать, ничего не опасайтесь.

— Не понимаю я тебя... чего мне бояться завтра? — удивленно выговорил Иван, и вдруг в самом деле какой-то испуг холодом пахнул на его душу. Смердяков обмерил его глазами.

— Не по-ни-маете? — протянул он укоризненно. — Охота же умному человеку этакую комедь из себя представлять!» [3, 78]

Отрицание Иваном своего эвклидова ума доходит буквально до полного самоотрицания и в диалоге с чёртом рисуется фантазмагория, которая напоминает кошмарный водевиль. Читатель здесь не просто наблюдает, он слышит усиливающиеся

диссонансы внутри отношений между героями и внутри сознания каждого из героев. В этом романе нет проходных персонажей-статистов, каждый есть носитель определённой идеи. В связи с этим полифонический эффект от восприятия текста усиливается. Социум как многоголосие, не желающее добровольно «петь в унисон», является серьёзным препятствием для устройства счастливого и благоустроенного «человеческого муравейника». На протяжении развития всего исторического процесса разные утопические идеи пытались решить дихотомию, суть которой можно было бы свести к «свободе» - с одной стороны и «хлебу земному» - с другой.

Ощущение дисгармонии получает свое отражение в музыке XX века. «Краеугольный камень современной гармонии - новое отношение к диссонансу». [4, 37] Об эмансипации диссонанса можно судить уже по некоторым операм конца XIX века («Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Отелло» Дж. Верди). Мастера XX века отказываются от тональной системы, а также, от традиционного в сонатно-симфоническом цикле принципа динамики развития. Иной тип драматургии предполагает совершенно другое положение главного героя, а также - изменение авторской позиции. Для романтической традиции чрезвычайно важным представляется лирическое высказывание автора, его индивидуальное видение. В XX веке роль композитора обращается к своему первоначальному значению - композитор есть скорее «собиратель звуков». Он не преобразует звуки своим творческим гением и стремится лишь к объективному отображению того, что слышит. По этому поводу можно привести цитату главного героя романа Т. Манна, Адриана Леверкюна - «Это был старо-новый, революционно-архаизированный мир, где ценности, связанные с идеей индивидуализма, такие, стало быть, как правда, свобода, право, разум, целиком утратили силу, были отменены...». [5, 152] Подобная идея сопоставима с принципом «себя-исключения», о котором М.М. Бахтин пишет в своей «Философии поступка». Кроме того, анализируя полифонический принцип мышления, М.М. Бахтин считает его основополагающим художественным методом. Именно полифонизация создает многомерную картину мира и раскрывает проблематику социума: «... дело идет не об одном авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских

выступлений нескольких авторов мыслителей — Раскольников, Мышкина, Ставрогина, Ивана Карамазова, Великого инквизитора и других». [2, 5] Невозможно свести многоголосие нового общества к единому сознанию романиста. Новые предпосылки влекут за собой значительные преобразования в искусстве. Как пишет Т. Адорно в «Философии новой музыки» происходит «Преобразование музыкальной динамики в статическую динамику музыкальной структуры». Структура полифонии диктует иное понимание времени и протяженности музыкальной ткани. Сам Адорно проводит параллель между музыкой Новой венской школы и Венским кружком: "Вряд ли случайность, что разные виды математической техники в музыке, подобно логическому позитивизму, возникли в Вене. Склонность к числовым играм столь же характерна для венской интеллигенции, как и шахматная игра в кафе. У нее есть социальные причины". [6, 19, прим. 42]

Общие черты организации музыкальной ткани в системе, предложенной А. Шёнбергом, действительно сопоставимы с методом логического анализа языка. Л. Витгенштейн, который оказал огромное влияние на Венский кружок, обращает внимание на языковые искажения и вводит понятие «атомарных фактов». Причем Витгенштейн не дает четкого определения атомарных фактов и не приводит примеров. Б. Рассел понимает под ними чувственно-воспринимаемое, а Витгенштейн говорит о том, что они образуют «субстанцию мира», устойчивы и просты. Они составляют привычные нам предметы, «Мир-совокупность фактов» и «Мир членится на факты». Субстанция мира определяет форму, но не материальные свойства, но при этом, факты образуют известные нам формы объекта-пространство, время, способность иметь цвет.

Здесь мы сталкиваемся с новым типом свободы. Так, музыкальная серия есть множественность вариантов заданного звукоряда. Полифоничность декларирует вариативность развития, а «контрапунктические отношения» в музыке с позиции философии искусства – «лишь музыкальная разновидность понятых широко диалогических отношений». [2, 59] Упомянутые философы XX века созвучны мысли М. Бахтина о необходимости «себя-исключения» как новой творческой позиции автора в развитии искусства и его эстетического осмысления.

Ссылки

1. *Сыма Цянь*. Исторические записки («Ши цзи»). Т. IV. Пер. с китайского, предисл. и коммент. Р.В. Вяткина. М., 1986.
2. *Бахтин, М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., Советский писатель, 1963. 364 с.
3. *Достоевский, Ф.М.* Братья Карамазовы. М.: Дрофа : Вече, 2002.
4. *Холопов, Ю.* Об эволюции европейской тональной системы. М.: Музыка, 1972.
5. *Манн, Т.* Доктор Фаустус / Пер. с нем. Н. Ман и С. Апта. М.: АСТ, Ермак, 2004.
6. *Адорно, Т.* Философия новой музыки / Пер. с нем. Б. Скуратов. М.: ЛОГОΣ, 2001.



Galina Skobeleva³⁹

**POLYPHONIZATION IN THE 20th CENTURY ART.
M.M. BAKHTIN'S IDEAS INFLUENCE**

Abstract

Polyphony in art and society. The state of society and the reflection of ideas in art. The influence of M.M. Bakhtin's ideas on the study of polyphony in literature and the expansion of the very concept of "polyphony". Changing the position of the author, "The Philosophy of the act" and "self is an exception".

Keywords

M.M. Bakhtin, polyphony, polyphonization, poetics, music, literature, dodecaphony.

Obviously, it is possible to draw a parallel between the state of society and art - as a reflection of this state. Moreover, this connection was already revealed by ancient civilizations that treated art in general and musical art in particular as a means of transforming morals. There can be

³⁹ *Skobeleva, Galina* is a post-graduate student, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics. Thematic panel 1. E-mail: galinaskobeleva85@yandex.ru

many examples of this. For example, in chapter 37 of Li Ji's treatise, *Notes on Music*, a direct analogy is drawn between organization and order in society and its representation in music. "The sounds of the songs of the principalities of Zheng and Wei are the melodies of a disordered society, there was actually licentiousness. The sounds of songs from Sanjiani on the Pushui River are the melodies of a dying kingdom, its governance was in disarray, the people fled from it, the lower ones deceived the higher ones and acted in their own selfish interests, and it was already impossible to stop all this." Sounds are born in the human heart and that is why they accurately correlate with human feelings. Moreover, "The ways of [developing] music have a lot in common with the governance of the country." [1]

In the Third book of Plato's *Republic*, a whole concept of the educational impact of musical culture on society is built. It can be said that it was the chants that were preferred, since instrumental music is too allegorical and has something of buffoonery or conjuring in it. The synthesis of the arts, consisting of singing, dancing and musical accompaniment, on the contrary, has an extremely beneficial effect on the coherence and order of interaction of the inhabitants of the polis.

If we accept the possibility of an objective reflection of society in polyphony, then examples for confirmation will be found in a variety of philosophical systems, including ancient authors. The revival of interest in mngogolosy, which arises in the twentieth century, deserves the closest attention.

Polyphonization in art arises precisely as an attempt at objectification. Moreover, these techniques were used not only in the context of musical art, but also in literature. In this regard, it is necessary first of all to consider the scope of M. Bakhtin's research, in particular, his work *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Dostoevsky creates a special type of novel in which there is no so-called "third person", the voice of the author as an observer. His characters have an equal right to vote and are perceived precisely as a polyphony of different consciousnesses, and not a consonance united by one consciousness of the author in which they are enclosed. Bakhtin quotes Otto Kaus from his book *Dostoevsky and His Fate*: "Dostoevsky is a master of the house who gets along well with the most colorful guests, is able to capture the attention of the most diverse society and knows how to keep everyone in the same tension. An old-

fashioned realist can rightfully admire the image of penal servitude, the streets and squares of St. Petersburg and the arbitrariness of the autocratic system, and a mystic with no less right can get carried away with communicating with Alyosha, with Prince Myshkin and Ivan Karamazov, whom the devil visits. Utopians of all shades can find their joy in the dreams of a "funny man", Versilov or Stavrogin, and religious people can strengthen their spirit with the struggle for God that both saints and sinners lead in these novels. Health and strength, radical pessimism and fervent faith in redemption, thirst for life and thirst for death – all this is fighting a never-resolved struggle here. Violence and kindness, proud arrogance and sacrificial humility – all the boundless fullness of life in a convex form is embodied in every particle of his creations." [2, 25].

Then follows the conclusion about the possibility of the emergence of a polyphonic novel precisely in the era of capitalist worldview. Dostoevsky sings a kind of "lullaby" to the new capitalist structure of life and to man in this new reality of life. It was the inconsistency of social life that destroyed the monological narrative and created a multifaceted, polyphonic novel combining a variety of points of view and a view "from different worlds". This can be considered more specifically.

The novel *Karamazov Brothers* is the last one by F.M. Dostoevsky, however, by design, he is only the beginning of an epic called *The Story of a Great Sinner*. The writer wanted to "face off with Dante" and create a document of his time. And this work leaves the feeling of an open question, it is open. Of course, the polyphonic principle of development can also be traced, since each character here plays his own independent and important role and everyone expresses a certain point of view. The role of the author here is only an outside observer who brings together all the threads of the narrative. The most "marginal" heroes also have a point of view, like Smerdyakov, who interacts with Ivan Karamazov literally as a parody and reflection of the ideas of his mind - "If there is no God, then everything is allowed." You can see literally mirror inversions of situations that occur with the characters. That is, the conversation of Elder Zosima with a repentant murderer, a quote from the Epistle to the Hebrews - "It is terrible to fall into the hands of the living God." And the last meeting with Smerdyakov, where the reader first encounters the real emotions of Ivan Karamazov -and this is fear.

"What are you all worried about? Smerdyakov suddenly stared at him,

but not with contempt, but almost with a kind of disgust, "is that the trial is going to start tomorrow?" So after all, nothing will happen to you, make sure at last! Go home, go to sleep peacefully, don't be afraid of anything.

— I don't understand you... What should I be afraid of tomorrow? Ivan uttered in surprise, and suddenly, in fact, some kind of fright smelled cold on his soul. Smerdyakov measured him with his eyes.

"You don't know?" — he drawled reproachfully. — A smart person wants to represent such a comedy!" [Chapter 83].

The denial of Ivan's Euclidean mind literally comes to complete self-denial and a phantasmagoria is drawn in dialogue with the devil, which resembles a nightmarish vaudeville. The reader here is not just watching, he hears the increasing dissonances within the relationship between the characters and within the consciousness of each of the characters. In this novel there are no passing characters-extras, everyone is a carrier of a certain idea. In this regard, the polyphonic effect of the perception of the text is enhanced. Society as a polyphony that does not want to voluntarily "sing in unison" is a serious obstacle to the establishment of a happy and comfortable "human anthill". This problem is keenly felt throughout the novel, and in *The Legend of the Grand Inquisitor* its culmination is reached. Throughout the development of the entire historical process, various utopian ideas have tried to solve the dichotomy, the essence of which could be reduced to "freedom" on the one hand and "earthly bread" on the other.

The growing disharmony, of course, receives its special development in the music of the twentieth century. "The cornerstone of modern harmony is a new attitude to dissonance". [4] The emancipation of dissonance can already be judged by some operas of the late 19th century (*Tristan and Isolde* by R. Wagner, *Othello* by J. Verdi). The masters of the 20th century abandon the tonal system, as well as the principle of dynamics of development, which is traditional in the sonata-symphonic cycle. A different type of drama presupposes a completely different position of the main character, as well as a change in the author's position. For the romantic tradition, the lyrical utterance of the author, his individual vision, is extremely important. In the 20th century, the role of the composer reverts to its original meaning – the composer is rather a "collector of sounds". On this occasion, one can quote A. Leverkun - "It was an old-new, revolutionary-archaic world, where values associated with

the idea of individualism, such as truth, freedom, law, reason, completely lost their force, were abolished...". [5] Such an idea is comparable to the principle of "self-exclusion", which M.M. Bakhtin writes about in his *Philosophy of Action*. In addition, analyzing the polyphonic principle of thinking, M.M. Bakhtin considers it a fundamental artistic method.

It is polyphonization that creates a multidimensional picture of the world and reveals the problems of society: "... it is not about one author-artist who wrote novels and novellas, but about a whole series of philosophical speeches by several authors of thinkers — Raskolnikov, Myshkin, Stavrogin, Ivan Karamazov, the Grand Inquisitor and others." [2, 5] It is impossible to reduce the polyphony of the new society to a single consciousness of the novelist. The new prerequisites entail significant transformations in art. As T. Adorno writes in *The Philosophy of New Music*, there is a "Transformation of musical dynamics into static dynamics of musical structure." The structure of polyphony dictates a different understanding of time and the extent of the musical fabric. Adorno himself draws a parallel between the music of the New Vienna School and the Vienna Circle: "It is hardly an accident that different types of mathematical techniques in music, like logical positivism, originated in Vienna. A penchant for numerical games is as characteristic of the Viennese intelligentsia as a chess game in a cafe. She has social reasons." [6]

The general features of the organization of the musical fabric in the system proposed by A. Schoenberg are indeed comparable to the method of logical analysis of language. L. Wittgenstein, who had a huge influence on the Vienna Circle, draws attention to linguistic distortions and introduces the concept of "atomic facts". Moreover, Wittgenstein does not give a clear definition of atomic facts and does not give examples. B. Russell understands by them the sensually perceived, and Wittgenstein says that they form the "substance of the world", are stable and simple. They make up the objects familiar to us, "The world is a collection of facts" and "The world is divided into facts." The substance of the world determines the form, but not the material properties, but at the same time, facts form the forms of the object known to us - space, time, the ability to have color.

Here we are faced with a new type of freedom. So, a musical series is a multiplicity of variants of a given scale. Polyphony declares the variability of development, and "contrapuntal relations" in music from the

standpoint of the philosophy of art are "only a musical variety of widely understood dialogical relations" [2, 59]

References

1. *Sima Qian*. Historical Notes ("Shi chi"). Vol. IV / Transl. from Chinese, preface and commentary by R.V. Vyatkin. M., 1986. In Russian.
2. *Bakhtin, M.M.* Problems of Dostoevsky's Poetics. M.: Soviet Writer, 1963. In Russian.
2. *Dostoevsky, F.M.* Karamazov Brothers / M.: Drofa, Veche, 2002. In Russian.
4. *Kholopov, Y.* On the Evolution of the European Tonal System. M.: Music, 1972. In Russian.
5. *Mann, T.* Dr. Faustus / Transl. from German by N. Mann and S. Apt. M.: AST, Yermak, 2004. In Russian.
7. *Adorno, T.* Philosophy of New Music / Transl. from German by B. Skuratov. M.: LOGOΣ, 2001.



Александр Горбунов⁴⁰

СОПОСТАВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ “ПОСТУПКА” У М.М. БАХТИНА И М. ХАЙДЕГГЕРА

Абстракт

В настоящей статье сопоставляются взгляды на понятие “по поступок” в теориях М. Бахтина и М. Хайдеггера. Основа анализа состоит в выявлении общих корней, относящихся к этому понятию в работе М. Бахтина “К философии поступка”, с последующим сравнением полученного концептуального контура с философией М. Хайдеггера, в которой творчество и жизнь в своей подлинности неразрывны. В основном эти взгляды представлены в работах “Гельдерлин и сущность поэзии”, “Воспоминание”, “Стихотворение”, “Петь, для чего?”. Итогом работы представляется

⁴⁰ *Горбунов, Александр* - студент магистратуры кафедры философской антропологии философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Тематическая панель 1. Э-почта: a.gorbunov.n@gmail.com

расширение понимания значений творчества М. Бахтина в свете аналогий с хайдеггеровской философией, укрепление идентифицированных как аналогичные позиций обоих в их эвристической ценности в понимании смысла художественного творчества.

Ключевые слова

Бахтин, Хайдеггер, поступок, ответственность, эстетика, поэзис.

В текущих исследованиях сопоставления идей Бахтина и Хайдеггера предпринимались и ранее. Например, А. Саяпова (Институт филологии Казанского Федерального Университета в своей статье “Хронотоп М. Бахтина и здесь-бытие М.Хайдеггера: к проблеме резонансных отношений” рассматривает понятие здесь-бытия Хайдеггера в качестве “философско-эстетической единицы” и, на основании сравнения его с понятием хронотопа Бахтина, предполагает некоторую общую им онтологическую предпосылку.

[1] В результате сопоставления выяснилось, что, помимо временности, как основной характеристики человека, оба мыслителя разделяют экзистенциальный подход к определению творчества.[2] Объединение времени-пространства-смысла-существования-представления в один семантический комплекс, с оговоркой, заключающейся в “резонансности” Хайдеггера и Бахтина, дает возможность перейти к обновленному пониманию его (творчества) сути. В итоге объект творчества, есть пропущенное через себя, представленное перед собой в пространстве и времени сущее, обусловленное прежде всего конечностью самого представляющего. В указанной работе содержится ряд плодотворных идей, но нас интересует та, которая Сяповой затрагивается только косвенно, и которая связана с понятием поступка.

В работе “К философии поступка” Бахтин, имея целью образовать наиболее адекватное понимание сути творчества, вводит различие в модусах “акта[ов] нашей деятельности”, которое заключается в противопоставлении творчества, направленного “в объективное единство культурной области и в неповторимую единственность переживаемой жизни”. [2] Решение этой, разрушающей единство

разнонаправленности, очевидно, содержится в синтезе. Бахтин обнаруживает этот синтез в понятии “поступка”. Для этого поступок должен пониматься как акт, имеющий единый план. Он должен “обрести единство двусторонней ответственности” за свое содержание, которое может быть выражено как специальная ответственность, и за свое бытие, которое может быть выражено как нравственная ответственность. Так вот специальная ответственность должна быть приобщенным моментом единой и единственной нравственной ответственности. Только таким путем может быть преодолена “дурная неслиянность и невзаимопроницаемость культуры и жизни”. Распространяя получившееся этико-телеологическое содержание этого термина на мысль, каждый отдельный эпизод жизни и всю жизнь целиком (жизнь как поступок), Бахтин подводит к выводу о том, что поступок, несущий в себе повышенную ответственность и заботу, становится напряжением, которое критически необходимо для творчества в языке: “Только в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальные: все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих последних пределов; поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого”. [3] Это напряжение позволяет, во-первых, объединить первоначально внутренне-разъединенный акт деятельности, во-вторых, наделить его переживанием, в-третьих, суммируя предыдущее, обеспечить подлинность творчества. Стоит отметить, что Бахтин отделяет поступок от эстетического. Поступок оставляет за собой феноменальный шлейф, который уже конституирует природу его касания, происходящего эстетическом аспекте.

Представляется продуктивным продолжить предложенную Саяновой линию сравнения Бахтина с Хайдеггером. По Хайдеггеру, Здесь-бытие является особым модусом сущего, получившего возможность пред-ставления и со-ставления бытия. Но возможность не гарантирует локальную реализацию, и тогда возникает тема творчества. Творческий акт единственно возможен как предание сущему статуса представленности, то есть в ином (не-творческом) модусе “образ мира” вообще не становится сущим, а пребывает в потенции. Сущим и пред-ставленным он может стать только в

творческом воззрении. Мир, посредством такого образования, мгновенно “постигнут” его автором в таком виде, в каком он был составлен.

Что Хайдеггер говорит о Поступке или реализации этой “возможности пред-ставления”? В работе “Исток художественного творения” Хайдеггер, начиная с истока, который представляет собой смысловой центр творческой потенции - присутствие размерного сущего или вообще сущность любого сущего, эксплицирует развитие творческого акта через ремесло, произведение, созидание и творение. Важность различия этих образов деятельности сначала подчеркивает их принципиальное отличие от производства, как воплощения технического⁴¹ (у Бахтина это различие поступка и технического действия), а затем устанавливает принцип, согласно которому подлинность творения всегда требует “рукомесла”. Это означает, что настоящему артисту требуется непосредственное соприкосновение его замысла с миром.

В терминологии Бахтина это означает, что необходим теоретический и ценностный синтез. Идея синтеза в подлинно творческом акте — одна из главных в философии. Калокагатия, теоретическое объединение истины, красоты и добра были характерны для европейской философии с самых ее истоков, и представлял собой антитезу есть наиболее выделению специфических критериев творческого.

Бахтин и Хайдеггер не обходят молчанием “нагруженные” аксиологией понятия. Так, Бахтин пишет: “Жизнь может быть осознана только в конкретной ответственности. Философия жизни может быть только нравственной философией. Можно осознать жизнь только как событие, а не как бытие-данность. Отпавшая от ответственности жизнь не может иметь философии: она принципиально случайна и неукоренена,”[4] и продолжает: “Все возможное бытие и весь возможный смысл располагаются вокруг человека, как центра единственной ценности.”[5] Хайдеггер пишет, что искусство представляет собой процесс подлинного творения, поскольку “В творении творится совершение истины.”[6]. Подчеркивая разницу “между произведением-созиданием и

⁴¹ Следуя намеченной Рильке логике, Хайдеггер раскрывает эти положения в работе “Отрешенность”.

произведением-изготовлением”, Хайдеггер развивает мысль — для того, чтобы иметь возможность осуществлять творение-созидание требуется решимость, а решимость, в свою очередь, требует совершения поступка. В “Бытии и времени” Хайдеггер, отталкиваясь от Шелера, разбивает связь поступка с предметностью: “К существу личности принадлежит, что она экзистирует лишь в совершении интенциональных актов [выраженных поступками], она таким образом сущностно не предмет. Всякая психическая объективация, стало быть всякое принятие актов за нечто психическое идентичны деперсонализации. Личность дана как совершитель интенциональных актов, связанных единством смысла. Психическое бытие поэтому не имеет отношения к личному бытию. Поступки совершаются, личность совершитель актов.”[7] Аналогия между позициями Бахтина и Хайдеггера в этом пункте очевидна. Но нас интересует поэзис, и здесь оба мыслителя еще более усиливают друг друга.

Поступок Бахтина есть ответственное, а значит подлинное бытие, творящееся через со-зидание, согласно теории Хайдеггера. Поступок, по Хайдеггеру, как явление самого себя миру, представляет собой сущность, лежащую в основе экзистенции. Делая следующий шаг, Хайдеггер распространяет концепцию до предела достигаемого онтологического горизонта, связывая его с зовом бытия: “Голос зовет вправду, но через совершённый поступок назад в брошенное бытие-виновным, которое “раньше” любой провинности. Это отозвание опять же зовет вместе с тем вперед к бытию-виновным как такому, каким надлежит овладеть в своей экзистенции, так что собственное экзистентное бытие виновным как раз лишь “следует за” зовом, не наоборот.”[8] На наш взгляд, относительно сопоставимости понятий здесь-бытие с хронотопом, в данном случае возникает практически смысловая рифма. Поступок суть экзистенциальный базис в онтологическом плане, и в то же время, он — первый импульс, и шире, сфера действия творческого, которое требует от экзистенции решимости. Решимость — это обеспечение поступка; практическая способность в противоположность чисто теоретической.

Но почему тогда подлинное творчество обязательно требует этого нечто, выступающего за собственные границы? В работе “Петь

— для чего?”, Хайдеггер пишет о времени мира, в которое люди не замечают уже и следов отсутствия божественного и только поэты остаются теми, кто еще может погрузиться во мрак и вынести остальным вести следов ушедших богов. Темно описанная картина говорит о том, что только через истинное творчество, неразрывное с жизнью, может сохраниться человечность в человеке. А для этого необходима отважность, для которого необходимо постоянное совершение поступков. Все это невозможно без черпания истока, который позволяет пробегать мыслимые расстояния в мгновение ока, но более всего дает ощущение космичности, которое суть “источник” вдохновения. Иначе, подлинное творчество вбирает в свой аппарат все, до чего только может дотянуться мысль, чтобы входе внутренней работы, составить новое, стройность которого будет достигаться за счет устремленности к высшему.

Бахтин в тексте “К философии поступка” разбирает в качестве примера два стихотворения Пушкина “Разлука” и “Для берегов отчизны дальной...”. В них речь также об истоке, о чуждом и своем, об их непересечении. Бахтин отталкивается от этого различия и выводит непересекаемость в план бытия, в план «Я-для-себя» и «Другие-для-меня». Так вот Хайдеггер и Бахтин образуют этим одно семантическое облако. Редут против отношения к человеку как средству, как к объекту.

Неудивительно, что оба мыслителя, являясь ровесниками, и конечно, будучи знакомыми с творчеством друг друга,⁴² придерживались принципиально сходных взглядов и, можно сказать, выстраивали некую общую философию. Результатом такого совпадения является синергия, усиливающая их главные интуиции.

Если полагаться на мнение этих двух авторитетных мыслителей, согласных в этом, то краеугольным камнем в онтологии поэзиса, как обобщественного понимания творчества под эгидой эстетического вдохновения, является человеческий поступок. С одной стороны он

⁴² Это - точка зрения автора, она нуждается в документальном подтверждении. В отношении знакомства Бахтина с работами Хайдеггера практически никаких сомнений нет, хотя это может и не иметь никакого отношения к генезису его идей. О знакомстве Хайдеггера с работами Бахтина этого однозначно утверждать нельзя. Кроме того, даже при факте такого знакомства, влияние текстов Бахтина на идеи Хайдеггера также пришлось бы специально доказывать. Кроме того, мы полагаем, что факт знакомства и взаимовлияния менее важен для подтверждения ценности аналогии идей, чем их независимая формулировка. - AU

человечен по сути, с другой, выходит за пределы субъективного в концептуальном отношении через зов бытия, проникающего в каждый эпизод жизни и наделяющий ее бытийной ответственностью. Так, например, дело мысли Хайдеггера существует вне его личности, но в его творчестве. Как писал он сам: “Собственное дело мысли — это *дело*, поступок, который совершает человек в раннем «да» миру и который одновременно впервые делает человека участником того, в чем он только и может осуществиться как человек, — входящим в событие мира. Начало мысли — поступок принятия того, что все такое, какое оно есть: согласие с миром.”[9]

Настоящий текст не претендует на исчерпывающий ответ по поводу содержания философии поступка, грани которой еще должны сыграть в соприкосновении с поэзисом, эвристикой, эстетикой, этикой творчества и другими дисциплинами. Тем не менее мы уверены, что образование данного дискурса непременно породит углубление в понимании сути творчества, как основополагающего свойства человеческого существа.

Ссылки

1. *Саяпова, А.М.* Хронотоп М. Бахтина и здесь-бытие М. Хайдеггера: к проблеме резонансных отношений // Вестник Самарского Государственного Университета № 8/1 (109), 2013. С. 149-154.
2. *Бахтин, М.М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. 1984–1985. М., 1986. С. 7.
3. *Бахтин, М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин, М.М.* Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 295-296.
4. *Бахтин, М.М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. 1984–1985. М., 1986, С. 56.
5. Там же. С. 57.
6. *Хайдеггер, М.* Бытие и время / Пер. В.В. Бибихина. СПб., Наука: 2006. С.20.
7. Там же. С.291.

8. *Хайдеггер, М.* Время и бытие / Пер. В.В. Библихина. СПб.: Наука, 2007. С.48.

9. *Хайдеггер, М.* Исток художественного творения / Пер. Михайлова А.В. М.: Академический проект, 2008. С. 10.



Alexander Gorbunov

COMPARISON OF THE CONCEPT OF DEED IN M.M. BAKHTIN'S AND M. HEIDEGGER'S WORKS

Abstract

This article compares the views on the concept of deed in M. Bakhtin's and the M. Heidegger's writings. The aim of this analysis is to identify the approach to this concept in M. Bakhtin's *Philosophy of the Act* with following application of the resulting conceptual outline to M. Heidegger's philosophy, in which creativity and life are inseparable in their authenticity. Basically, these views are presented in his *Hölderlin and the Essence of Poetry, Remembrance, Poem, Sing — for what?* The result of the work is expanded understanding of the meanings of M. Bakhtin's work in the light of analogies with Heideggerian philosophy, and strengthening of the positions of the both, identified as analogous, in their heuristic value in understanding the meaning of artistic creation.

Key words

Bakhtin, Heidegger, deed, responsibility, aesthetics, poiesis.

Today's research community had already seen cases of comparison between Bakhtin and Heidegger. For example, this issue was raised by Albina Sayapova (Institute of Philology, Kazan Federal University, Russia). In her article *Chronotop of M. Bakhtin and Here-Being of M. Heidegger: to the Problem of Resonance Relations*, Sayapova makes an attempt to consider Heidegger's Here-Being as a "philosophical-aesthetic unit" and, comparing it with Bakhtin's chronotope, derives their common ontological premise.[1] In addition to temporality, as the main characteristic of a person, both thinkers agree with the existential approach to definition of creativity. Conjoining of time-space-meaning-existence-representation into one semantic complex, with the caveat that Heidegger and Bakhtin

"resonance", makes it possible to move on to a renewed understanding of the essence of creativity. That is, the object of creativity is a being passed through itself, presented in front of it in space and time, conditioned primarily by the finiteness of the representing itself. This text contains a number of interesting ideas but we are interested in the one that Sayapova only indirectly mentioned a deed.

In his *Towards a Philosophy of Action*, Bakhtin, aiming to form the most adequate understanding of the essence of creativity, introduces a difference in the modes of "the act[s] of our activity", which consists in opposing creativity directed "into the objective unity of the cultural field and in the uniqueness of life".[2] The solution to this unity-destroying multi-directionality is obviously contained in synthesis. Bakhtin discovers this synthesis in the concept of "act". To do this, an act must be understood as an act that has a single plan. He must "acquire the unity of bilateral responsibility" for his content, which can be expressed as a special responsibility, and for his being, which can be expressed as moral responsibility. So, special responsibility should be an attached element of the single and unique moral responsibility. Only in this way the "bad incongruity and lack of interpenetration of culture and life" can be overcome. Extending the resulting ethical and teleological content of this term to thought, each individual episode of life and the whole of life (life as an act), Bakhtin concludes that an act that carries increased responsibility and care becomes a tension that is critically necessary for creativity: "It is only in poetry that language reveals all its possibilities, because the requirements for it here are maximum: all aspects of it are strained to the extreme, reaching their last limits; poetry, as it were, squeezes all the juice out of the language, and language surpasses itself here".[3] It allows, firstly, to unite the originally internally disconnected act of activity, secondly, to endow it with experience, and thirdly, summing up all the previous ones, to ensure the authenticity of creativity. It is worth noting that Bakhtin separates the act from the aesthetic. An act leaves behind a phenomenal train, which already constitutes the nature of its touch, which takes place on the aesthetic plane.

To continue the comparative studies of Bakhtin and Heidegger offered by Sayapova we must add some new content to what she noted. According to Heidegger, here-being is a special modus of being, which has received the possibility of presenting and composing being. But possibility does not

guarantee local implementation, and then the theme of creativity arises. A creative act is only possible as giving the status of representation to the existent, that is, in a different (non-creative) mode, the “image of the world” does not become an existent at all, but remains in potency. It can become existing and represented only in a creative outlook. The world, through such an education, is instantly “comprehended” by its author in the form in which it was composed.

What is Heidegger’s position on the Act, or realisation of this “possibility of presenting”? In his *The Origin of the Work of Art*, Heidegger, starting from the source, which is the semantic center of creative potential, the presence of a dimensional being or the essence of any being in general, explicates development of a creative act through craft, work, creation and creation. The importance of difference between these modes of activity first emphasizes that they are not analogical to production, as the embodiment of a technical one (for Bakhtin, this is the distinction between an act and a technical action), and then establishes the principle that the authenticity of creation always requires “handicraft”. This means that a true artist needs direct contact of his idea with the world. Translating into Bakhtin’s terminology, a theoretical and value synthesis is necessary.

The idea of synthesis in a truly creative act is one of the main ideas in European philosophy. *Kalokagatia*, the unity of truth, beauty and goodness is the most intelligible alternative to particular criteria of the creative. Bakhtin and Heidegger do not allow themselves to bypass “loaded” value concepts in their philosophy. Thus, Bakhtin writes that “Life can be realised only in concrete responsibility. A philosophy of life can only be a moral philosophy. It is possible to realise life only as an event, and not as a being-givenness. Life that has fallen away from responsibility cannot have a philosophy: it is fundamentally accidental and unrooted.”[4]. Heidegger writes that art is a process of genuine creation, because “In creation, the fulfilment of the truth is created.”[5] Emphasizing difference “between a work-creation and a work-production”[6], Heidegger develops the idea that in order to be able to carry out creation in pure sense, determination is required, and determination, in turn, requires an act. In his *Being and Time*, Heidegger, starting from Scheler, breaks the connection between an act and objectivity: “It belongs to the essence of personality that it exists only in the performance of intentional acts [expressed by actions], thus it

is essentially not an object. Any psychic objectification, therefore, any acceptance of acts as something psychic, is identical with depersonalisation. Personality is given as a performer of intentional acts connected by the unity of meaning. Psychic being therefore has nothing to do with personal being. Actions are performed, personality is the performer of acts.”[7] Analogical co-relation between of positions of Bakhtin and Heidegger on this point is obvious. But we are interested in poiesis, and here both thinkers reinforce each other even more.

Bakhtin's act is a responsible, and therefore genuine being, created from the creation of Heidegger. According to Heidegger, an act, as a manifestation of oneself to the world, is the essence underlying the structure of existence. Taking the next step, Heidegger extends the resulting concept to the limit of the reachable ontological horizon, linking it with the call of being: “The voice really calls, but through a perfect deed back to the abandoned being-guilty, which is “before” any fault. At the same time, this recall calls forward to being-guilty as such, which one must master in one's existence, so that one's own existential being-guilty just “follows” the call, not vice-versa.”[8] In our opinion, regarding the comparability of the concepts of here-being with the chronotope, in this case, a practically semantic rhyme arises. An act is an existential basis in ontological terms, and at the same time, it is the first impulse, and more broadly, the scope of the creative, which requires determination from the existence. Determination is the provision of action; a practical ability as opposed to a purely theoretical one.

But why does true creativity necessarily require this something that transcends its own boundaries? In *Singing - for what?* Heidegger writes about the time of the world, in which people no longer notice the traces of the absence of the divine, and only poets remain those who can still plunge into darkness and carry out the rest of the traces of the departed gods. The darkly described picture suggests that only through true creativity, inseparable from life, humanity can be preserved in a person. And for this, courage is needed, for which constant performance of actions is necessary. All this is impossible without scooping up the source, which allows you to run conceivable distances in the blink of an eye, but most of all gives a sense of belonging, which is the essence of the “source” of inspiration. Otherwise, true creativity absorbs into its apparatus everything that can be reached by thought, so that, at the entrance of

creative work, to compose a new one, the harmony of which will be achieved through striving for the highest.

Bakhtin in his *Philosophy of Action* analyses as an example two Pushkin's poems *Separation* and *For the shores of the distant homeland...* They also talk about the source, about alien and own, about their non-intersection. Bakhtin makes a start from this distinction and deduces non-intersecting into the plane of being, into the plane of I-for-myself and Others-for-me. So Heidegger and Bakhtin form one semantic cloud by this. Redoubt against the attitude to man as a means, as an object.

It is not surprising that both thinkers, being peers and, of course, being familiar with each other's work,⁴³ held fundamentally similar views and, one might say, built a certain common philosophy. The result of this coincidence is a synergy that enhances their core intuitions.

It turns out, if we rely on the opinion of two authoritative thinkers who indirectly coincided in their intentions, that the cornerstone in the ontology of poiesis, as socialised understanding of creativity under the auspices of aesthetic inspiration, is a human act. On the one hand, it is human in essence, on the other hand, he is not purely human, since it is separated from the actor in the form of concept. However, focusing on it opens the audibility of the call of being, penetrating into every episode of life, giving it responsibility. This way the work of Heidegger's thought exists outside of his personality, but in his writings. As he himself wrote: "The own work of thought is a work, an act that a person performs in the early "yes" to the world and which at the same time for the first time makes a person a participant in that in which alone he can be realised as a person, entering the event of the world. The beginning of thought is the act of accepting that everything is what it is: agreement with the world." [9] This text does not pretend to be an exhaustive answer about the content of the philosophy of the act, the facets of which have yet to play in contact with poiesis, heuristics, aesthetics, ethics of creativity and other disciplines. Nevertheless, we are confident that the formation of this

⁴³ This is the author's point of view; it needs to be documented. There is little doubt about Bakhtin's acquaintance with Heidegger's works, although it may have nothing to do with genesis of his ideas. This cannot be stated unequivocally about Heidegger's acquaintance with Bakhtin's works. Besides, even if such acquaintance were true, influence of Bakhtin's texts on Heidegger's ideas would also have to be specifically proved. Moreover, we believe that the fact of acquaintance and mutual influence is less important for proving the value of analogy of ideas than their independent formulation. - AU

discourse will certainly give rise to a deeper understanding of the essence of creativity, as a fundamental property of our human being.

References

1. *Sayapova, A.M.* Chronotope of M. Bakhtin and Here-being of M. Heidegger: to the Problem of Resonance Relations // Vestnik of Samara State University. № 8/1 (109). 2013. P. 149-154.
2. *Bakhtin, M.M.* To Philosophy of Act // Philosophy and sociology of science and technology. Yearbook. 1984-1985. M., 1986. P. 7.
3. *Bakhtin, M.M.* The Problem of Content, Material and Form in Verbal Artistic Creation // *Bakhtin, M.M.* Works of the 1920s. Kiev, 1994. P. 295-296.
4. *Bakhtin, M.M.* To Philosophy of Act // Philosophy and sociology of science and technology. Yearbook. 1984-1985. M., 1986. P. 56.
5. Ibid. P. 57.
6. *Heidegger, M.* Being and Time / Transl. by V.V. Bibikhin. SPb.: Nauka: 2006. P. 20.
7. Ibid. P. 291.
8. *Heidegger, M.* Being and Time / Transl. by V.V. Bibikhin. SPb.: Nauka, 2006. P.48.
9. *Heidegger, M.* The Origin of Artistic Creation / Transl. by A.V. Mikhailov. M.: The Academic Project, 2008. P. 10.



*Yue Xiangfan*⁴⁴

**" ARTISTIC CONCEPTION AESTHETICS"
AND " ATMOSPHERE AESTHETICS "
CONTRAST AND MUTUAL INTERPRETATION
IN THE AESTHETIC PERSPECTIVE OF EAST AND WEST**

Abstract

As the mainstream of traditional Chinese aesthetics, contextual aesthetics not only has the meaning of ontological aesthetics, but also is an aesthetic system oriented to the world of human life. In the context of the aestheticization of daily life, this makes it possible for a two-way interpretation and complementary interpretive relationship with atmospheric aesthetics, which advocates the return of aesthetics to the realm of sensuality and phenomenology. In terms of the aesthetic relationship between the two both mood aesthetics and atmosphere aesthetics establish "intersubjective" aesthetic relationship between "the Self" and "object". The former is a "mind-object" model, while the latter is a "body-object" relationship. "Imagery", which is the basic unit of contextual aesthetics, can be regarded as the metaphysical dimension of "atmospheric objects" in atmospheric aesthetics. In terms of aesthetic characteristics aesthetics both focus on the "sense of flux", "continuity" and on "beauty of the field" in aesthetic activities. In fact, out of the aesthetic practice requirements of both, the aesthetics of mood and atmosphere is both an epistemological and a creative aesthetics, so that the aesthetic activity is implemented in the creation of mood and the arrangement of atmospheric objects, which also points to the aesthetic educational function of the both approaches aesthetics.

Keywords

Artistic conception aesthetics, atmosphere aesthetics, intersubjectivity, creationist aesthetics, aesthetic education.

The term "mood" was first introduced in Wang Changling's *Poetic Frame* as a criterion for literary criticism, and was gradually developed by Jaughran's "taking the realm", Sikongtu's *Twenty-four Poems*, and Liu Xizai's discussion of poetic style in his *Introduction to the Arts*, until Wang Guowei's "realm of meaning" was established as an aesthetic category that was transformed and brought into play. With continuous interpretation of "mood" by many literary and art theorists throughout the ages, the theory

⁴⁴ *Yue Xiangfan* is Master's degree student, Xi'an University of Architecture and Technology, School of Literature. Thematic panel 3. E-mail: aesth_yue@163.com

of "mood" has become more and more central to traditional Chinese aesthetics. On the one hand, it has ontological meaning but at the same time, it presents inclusive and open structure which also constitutes the basic framework of "aesthetics of mood". From the viewpoint of the aesthetic relationship there are three contextual meanings of this term. First, the relationship between aesthetic subject and aesthetic object is intersubjective, manifesting as the sameness of "mind and matter". Secondly, the method of "general feeling" is often applied to the spatial aesthetics of context, and aesthetic experience of context is a kind of "extended" aesthetics. Thirdly, as ontological aesthetics that asks questions about human existence, contextual aesthetics is not only about perception but also about creation.

On the other hand, aesthetics of atmosphere advocated by Gernot Böhme, as modern aesthetics, places "atmosphere" at the center of aesthetic activity, considers beauty presence of atmosphere, gives atmosphere existential position, and tries to restore Baumgarten's tradition of perceptual aesthetics. Similar to contextual aesthetics, atmospheric aesthetics also recognizes relationship between aesthetic subject and aesthetic object as intersubjectivity but it emphasizes connection between "body and object". Aesthetic experience of atmosphere still revolves around sense of flux, spatial conditions and the beauty of continuity. Aesthetics of atmosphere is not only on awareness, but also on arrangement of atmospheric objects, it attempts to educate the aesthetic attitude through the creation of an "immersive" atmosphere.

It is because aesthetics of mood and aesthetics of atmosphere share the "intersubjectivity" to understand relationship between subject and object, and show consistency of aesthetic features including the sense of flux, the beauty of continuity, and aesthetic conditions of space, etc. Moreover, they both see that aesthetics is not only a sense grasp, but also aesthetic methodology as a theory of creation. In addition, they both show that aesthetics establishes theoretical basis for complementary interpretation of the aesthetic categories of "mood" and "atmosphere". Liu Yuedi, a contemporary Chinese theorist, argues that "with the advent of globalization, communication and dialogue between different cultural traditions in philosophy and aesthetics are becoming more and more frequent, and the 'interculturalism' in global philosophy and aesthetics has been highlighted. ' has been highlighted.'" [1] Another Chinese

aesthetician Gu Feng, from the standpoint of constructing authentic Chinese aesthetic system, says with great expectation: "Using a comparative approach between China and foreign countries to study 'mood' and thus establish the 'mood' theory in the world of literature and aesthetics." [2] Thus, under the current trend of intercultural exchange and development of contemporary Chinese aesthetics, it is necessary to compare and interpret "contextual aesthetics" with the current flourishing aesthetics of atmosphere in a holistic perspective, in order to stimulate "context" and "atmosphere" in different aesthetic contexts. In order to stimulate new dynamics of the aesthetic theories of "context" and "atmosphere" in different aesthetic contexts.

1. The relationship between "inter-ness" as the basis for complementary interpretation of "mood" and "atmosphere"

The relationship of "betweenness" refers to the aesthetic structure of "inter-subjectivity", i.e. dialogue and interaction between the aesthetic subject and the aesthetic object as another subject in the aesthetic activity, on the one hand, and "mood" and "atmosphere" on the other hand. As two different aesthetic categories of Sino-German aesthetics, "mood" and "atmosphere" intersect and converge in the scope of aesthetic connotation. From the first aspect, the aesthetic relationship constructed in both aesthetics is an inter-subjective one, but "mood aesthetics" emphasizes the "mind-object" relationship, while "atmosphere aesthetics" advocates a "body-object" relationship. Aesthetics of atmosphere" advocates a "body-object" model. From the second aspect, because of the extension of "atmosphere", imagery, as the basic unit of each of the two aesthetic activities, can be regarded as the metaphysical dimension of atmospheric objects.

Since the 1990s philosophy of subjectivity has gradually revealed a series of limitations, a phenomenon that scholar Fred R. Dormeyer calls the "twilight of subjectivity". This dichotomy of subject-object determinism has not only caused the deterioration of the relationship between human beings and nature in terms of environment, but also reduced human beings, who originally pursued the ultimate meaning of human existence, to "alienated human beings". This dichotomy of subject and object not only deteriorates the relationship between man and nature

in terms of environment, but also reduces man, who originally pursues the ultimate meaning of human existence, to an "alienated man. The excessive pursuit of subjectivity makes man lose not only his own subjectivity but also "freedom" as the essence of self-existence, and aesthetics is precisely the important way for man to transcend the shackles of the real world and achieve spiritual freedom and liberation. In this way, it is urgent to re-establish a benign relationship between man and the world, and to restore the subjectivity of the object world, which used to be regarded as "the objectification of man's essential power".

The idea of "intersubjectivity" (also translated as "interactive subjectivity") as a philosophical ontological turn was first proposed by Husserl, the father of phenomenology, and can be seen in his discussion of the other as "the givenness of the other in the intentional object-state of being. This idea of intersubjectivity can be seen in his discussion of the other as "the givenness of the other in the intentional object-state of being," in which he experiences the other as a world-object rather than a natural object, while at the same time experiencing the other as a subject to the world, so that the other can also experience the world. [3] However, Husserl's theory of intersubjectivity is still an epistemological theory of intersubjectivity, as it is interpreted only in the context of consciousness as a field of human awareness. It was not until the emergence of ideas such as Heidegger's "existential philosophy" and Martin Buber's "Self-Thou" interaction theory that the inter-subjectivity of "ontology" was further developed. What is ontological intersubjectivity? In other words, relationship between human and the world is not "subject-object" relationship (including the relationship of transformation or conquest in practice), but an interactive subjectivity of communication and dialogue between "Self" and "object" as another subject. Inter-subjectivity transcends the traditional concept of subject that used to be in the high hall of philosophy, and instead seeks a harmonious coexistence between "Self" and nature, "Self" and things, where both nature and others become independent subjects, no longer "subjects" excluded from self-experience. Both nature and other people become independent subjects, no longer the "non-Self" excluded from self-experience. Further, because in intersubjectivity, "the freedom of the individual is freedom in the sense that it does not infringe upon the freedom of others" (Muller), only in this way can the experience of the true meaning of "being" be achieved.

Traditional Chinese culture has always attached importance to the establishment of equal dialogue and interaction between human beings and the world, such as the "unity of heaven and man", "the same structure of things and me", "free and unhindered" in the philosophy of Laozhuang from ancient times. The cosmological view of "heaven and man", "the same structure of things and me", "free and unhindered", and the "realm of meaning", which is especially expressed in the spirit of traditional Chinese aesthetics, can be regarded as a unique representation of the traditional Chinese idea of intersubjectivity. Yang Chunshi also believes that "out of the philosophy of intersubjectivity of inter-subjective harmony, Chinese aesthetics has put forward a unique concept of imagery and mood." [4] It should be noted that the "context" in Chinese aesthetics focuses on the intrinsic connection between "mind" and "thing", which is "is not abstract, but often points to natural situations. Because "mind" occupies an important place in traditional Chinese philosophy, the aesthetic role of the "mind" has always been of concern to literary scholars. As mentioned earlier, the co-option of the word "mood" began in the Tang Dynasty with Wang Changling, who advocated in *Poetry* that "there are three realms of poetry, and the mood is three" and that "the mood is "also open to the idea, and the thought of the heart, then get its true." [5] It can be seen that Wang Changling's mood emphasizes the important role of "heart" in shaping the mood. Fang Hui of the Yuan Dynasty said, "The mind is the realm, and if the mind is not in the realm, the trace is far from the human realm, but the mind is not close; if the mind is not in the realm, the trace is close to the human realm, but the mind is not far." [6] Then it is the connection between the mind and things to the level of "state of mind". In the Qing Dynasty, Wang Guowei believed that the realm (mood) is not just the observation of scenery, but also the realm of joy, anger, sorrow and happiness. [7] Similarly, whether or not the subject's "heart" can be expressed as one of the criteria of the realm of literature and art. It is the exchange of "mind and matter" that allows the creation of "mood". In aesthetic activities, "Self" looks at the world with an aesthetic attitude, and the world becomes the same subject as Self. The "search" of the eye is all received in the heart, and after some fusion and unification in the chest, so the state of mind is generated in this

situation, which is also what Zhang Coronet said “外师造化，中得心源”.⁴⁵ As Zong Baihua saw, "Because this mood is the artist's original creation, born from the sudden comprehension and vibration when his deepest 'heart source' comes into contact with 'creation', it is not just an objective depiction, like a camera's photography." [8] In the mood, the aesthetic subject and the aesthetic object through the "mind and object" of the fit and mingling, to achieve the realm of "the same mind and state", then the subject "forget me", the object also receded as the "object" of the properties of At this time, the subject "forgets itself" and the object has also receded from the property of "thing", and the two become each other's subjects in the realm of aesthetics, and people and the world are getting along and conversing with each other as equals and harmoniously, realizing the true freedom of "thing-me".

In fact, like contextual aesthetics, atmosphere aesthetics is an ecological "new aesthetics" that emphasizes relationship between "Self" and "the world" as intersubjective. Acknowledging that "atmosphere" is an intermediate state between subject and object, between the quality of the environment and the feeling of the situation, Bohme says: "In order to give legitimacy to the talk about atmosphere and to overcome the existential non-locality of atmosphere, we must liberate it from the dichotomy between subject and object." [9] Thus, it becomes necessary to refute the traditional existential theory of the thing as prescriptive and closed, and to establish "ecstasy" as a way of being present in the thing itself. For Bohme, the nature of the thing is no longer a way of distinguishing and delimiting itself from other things; it no longer abandons its original properties as an object, nor does it need to be given in association with the subject, but rather it is a property that comes out of itself, the "ecstasy of the thing," which can be perceived by the body in the field, because "The philosophy of the body overcomes, at least partially, the uncertainty of the atmosphere that we specified above in the context of the dichotomy between subject and object." [10] This is a kind of intersubjectivity between "body and object", where the "Self" touches the object bodily in the atmosphere, and where the "Self" goes to the object at the same time that the object is going to the "Self". The "Self" is moving

⁴⁵ "Творение иностранного учителя, источник сердца". - *AU*.

toward the object and the object is moving toward the "Self". The embodiment advocated by Bohme is the presence of a bodily experience, which inherits the bias of Western philosophy that tends to focus on consciousness and ignore the mind, where the aesthetic role of the "mind" is still absent. Bohme says: "Something is experienced rather as a result of a joint shaping activity, cooperation and co-collaboration between the subject and what comes out of the object." [11] That is, it affirms the interactivity between the "Self" and the "thing" in aesthetic activity, in the existential sense of mutual subjection and dialogue and communication, and the "thing" as a subject can blossom without the "thing" as a subject can blossom and liberate itself without being dependent on the other, and is a generated thing rather than a given one, thus its meaning has uncertainty. As Lu Chunhong sees, Bohme "revives Baumgarten's original conception by returning to 'perceptual cognition', both to dissolve the object external to the subject and to emerge from the subject in order to present its own reality." [12]

3. The metaphysical dimension of imagery as a thing of atmosphere

In terms of aesthetic structure, the interconnectedness between "atmosphere" and "mood" is also manifested in the fact that imagery, as the basic unit of their respective aesthetic activities, can be regarded as the metaphysical dimension of the atmospheric object, which is considered as a This is a metaphysical dimension that regards atmospheric objects as a kind of "object-like" category to be interpreted. One of the scholars, Wang Shiyi, says: "When we look at the Chinese contextual category from the perspective of the aesthetics of atmosphere, the context can be considered as an atmosphere; but when we look at the atmosphere from the contextual category of Chinese aesthetics, the atmosphere corresponds to three different stages of subordinate depths - the physical context, the emotional context, and the intentional context." [13] She is an early discoverer of the intersection of the two aesthetic categories of mood and atmosphere, but we start from the imagery and atmospheric objects, which are the basic units of both aesthetics, and argue that imagery corresponds to the highest level of atmospheric objects. This is because the object of atmosphere aims at aestheticizing everyday life and giving a name to popular art, while imagery makes the

leap from the "image of nature" to the "image of mind". As mentioned earlier, this is still due to the different inter-subjective relationship between the aesthetic subject and the aesthetic object in the two aesthetics.

In terms of the generation of atmosphere and mood, both imagery and atmospheric objects are concerned with the interplay of emotion and scenery and advocate the aesthetic unity of man and nature, but the difference lies in the fact that unlike the "atmospheric objects" that appear in the reality of natural experience, imagery is a "physical image" that is sublimated by the subject through empathy or internal imitation. "The imagery is a "mental image" sublimated by the subject through empathy or internal imitation. And from the extent that the subject is immersed in the "atmosphere" or "mood", the imagery can transcend the atmospheric objects to reach the realm of "mind-matter integration", which is a truly free This is a truly free state. Bohme says: "What is certain is that the atmospheric object is a fixed part of nature, and although it is revealed in a special way by the narrow aesthetic passage to nature, that is, the artistic passage, it has always been a familiar object in our dealings with the living world, and has been arbitrarily divided into what one understands here in nature." [14] Since this is still nature in artistic expression and not experienced nature, it is necessary to restore the legitimacy of the atmospheric object in the sense of natural aesthetics, and to theorize it as a unique natural phenomenon. It is difficult to realize the subjectivity of the atmospheric object at the ontological level of natural aesthetics, and it is difficult to create a deeper aesthetic realm by being confined to the atmospheric natural phenomenon. After all, the connection between the body and the atmospheric object is realistic, and the absence of the mind in the aesthetic activity makes the sublimation from the atmospheric object to the realm of the atmospheric image lack the motivation of subjectivity, as the body of the aesthetic subject always has a sense of presence in the encounter with the atmospheric object, as Bohme says in In the aesthetic experience of "immersion" or "contrast", it is often difficult for the "Self" to withdraw from the present situation of the atmosphere.

In contrast, the objects in the aesthetics of imagery can often be elevated to imagery in the aesthetic relationship between the aesthetic subject and the aesthetic object, mainly due to the "Self" and "aesthetic

object" established by the "mind and object. The relationship between "Self" and "aesthetic object" is "mind and matter". As we know, natural scenes need to go through the process of "things in the eyes" to "things in the mind" in order to be transformed into imagery, which is different from the aesthetics of atmosphere, which only stays in the acceptance of atmospheric objects into the aesthetic experience, and the atmospheric objects are still external to the "imagery" in contextual aesthetics is at the same time "mental imagery", which not only enters the "Self". The imagery has been gradually internalized as a part of the aesthetic subject, entering the realm of mind-matter integration. As Yang Enhuan points out, the relationship between the center of classical Chinese aesthetics and things, we "see both 'things' and 'mind' in aesthetic activities, and emphasize the 'mind' on the inclusion and penetration of things." [15] Imagery, as the basic unit of imagery, is also transcendent. It is important to emphasize that the transformation from objects to imagery in the aesthetics of imagery can often be achieved through empathic action or internal imitation, and the aesthetics of painting can be seen as its distinctive way of practice. In the Southern Dynasty, Zong Bing believed that painting should be "for the eyes and the heart", and in the Northern Song Dynasty, Guo Xi said, "The mountain takes the water as its face, the pavilion as its eyebrows, and the fishing as its spirit, so the water gets the mountain and is beautiful, the pavilion and is bright, and the fishing and is open." [16] It is the painter who sees the landscape as a human body through empathy, thus the real landscape becomes a living "imagery" through the painter's eyes and through his own unique inner creation, and is able to generate a lively and exquisite mood of kites and fish. This is also what Merleau-Ponty wrote: "The world no longer appears to him through appearances, rather the painter seems to be born in things by gathering from the visible to himself and returning to himself." [17] Consistency of aesthetic characteristics: generalization, "extension" and spatial aesthetics.

In addition to the above connection, the similarity between the aesthetics of atmosphere and the aesthetics of mood is also reflected in the following three aesthetic characteristics: first, whether it is the feeling of mood or the experience of atmosphere, the sense of fluency is one of the important aesthetic psychological characteristics of both. Second, as the basic aesthetic categories of "mood" and "atmosphere" are in a constant state of generation, so the aesthetic experience obtained by the aesthetic

subject is an ephemeral emotional experience, a "continuous "Aesthetics Thirdly, both contextual and atmospheric aesthetics are aesthetics in space, and are jointly concerned with the "beauty of the field" created by context and atmosphere.

4. The sense of flux as a feature of contextual feeling and atmospheric experience

The sense of fluency has always been a distinctive way of aesthetic experience in Chinese contextual aesthetics. As an aesthetic psychological characteristic, the sense of flux also shows the physiological commonality of human aesthetics. Although contextual aesthetics belongs to the scope of classical Chinese aesthetics, it is not the same as the aesthetic staticism of Western classical aesthetics, as the aesthetic subject often uses the senses of sight, hearing, smell and even touch in the context, which is a whole-body engagement of the body's senses and shows a kind of intercommunication and fluidity between senses, not the epistemology of "perception cannot intuit, senses cannot think" as Kant said. It is not the epistemology that "perception cannot be intuitive and the senses cannot think," as Kant said. Qian Zhongshu says, "In everyday experience, sight, hearing, touch, smell, and taste can often intercommunicate or traffic with each other, and the spheres of the various faculties of the eye, ear, tongue, nose, and body can know no boundaries." [18] It is the mechanism that points to the physiological occurrence of the sense of flux. The sense of communion in contextual aesthetics is mainly reflected in the interplay of emotion and scenery, i.e., the touching of the physical senses such as the mind, eyes and ears with the cluster of imagery in the context, a phenomenon easily found in the classical Chinese poetic tradition. Li Bai's *Blowing the Jade Flute in the Yellow Crane Tower, Falling Plum Blossoms in the May of the River City* describes how the poet happened to hear the song *Falling Plum Blossoms* in the May of the river city, as if he saw the scene of falling plum blossoms in winter. [19] In Gao Shi's *How many times did the poet hear the tune "Falling Plum Blossoms"* in a garrison building at the border, and the tune seems to have spread over the mountains overnight by the wind. [20] Both poems start from the "real situation" of hearing the song *Plum Blossoms Falling*, and then become a "virtual situation" in the midst of association and imagination due to the emotional touch of the aesthetic subject, or one can be said to be a "near scene "This

is precisely the performance of the rhetoric of sense of communication, which enables the poet to create a faraway and profound mood under his pen.

In the history of Western aesthetics, the term "sense of communion" was explicitly introduced in Aristotle's *On the Soul*, where Aristotle affirmed interconnections of the senses and argued that there is a point-like unity in the "common sense". In Bohme's *New Phenomenology*, the sense of communion is introduced mainly in his aesthetics of atmosphere as one of the characteristics of atmospheric feeling. In opposition to the previous view of the generic sense as a community of different senses, which was used to try to find the inter-sensory character of the senses, Bohme argues that the generic sense is not a sense with a particular experience but general feeling condition. He says: "The generic sense is neither above the other senses or a juxtaposition of senses; nor is it a structured network of crossings between sensory materials, whereby some metaphor is produced, or is produced by metaphor." [21] Bohme affirms that perception is an interactive quality, but it should not be named after a sensory quality, and he further deduces that knowledge of perception may come from "practitioners" and not from physiology or psychology, since sensual perception can reach a wide range of fields, including awareness of itself. In Bohme's view, perception is more fundamental than the individual sensory characteristics that make up perception, and this is precisely what characterizes the perception of atmosphere, which, because of its independence, Bohme says: "In terms of a foundational way of perceiving, that is, a totality of initial states in which atmosphere is initially perceived only in an individualized way, and only in this way, it is possible to perceive suggests that things like color, sound quality, and smell are initially perceived in a generic way, as if they contribute to a warm atmosphere, a bright atmosphere, or can also be comfortable, elegant, and other atmospheres like that." [22] In short, Bohme's perception differs from the traditional sensory foundationalism of Locke and others, and is not a fixed psychological feature, but points to a "perceptual" theory, which is related to Hermann Schmitz's bodily awareness that the situational perception of atmosphere is a perception.

5. The sense of beauty that "stretches"

It should be noted that whether it is atmospheric aesthetics or contextual aesthetics, the aesthetic subject can feel a sense of "extended" beauty in both aesthetics. On the one hand, this extended aesthetic sense points to the psychological characteristics of the aesthetic subject, expressed as a continuous aesthetic experience. For example, when enjoying a landscape painting, the aesthetic subject is fully immersed in it, and the "Self" is simultaneously surrounded by the atmosphere constituted by the context, realizing that the landscape in the painting and the "Self" are one, and the "Self" of the subject is the "Self". The "Self" of the subject's mind and the landscape painting reach the realm of homogeneity and isomorphism, and the aesthetic subject seems to have some "anger" swimming on the painting in the breathless concentration, so much so that when the "Self" is removed from the mood and enters the dimension of reality, the This is also the reason why the feeling of mood is often "beyond the image". Similarly, the aesthetic experience of atmosphere is also characterized by continuity, but, unlike the aesthetics of mood, there is still an interval between our perception and emotion at this time, and one is in a relationship with the atmosphere as an object of perception. The perception of atmosphere is based on the "Self-pole". Bohme says: "So far we have confined our research to visual situations in which the perceiving person as perceiver resonates in some definite way in his environment and is thus caught up in a certain emotion." [23] For this reason, the person who wants to be aware of his or her own presence in a continuous emotional atmosphere or to separate from the situation needs to be consciously "embodied" or "compelled" to do so.

On the other hand, this extension also refers to the dynamic structure of mood and atmosphere as aesthetic categories, which are always in a state of continuous generation, a vast space of beauty, embodying the infinite vitality of aesthetic activity. Bergson also discusses the concept of "continuity", and from his own theory of life and beauty, he emphasizes the endless creation of individual life in time, while beauty is also in the process of continuous generation. [24] As a product of the same subject and object, the imagery constituted by the imagery group often has a certain tension because different aesthetic subjects have different emotions and understanding of things, which shows that the imagery is both a stable domain and can be generated in the experience, as the scholar Kou Pengcheng said: "So the imagery is the space provided for

people to re-imagine and recreate. If there are endless meanings beyond words and paintings, the natural context is very large." [25] Of course, the fluidity of the mood does not mean the generalization of the concept of mood, its connotation still has stability. In the same way, the atmosphere is also rendered by a generative space, when the atmosphere is not yet formed, it is still an atmospheric event. In Boehmer's view, besides bringing us emotional touch, the atmosphere seems to have only an objective nature, and when the atmosphere is not felt, its presentation cannot be completely determined. [26] It is clear that the perception of atmospheric events remains an undetermined field until the perceiving subject becomes aware of its immanence. It is only through the existential interrogation of the atmospheric event that the atmosphere can be determined in space and become a shared reality with the human being.

6. The beauty of the field: the spatiality of "mood" and "atmosphere"

In fact, the aesthetics of mood and atmosphere also include the spatial dimension of aesthetics, i.e., they are jointly concerned with a "beauty of the field". As an organic combination of "meaning" and "realm," there is both a subject's mind and an object layer, and Xu Shen of the Eastern Han Dynasty interpreted "realm" from an etymological perspective, saying: "Realm is also the frontier." [27] That is, it points to the spatiality of the realm. In our view, the spatial aesthetics of the realm means, on the one hand, that the aesthetic experience takes place in the space constructed by the realm, and on the other hand, the beauty of the field in the realm is an important source of aesthetics, two aspects of the same process. The beauty of the field in the context mainly stems from the fact that the context is an aesthetic relationship established between human nature. The ancient wind believes that the essence of mood is the aesthetic unity of man and nature, [28] and nature is originally a natural geographical space, a place for human survival and reproduction, as well as aesthetic realization of free existence, so it is not difficult to understand what Heidegger said: "In the dead of winter, when the snowstorm is raging outside the hut, when the snow covers everything, what moment is more suitable for philosophical reflection than What better moment for philosophical reflection than this?" [29] In Heidegger's view, man is in such a spatial field of nature, "though full of toil, he also dwells poetically",

which actually points to the aesthetic unity of man and nature, and also the beauty of the field of mood.

Related to this, Bohme's aesthetics of atmosphere also considers the beauty of the field created by atmosphere as an integral part of the aesthetic experience. The scholar Zhang Jing also believes that atmosphere is spatial in nature and that it is suffused with an emotional tone. [30] Bohme writes: "Atmosphere is clearly experienced through the physical presence of a person or object, that is, through space." [31] He thus sees atmosphere as a space from which we are infected, as a diffusion of indeterminate spatiality. [32] As mentioned before, atmosphere can bring a sense of extended beauty, it is in a state of interstitiality, and it is only when I perceive the atmospheric object in my perception that atmosphere can be identified in space, which means that, like the aesthetics of mood, space is also the place where atmosphere exists, as the field where objects are present. It is the spatiality of the atmosphere that makes it objectively real at the same time. In addition, the beauty of the field of atmosphere is also expressed in the aesthetics of atmosphere as an aesthetics of production. In Bohme's view, both architecture and staging are scenic atmospheres, spaces of bodily presence. Similarly, light and sound are also spatial, as atmospheric objects that can fill a space, and both give it a certain atmosphere by means of illumination or sound, thus changing our state of bodily presence.

7. Creation of "mood" and "atmosphere": a creationist aesthetics

Aesthetics of context and atmosphere is not only an epistemological aesthetics, but also a creationist aesthetics. This is rooted in the fact that both aesthetic experiences, context and atmosphere, are actually a process of integration of situations. The creation of mood needs to be sublimated from "creating the image" to "creating the context", while the arrangement of atmospheric objects in the aesthetics of atmosphere is also the creation of the context. And whether it is atmosphere or context, in fact, both aesthetic activities are permeated with the concept of aesthetic education, and we can further educate ourselves aesthetically in an "immersive" atmosphere.

8. *"Just being in this realm": from "creating images" to "creating the realm"*

As we know, imagery is an aesthetic realm composed of groups of imagery, but the "image" that constitutes the imagery is not a simple addition of imagery, nor is it the "higher form of imagery" as Chen Wangheng said [33], but as Aristotle saw it: The whole should be greater than the sum of its parts. This comes from the fact that the imagery of the parts that make up the imagery is an organism. In ancient Chinese aesthetics, there is a rich tradition of "Shangxiang", from the "Zhou Yi", which states that "the image should be used to fulfill the meaning", to Liu's "God uses the image to pass", the image has always been one of the categories of concern in ancient aesthetics. One of the categories of ancient aesthetics. As a product of the integration of "mind and matter", the creation of imagery is a fundamental part. As mentioned earlier, Wang divides the realm of poetry into three parts: the physical realm, the emotional realm, and the emotional realm, with the physical realm being the most basic unit. [34] Wang emphasizes the leap from the image in the eye to the image in the heart, and he also believes that the formation of the mood begins with the creation of the basic realm of objects.

Because the realm of objects, after all, still belongs to the category of "writing", what we call the mood is through the "realm of creation" to get, Wang Guowei said: "There is a realm of creation, there is a realm of writing, this ideal and realistic two schools of thought by the division. " [35] He regarded the creation of the realm as the ideal school of artistic expression, but in fact, writing and creating the realm are two different stages of the same process. Most of the creation of the realm starts from writing the natural objects, and the objects, through the unique construction of the subject's mind, forge an aesthetic realm, that is, the realm of meaning. It should be noted that the use of "image" in ancient China is the same as "phase", and in Zhu Zhirong's opinion, "image" and "phase" In Zhu Zhirong's opinion, "elephant" and "phase" are common in Chinese from ancient times to the present, he says: "If the elephant refers to a person, the tradition often uses the word 'like', which is inclined to be an image, such as 'statue' 'statue' and so on, after the simplification of Chinese characters used to use 'elephant' to express." [36] Thus, in this sense we can incorporate the rhetorical or facetious approach to the creation of context, such as the method of image-making in context also

includes the use of specific imagery words, which can be regarded as a symbol, and Wu Liquan also believes that "the way of creating context, in addition to using specific rhetorical techniques to construct relevant rhetorical texts, in classical Chinese literature, especially poems, lyrics, songs, fu and other rhyming works In the creation of classical Chinese literature, especially poems, lyrics, compositions, fugue and other rhyming works, there is also a common way to create a certain mood for a work by using a noun with a specific imagery." [37] In Japanese haiku, "seasonal language" is used, and in ancient Chinese poetry, specific words for objects such as "willow," "moon," "plum blossom ", "Qiangdi", etc. With the help of rhetoric, the artist has given a specific cultural meaning to the objects, which no longer belong to the natural sense of existence, but are also expressed as "intentional" constructions of the mind, i.e. imagery, which, as a "human" form, bears the imprint of the subject's emotion and provides the meaning of the imagery. The imagery, as a "human" form, bears the imprint of the subject's emotion and opens the way for the creation of the mood.

9. Creation of the scene: the arrangement of "atmosphere objects

Boehme has repeatedly claimed that his new aesthetics, the aesthetics of atmosphere based on perception, is the aesthetics of making, and that the work of aesthetics lies in the making of atmosphere, which, in our opinion, can also be considered a creationist aesthetics. Atmospheric aesthetics is the creation of atmosphere through the arrangement of atmospheric objects, and the beauty of atmosphere is the presence of atmospheric objects. Boehme believes that atmospheric aesthetics is the creation of atmosphere with the help of operating objects, saying, "The meaning of aesthetic craftsmanship lies in giving things, environments or also people such characteristics that make something emanate from them." [38] As mentioned earlier, because he breaks with the traditional existentialism of things and understands the properties of things as the ecstasy of things themselves, thus the attempt of atmospheric aesthetics to construct a manufacturing aesthetics is realized, out of echoing the aestheticization of everyday life, and it is in the above context that we talk about the stage, architecture, sound and other scenic aesthetic work such as light becomes a reality. Yang Zhen also believes that Bohme

"painstakingly locates aesthetics at the nexus of 'atmosphere', clarifying its 'object-like nature', showing that it is not a psychological product of the subject's wishful thinking, but rather an emotion that comes from some external situation. vibrations, in order to take aesthetics out of the historical prison of subjectivism and towards the broader realm of 'aesthetic craft'." [39] It can be seen that through the creation of atmosphere the perceiver and the perceived object can be drawn into a shared reality.

The art of staging is seen by Boehme as an important way to liberate atmosphere from subjectivity. It goes beyond traditional staging, where atmosphere becomes quasi-objective, and he believes that in a stage set, actors, audience, and scenery can convey a shared atmosphere. In architectural photography, architecture, as the art of freezing time, is the "mood space" created by the things that contain atmosphere, and the architect's task is to preserve the atmosphere by constructing it. Light and sound also belong to the atmosphere creators, both of them as the voice of physical presence. In addition, it should not be overlooked that the aesthetics of atmosphere considers the face as an atmospheric object, which is related to the "phase" (or "image") in the aesthetics of context. The face that Bohme refers to is not only the natural face, but also the human face, which can be regarded as the external formal characteristics of things. The face of a person, according to Bohme, does not refer to the difference in the relationship between the inner and outer nature of a person, but to the general impression of the atmosphere, saying, "The characteristics inferred by phrenology are not the hidden essence or nature of a person, but arise from the atmospheric prescriptiveness of that person." [40] This stems from the pictorial reality of the face, which changes by changing one's physical state or behavior, so that it can also be regarded as the arrangement of atmospheric objects.

Atmospheric aesthetics and contextual aesthetics, as aesthetics that value experience and participation, also play a function of aesthetic education, mainly in that both can create situational conditions for the development of aesthetic education. Zhu Zhirong said, "The process of aesthetic activity is a kind of aesthetic sensitization, which is aesthetic education." [41] It can be seen that the work of aesthetic education is permeated by the experience of mood and atmosphere, and it is a moistening of the soul in a silent way. People in the context and

atmosphere of the scene, on the one hand, can cultivate our aesthetic senses, enhance our aesthetic sensibility, on the other hand, we can feel in the "mood" and "good" atmosphere in the inner being of a On the other hand, we can feel a kind of "excitement" in the "mood" and "good" atmosphere, and we often feel satisfied. Also as Yang Enhuan saw: "Aesthetic education operation mechanism as an organic combination of dynamic structure, with different levels and levels, the achieved aesthetic education function, effect, also has different levels and levels, such as the cultivation of the senses, temperament, personality building, spiritual super ascension, and so on." [42] As mentioned above, the mind and the object in the imagery are integrated and identical, and the feeling of the object (imagery) is also the grasp and experience of ourselves. In the same way, the aesthetics of atmosphere is the most important part of the education. In the same way, the development of aesthetic education in atmospheric aesthetics requires the arrangement of atmospheric objects in real or imaginary scenes, thus rendering a spatial effect that allows the viewer to be invaded by the atmosphere, and it is in this atmospheric realization that aesthetic education as aesthetic work is completed.

Conclusion

To sum up, as two different aesthetic paradigms in Chinese and Western aesthetics, the aesthetics of mood and the aesthetics of atmosphere are established in the context of dialogue and exchange between Chinese and Western cultures, and they are related to each other while showing certain differences. On the one hand, as the core of Chinese aesthetics, it emphasizes the connection between mind and matter, and the aesthetics of sense, extension and spatiality can be regarded as the characteristics of mood, while mood is also an aesthetic theory in the sense of creationism, and we believe that the creation of mood is from "creating images" to "creating the mood". On the other hand, atmosphere aesthetics, as a new aesthetics that is developing nowadays, is a kind of manufacturing aesthetics, which is different from the previous epistemological aesthetics and focuses on the creation of atmosphere. The thing of atmosphere in atmosphere aesthetics is built on the association between body and object, and imagery can be regarded as the metaphysical dimension of the thing of atmosphere. Besides, the aesthetic

characteristics of atmospheric aesthetics and contextual aesthetics show consistency, and the arrangement of atmospheric objects in atmospheric aesthetics is also the creation of a scene. It is worth mentioning that both contextual aesthetics and atmospheric aesthetics are permeated with the concept of aesthetic education, and the creation of an immersive atmosphere can be regarded as a distinctive way of aesthetic practice for both of them. In conclusion, a comparison and mutual interpretation of contextual and atmospheric aesthetics in a holistic perspective can help to identify the differences and similarities between the two aesthetics, as well as promote the diversified development of contextual and atmospheric theories in the present, with the aim of enriching the applicability and interpretative effectiveness of contextual and atmospheric aesthetics.

References

1. *Liu Yuedi*. Studies in Contemporary Chinese Aesthetics. Beijing: China Social Science Press, 2019. P. 549.
2. *Goufeng*. Exploration of the Realm of Meaning - The Next Volume. Nanchang: Baihuazhou Literary Publishing House, 2009. P. 198.
3. *Husserl, E*. Cartesian Meditations / Translated by Zhang Tingguo. Beijing: China City Press, 2001. P. 124.
4. *Yang Chun-shih*. The Classical Intersubjectivity of Chinese Aesthetics // Social Science Front. Vol. 1, 2004. P. 76-81.
5. *Zhang Bewei*. All Tang and Five Dynasties Poetic Patterns Convergence Examination. Nanjing: Phoenix Press, 2002. P. 173.
6. *Fang Hui*. Tongjiang jie-xinjing ji / Ruan Yuan, ed. Nanjing: Jiangsu Ancient Books Publishing House, 1988. P. 132.
7. *Wang Guowei*. Words on Earth / Translated by Li Jingbang, Chengdu: Sichuan Wenyi Publishing House, 2019. P. 10.
8. *Zong Baihua*. A Walk in Aesthetics. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1981. P. 79.
9. *Bohme, G*. Aesthetics of Atmosphere / Translated by Jia Hongyu, Beijing: China Social Science Press, 2018. P. 20.

10. *Bohme, G. Aesthetics of Atmosphere* / Translated by Jia Hongyu. P. 18.
11. *Bohme, G. Aesthetics of Atmosphere* / Translated by Jia Hongyu. P. 217.
12. *Lu Chunhong*. From "Perceptual Cognition" to "New Aesthetics": How to Revive Aesthetics? // *Journal of Capital Normal University (Social Science Edition)*. P. 1-12.
13. *Wang Shiyu*. "A Comparative Study of "Context" and "Atmosphere" in Chinese and German Aesthetics // *Journal of Chongqing Three Gorges College*. Vol. 5. 2019. P. 63-70.
14. *Bohme, G. Aesthetics of Atmosphere* / Translated by Jia Hongyu. P. 55.
15. *Yang Enhuan*, *Introduction to Aesthetics*, Shenyang: Liaoning University Press, 1992. P. 530.
16. *Yu Jianhua*. *Ancient Chinese Painting Classics*. Beijing: People's Art Publishing House, 2014. P. 638.
17. *Merleau-Ponty, M. The Eye and the Mind* / Translated by Yang Dachun, Beijing: The Commercial Press, 2007. P. 74.
18. *Qian Zhongshu*. *The Seven Suffixes Collection*, Beijing: Life, Reading, Xinqi Sanlian Bookstore, 2002. P. 64.
19. *Qian Zhixi and Liu Qinghai*. *Selected Poems of Li Bai*. Beijing: The Commercial Press, 2016, P. 230.
20. Gao Shi. *Chronological Notes on the Collected Poems of Gao Shi* / Annotated by Liu Kaiyang. Beijing: China Book Bureau, 2018. P. 357.
21. *Bohme, G. Perceptionology*, translated by Han Zizhong, Beijing: The Commercial Press, 2021. P. 107.
22. *Bohme, G. Perceptionology* / Translated by Han Zizhong. P. 109.
23. *Bohme, G. Perceptionology* / Translated by Han Zizhong. P. 90.
24. *Bergson, H. Evolution of Creation* / Translated by I. Xiao, Beijing: Huaxia Publishing House, 2000. P. 16.
25. *Kou Pengcheng*. *The Spirit of Classical Chinese Aesthetics*. Beijing: Science Press, 2021. P. 125.
26. *Bohme, G. Aesthetics of Atmosphere* / Translated by Jia Hongyu. P. 51.
27. *Xu Shen*. *Shuowen Jiezi Revised Text* / Edited by Ban Jiqing, Wang Jian, and Wang Huabao, Nanjing: Phoenix Press, 2004. P. 405.

28. *Goufeng*. Exploration of Meaning - The Next Volume. P. 57.
29. *Heidegger, M.* Man, Poetically Dwelling / Translation , compiled by Gao Yuanbao, Beijing: Beijing Times Chinese Book Bureau, 2017. P. 97.
30. *Zhang Jing*. Aesthetic Sensation and the Beauty of Atmosphere in Ancient Chinese Poetry // Studies in Literature and Art. Vol. 12. No. 2022. P. 44-55.
31. *Bohme, G.* Aesthetics of Atmosphere / Translated by Jia Hongyu. P. 19.
32. *Bohme, G.* Perceptionology / Translated by Han Zizhong. P. 47.
33. *Chen Wangheng*. A Brief Discussion of the Spirit of Chinese Aesthetics," Zhongzhou Journal of Scholarship. Vol. 6, No. 2021. P. 155-160.
34. *Zhang Bewei*. All Tang and Five Dynasties Poetic Patterns Collected and Examined. P. 172.
35. *Wang Guowei*. Words on Earth / Translated by Li Jingbang, P. 4.
36. *Zhu Zhirong*. On the Translational Meeting of Imagery Categories. Chinese Literary Criticism, Vol. 4, 2022, pp. 28-36+187.
37. *Wu Liqun*. Context and the Way of Creating Context // Journal of Jiangsu Normal University (Philosophy and Social Science Edition). 2023. No. 2. P. 33-49.
38. *Bohme, G., Yang Zhen*. Atmosphere as a Core Concept of a New Aesthetics // Art Design Research. Vol. 1. 2014. P. 5-15.
39. *Yang Zhen*. Existence is Manifestation - A Review of Bohme's "Atmospheric Aesthetics" // Foreign Aesthetics. vol. 2, 2018. P. 41-55.
40. *Bohme, G.* Aesthetics of Atmosphere / Translated by Jia Hongyu. P. 184.
41. *Zhu Zhirong*. Aesthetic Theory in China. Beijing: Peking University Press, 2005. P. 218.
42. *Yang Enhuan*. Aesthetics and Life: Reflections on the Construction of Aesthetic Theory in Contemporary China. Shenyang: Liaoning University Press, 1998. P. 73.



Юэ Сянфань

**"ЭСТЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ"
И "ЭСТЕТИКА АТМОСФЕРЫ":
КОНТРАСТ И ВЗАИМНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ ВОСТОКА И ЗАПАДА**

Абстракт

Являясь основным направлением традиционной китайской эстетики, контекстуальная эстетика не только имеет значение онтологической эстетики, но и представляет собой эстетическую систему, ориентированную на мир человеческой жизни. В контексте эстетизации повседневности это делает возможным двустороннюю интерпретацию и взаимодополняющие интерпретационные отношения с эстетикой атмосферы, выступающей за возвращение эстетики в сферу чувственности и феноменологии. С точки зрения эстетических отношений между ними и эстетика настроения, и эстетика атмосферы устанавливают "интерсубъективные" эстетические отношения между "Я" и "объектом". В первом случае речь идет о модели "сознание-объект", а во втором модели - о "тело-объект". "Образность", являющаяся основной единицей контекстуальной эстетики, может рассматриваться как метафизическое измерение "атмосферных объектов" в атмосферной эстетике. С точки зрения эстетических характеристик эстетики обе ориентированы на "чувство потока", "непрерывности" и на "красоту поля" в эстетической деятельности. По сути, из требований эстетической практики обеих эстетик эстетика настроения и атмосферы является одновременно эпистемологической и творческой эстетикой, так что эстетическая деятельность реализуется в создании настроения и обустройстве атмосферных объектов, что также указывает на эстетическую воспитательную функцию эстетики обоих подходов.

Ключевые слова

Эстетика художественной концепции, эстетика атмосферы, интерсубъективность, креационистская эстетика, эстетическое воспитание.



*Жанна Миловац*⁴⁶

МНОГОЛИКОСТЬ ТАНЦА В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

Абстракт

В статье рассматривается существование двух феноменов – танца и диалога. Анализируется природа танцевального искусства и роль диалога в становлении культурных миров. Повествуется о вариациях языка танца при формировании целостного хореографического образа, подчеркивается многоликость танцевальных стилей, объединяющих эпохи.

Ключевые слова

Танец, диалог, Бахтин, хореографический образ, танцевальная лексика, тело, телесность, культура, бытие танца, выразительность.

Танец и диалог как две формы длительности бытия человека, как два взаимодополняющих феномена существуют с периода зарождения человеческой коммуникации. Природа танца априори включает в себя элементы как внутреннего диалога, так и диалога с внешней предметностью. По сути вся человеческая культура рождается, обновляется, преобразуется в процессе становления различных видов деятельности, затрагивающих как повседневность, так и сферы, например, научных, технических и художественных изысканий.

Предметом нашего рассмотрения является «его величество Танец» с его многоликостью, стилистическими особенностями. Танец транслирует одну из важных функций – объединять посредством особого пластически-музыкального, телесного языка многие культуры. Данное объединение может происходить только в контексте диалога культур, выявляя в них колорит традиций и новаций хореографического искусства.

Хореография – это форма и средство, универсальный язык для

⁴⁶ Миловац, Жанна - Институт научной информации по общественным наукам РАН, отдел философии, кандидат философских наук, доцент, научный сотрудник. Тематическая панель 1. Э-почта: tanez97@gmail.com

понимания. Обрести и выразить свое лицо в современном стилистическом пространстве хореографического искусства бывает порой не просто. На помощь приходит поиск определений самого понятия танцевального, хореографического искусства, имеющего свою уникальную историю. «Хореографическое искусство или хореография (от греческого слова χορεία – хороводная пляска и γράφω – записывать) рассматривается в качестве искусства сочинения, сценической постановки танца. Сам термин «хореография» появился примерно в 1700 г. для названия системы описания (стенографирования) танцев, позднее это понятие стало применяться к танцевальному искусству» [6, 189].

Очевидно то, что история происхождения танца достаточно древняя. На момент возникновения архаический танец имел свой кинетический рисунок. И этот наивный танцевальный рисунок порождал особенный первобытный лик, обрамленный ритуально окрашенными движениями. Сама по себе архаическая культура, в которой пляска была одним из первых способов танцевальной лексики, предполагала начало диалога человеческой культуры с последующими ее достижениями в плоскости хореографического мышления.

Известно, что методология взаимодействия культур, в частности диалога культур, была разработана в трудах М. М. Бахтина. Диалог, по М. Бахтину, это «взаимопонимание участвующих в этом процессе, и в то же время сохранение своего мнения, своей в другого (слияние с ним) и сохранение дистанции (своего места)». [2, 430] Диалог – это всегда динамика, коммуникация, развитие, взаимодействие.

Диалог в танце – это художественная форма взаимопроникновения пластически позиционирующих тел танцовщиков, иллюстрирующих событийность хореографического текста. Танец диалогичен, также, как и диалогична культура. Эффект диалога в танце достижим через восприятие и познание его эстетической сущности. Красота танцевальных линий самоценна сама по себе. Эстетическая же сторона диалога культур, на наш взгляд, может проявляться через призму моральных ценностей, обретающих жизнь в благих поступках людей.

«Диалог не средство, а самоцель. Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, всё кончается. Поэтому,

диалог, в сущности, не может и не должен кончатся». [1, 433] Источником жизнеутверждающей силы разных культур заключается в способности одной культуры осваивать достижения другой. «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже ... Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом ... между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур ... При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, но они взаимно обогащаются». [2, 354] Прекрасное выражение – «встреча двух культур» - особым образом преломляется в танцевальном искусстве, когда происходит диалог между разными его стилистическими направлениями, которые пластическим колоритом обогащают хореографическую лексику.

Танцевальная «мысль» воплощается через тело танцовщика. Хореографическая лексика обретает смысл через одухотворение телесности исполнителя. Язык тела выступает способом построения хореографических композиций. Диалог тела и духа в танце – суть ритмопластического мышления при создании хореографических образов. «Танец как форма художественной коммуникации есть пространство воплощения синтеза разных культур, первобытности и современности, сакральности и раскованности, намека и открытости, самодостаточности жеста и скульптурности «плоти», музыкальной «ткани» и бытия движения через ритм». [7, 139]

Танец – это одна из художественных форм культуры, в которой эстетика бытия человека представлена в пластике одухотворенной телесности. Тело танцовщиков «говорит» телесным языком как, например, в классическом балете, так и в народно-сценическом танце, отражающем характер, национальную самобытность, традиции многоликих культур. Исследуя тему многоликости танца в диалоге культур, нельзя не затронуть тот факт, что «продолжение новых тенденций в мире хореографии есть продолжение диалога с традициями балетного искусства, в котором танец предстает уникальным способом создания художественной реальности посредством кинетики человеческого тела. Тела, эстетический рисунок которого есть отражение художественного замысла хореографа». [10, 38]

Танец представляет собой некий эстетический опыт, передаваемый языком тела. «Он есть источник и результат художественного мышления автора-исполнителя. Многовековая история танцевальной культуры включает различные ипостаси эстетической трансформации человеческого тела. Тела, обреченного породить вариации художественной выразительности». [10, 38]

Выразительность относится к одному из ключевых вопросов хореографического искусства. Она вплетена в содержание художественного мышления и находит выход в структуре целостного произведения, будь это балетный спектакль или танцевальная импровизация. На наш взгляд, выразительность в танце может выступать элементом эстетического диалога внутри произведения танцевального искусства. Вопрос выразительности приближает к пониманию танца как способа эстетического существования тела в контексте художественного пространства.

В танце как форме художественной культуры реализуются идеи балетмейстера посредством построения пластического телесного образа, вершится бытие хореографического образа. Танец порождает новый мир бытия, в котором позиционируется явленность эстетики тела, индуцирующая эмоции при восприятии художественного действия. В формах культуры (в нашем случае, танце) воплощается и совершенствуется сущностная самоотнесенность человеческого бытия. «В них человек возвращается, отбрасывается к изначальности собственного и мирового бытия. В формах искусства, философии, нравственности, богосознания человек отстраняет сложившиеся, слившиеся с его существованием, незримо господствующие в его жизненном мире фигуры и образы видения, слышания, понимания, переживания бытия: безличные схемы общения, очевидности, которые разумеются сами собой, нормативы этических решений, машинальности культа... Очевидным становится то, что мир культуры – это мир каждый раз впервые, мир в состоянии возникновения, первотворения. В произведениях культуры воплощено само событие произведения бытия (слова, образа, смысла) из небытия, рождение мира – бытия предметов, людей, бытия мысли – из хаоса материалов, плоскости полотна, смешения красок, философских умозаключений». [11, 106]

Культура как бытие, устремленное к диалогу культур и

обретающее в нем собственное смысловое бытие, воплощается в сфере произведений (не продуктов или орудий) [3, 4] Только сосредоточенная, воплощенная в произведении культура может быть местом и формой возможного диалога. Согласно В.С. Библеру, «любое произведение есть форма, формирующая (а не информирующая) своего зрителя, спутника». [4, 176] «Культура зрения, слуха, мысли не просто их “развитость”, но внутренняя многосубъективность и диалогичность». [4, 311] «Произведение культуры есть всегда вновь бытие-начинание, бытие-возможность, оно требует «исполнения», не просто воспроизведения, а сотворчества». [11, 106-107]

Многомерность бытия танца проявляется в диалоге между разными культурными мирами. И «эта разность обретает единение в ликах красоты множественности хореографических направлений, вносящих чувство гармонии». [9, 29] Гармония в художественном произведении есть некий индикатор бесконечности и ценности диалога разнонаправленных культурных миров. Гармония телесной палитры движений – необходимый компонент при создании танцевального образа, содержащего новый эстетический телесный опыт. «Язык танца в качестве системы, состоящей из потенциальных и актуальных структур, посредством пластического движения отражает смысл рефлексивного опыта человека, при этом источником и результатом выражения смысла служит материал танца – человеческое тело». [5, 156]

О многоликости танца можно говорить бесконечно. Танец- это нечто метафизическое, надвременное, перерастающее в вечность. «Танец есть явленность самых глобальных перемен в сознании мировой культуры. Культуры, претерпевшей изменения через стили разных эпох, но сохранившей непреходящие классические ценности. Ценности, воплощенные посредством художественного материала в конкретных видах искусства». [8, 146] И такие ценности, со всей очевидностью транслируются через столетия в контексте диалога культур.

Ссылки

1. *Бахтин, М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

2. *Бахтин, М.М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1986.
3. *Библер, В.С.* Бытие в культуре // От наукоучения к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991. Ч. 2.
4. *Библер, В. С.* На гранях логики культуры: Книга избранных очерков. М., 1997.
5. *Дьяконова, Л.Т.* Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. С. 155-158.
6. *Касиманова, Л.А.* Хореографическое искусство в контексте современных концепций развития культур // Мир науки, культуры, образования. № 5 (66) 2017. С. 189-191.
7. *Миловац, Ж.В.* Эстетика бытия танца: одухотворение тела // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 3. Философия: Реферативный журнал. 2022. С. 138-143.
8. *Миловац, Ж.В.* Искусство танца в сфере художественной коммуникации // Позиция: Философские проблемы науки и техники. Научный журнал. Вып. 18 / Под общ. ред. Л.В. Клепиковой; отв. ред. И.В. Федякин. Калуга: Изд-во ИП Якунин А.В., 2022. С. 143-148.
9. *Пименова, Ж.В.* Лики красоты в искусстве танца // Балет. № 4 (175). 2012. С. 28-29.
10. *Пименова, Ж.В.* Танец как эстетическая форма художественного мышления в контексте современного арт-процесса // Балет, № 4 (187), 2014. С. 38-40.
11. *Севач, А.В.* Диалог культур в контексте межкультурных коммуникаций // Вестник МГУКИ. Июль-август № 4 (36). 2010. С. 106-109.



*Zhanna Milovats*⁴⁷

THE DIVERSITY OF DANCE IN THE DIALOGUE OF CULTURES

Abstract

The article considers the existence of two phenomena - dance and dialogue. The nature of dance art and the role of dialogue in the formation of cultural worlds are analyzed. It tells about the variations of the dance language in the formation of a holistic choreographic image, emphasizes the diversity of dance styles that unite eras.

Key words

Dance, dialogue, Bakhtin, choreographic image, dance vocabulary, body, physicality, culture, existence of dance, expressiveness.

Dance and dialogue as two forms of the duration of human existence, as two complementary phenomena, have existed since the birth of human communication. The nature of dance a priori includes elements of both internal dialogue and dialogue with external objectivity. In fact, the entire human culture is born, updated, transformed in the process of formation of various activities that affect both everyday life and areas, for example, scientific, technical and artistic research.

The subject of our consideration is "His Majesty the Dance" with its diversity, stylistic features. Dance broadcasts one of the important functions - to unite many cultures through a special plastic-musical, bodily language. This association can only take place in the context of a dialogue of cultures, revealing in them the flavor of traditions and innovations of choreographic art.

Choreography is a form and a means, a universal language for understanding. Finding and expressing one's face in the modern stylistic space of choreographic art is sometimes not easy. The search for definitions of the very concept of dance, choreographic art, which has its own unique history, comes to the rescue. "Choreographic art or

⁴⁷ *Milovats, Zhanna* - Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Department of Philosophy, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Researcher. Thematic panel 1. E-mail: tanez97@gmail.com

choreography (from the Greek word χορεία - round dance and γράφω - to write down) is considered as the art of composing, the stage performance of a dance. The term "choreography" itself appeared around 1700. for the name of the system of description (shorthand) of dances, later this concept began to be applied to the art of dancing". [6, 189]

It is obvious that the history of the origin of the dance is quite ancient. At the time of its origin, the archaic dance had its own kinetic pattern. And this naive dance pattern gave rise to a special primitive face, framed by ritually colored movements. The archaic culture itself, in which dance was one of the first ways of dance vocabulary, assumed the beginning of a dialogue of human culture with its subsequent achievements in the plane of choreographic thinking.

It is known that the methodology of the interaction of cultures, in particular the dialogue of cultures, was developed in the works of M.M. Bakhtin. Dialogue, according to M.M. Bakhtin, is "the mutual understanding of those participating in this process, and at the same time, the preservation of one's own opinion, one's own in another (merging with him) and maintaining distance (one's place)". [2, 430] Dialogue is always dynamics, communication, development, interaction.

Dialogue in dance is an artistic form of interpenetration of the dancers' plastically positioning bodies, illustrating the eventful nature of the choreographic text. Dance is dialogic, just like culture is dialogic. The effect of dialogue in dance is achievable through the perception and knowledge of its aesthetic essence. The beauty of dance lines is valuable in itself. The aesthetic side of the dialogue of cultures, in our opinion, can be manifested through the prism of moral values that find life in the good deeds of people. "Dialogue is not a means, but an end in itself. To be means to communicate dialogically. When the dialogue ends, everything ends. Therefore, the dialogue, in essence, cannot and must not end". [1, 433] The source of the life-affirming power of different cultures lies in the ability of one culture to master the achievements of another. "An alien culture reveals itself more fully and deeper only in the eyes of another culture... One sense reveals its depths, having met and touched another, alien sense... between them begins, as it were, a dialogue that overcomes the isolation and one-sidedness of these meanings, these cultures ... With such a dialogic meeting of two cultures, they do not merge and do not mix, but they are mutually enriched". [2, 354] A wonderful expression - "the

meeting of two cultures" - is refracted in a special way in the art of dance, when there is a dialogue between its different stylistic trends, which enrich the choreographic vocabulary with plastic coloring.

The dance "thought" is embodied through the body of the dancer. Choreographic vocabulary acquires meaning through the spiritualization of the performer's physicality. Body language is a way of constructing choreographic compositions. The dialogue of body and spirit in dance is the essence of rhythmoplastic thinking when creating choreographic images. "Dance as a form of artistic communication is a space for the embodiment of the synthesis of different cultures, primitiveness and modernity, sacredness and looseness, hint and openness, self-sufficiency of gesture and sculptural "flesh", musical "fabric" and the existence of movement through rhythm". [7, 139]

Dance is one of the artistic forms of culture, in which the aesthetics of human existence is represented in the plasticity of spiritualized physicality. The body of the dancers "speaks" the language of the body, both, for example, in classical ballet and in folk stage dance, which reflects the character, national identity, and traditions of diverse cultures. Exploring the theme of the diversity of dance in the dialogue of cultures, one cannot but touch upon the fact that "the continuation of new trends in the world of choreography is the continuation of a dialogue with the traditions of ballet art, in which dance appears as a unique way of creating artistic reality through the kinetics of the human body. The body, the aesthetic design of which is a reflection of the choreographer's artistic intention". [10, 38]

Dance is an aesthetic experience conveyed by body language. "He is the source and result of the artistic thinking of the author-performer. The centuries-old history of dance culture includes various manifestations of the aesthetic transformation of the human body. A body doomed to give rise to variations of artistic expressiveness". [10, 38]

Expressiveness is one of the key issues of choreographic art. It is woven into the content of artistic thinking and finds a way out in the structure of a holistic work, be it a ballet performance or dance improvisation. In our opinion, expressiveness in dance can act as an element of aesthetic dialogue within a piece of dance art. The question of expressiveness brings us closer to understanding dance as a way of the aesthetic existence of the body in the context of artistic space.

In dance as a form of artistic culture, the ideas of the choreographer are realized through the construction of a plastic bodily image, the existence of a choreographic image is being accomplished. Dance generates a new world of being, in which the manifestation of the aesthetics of the body is positioned, inducing emotions when perceiving an artistic action. In the forms of culture (in our case, dance) the essential self-reference of human existence is embodied and improved. "In them, a person returns, is thrown back to the originality of his own and world existence. In the forms of art, philosophy, morality, God-consciousness, a person removes the figures and images of vision, hearing, understanding, experience of being that have formed, merged with his existence, invisibly dominating in his life world: impersonal schemes of communication, evidence that is self-evident, standards of ethical decisions. , the mechanicalness of the cult... It becomes obvious that the world of culture is the world every time for the first time, the world in a state of emergence, first creation. In the works of culture, the very event of the creation of being (word, image, meaning) from non-existence, the birth of the world - the existence of objects, people, the existence of thought - from the chaos of materials, the plane of the canvas, the mixing of colors, philosophical conclusions is embodied". [11, 106]

Culture as a being, striving for a dialogue of cultures and acquiring its own semantic being in it, is embodied in the sphere of works (not products or tools). (3, 4) Only a concentrated culture embodied in a work of art can be a place and form of a possible dialogue. According to V.S. Bibler, "any work is a form that forms (rather than informs) its viewer, companion". [4, 176] "The culture of vision, hearing, thought is not just their "development", but internal multi-subjectivity and dialogism". [4, 311] "The work of culture is always again being-beginning, being-possibility, it requires "execution", not just reproduction, but co-creation". [11, 106-107]

The multidimensionality of the existence of dance is manifested in the dialogue between different cultural worlds. And "this difference finds unity in the faces of the beauty of the plurality of choreographic directions that bring a sense of harmony". [9, 29] Harmony in a work of art is a certain indicator of the infinity and value of the dialogue of multidirectional cultural worlds. The harmony of the bodily palette of movements is a necessary component in creating a dance image that

contains a new aesthetic bodily experience. "The language of dance as a system consisting of potential and actual structures, through plastic movement, reflects the meaning of a person's reflexive experience, while the source and result of the expression of meaning is the dance material – the human body". [5, 156]

One can talk endlessly about the diversity of dance. Dance is something metaphysical, transtemporal, growing into eternity. "Dance is a manifestation of the most global changes in the consciousness of world culture. A culture that has undergone changes through the styles of different eras, but retained the enduring classical values. Values embodied by means of artistic material in specific types of art" [8, 146] And such values are clearly transmitted through the centuries in the context of the dialogue of cultures.

References

1. *Bakhtin, M.M.* Problems of Dostoevsky's Poetics. M., 1972. In Russian.
2. *Bakhtin, M.M.* Aesthetics of Verbal Creativity. M., 1986. In Russian.
3. *Bibler, V.S.* Being in Culture // From science to the logic of culture: Two philosophical introductions to the twenty-first century. M., 1991. Part 2. In Russian.
4. *Bibler, V.S.* On the verge of the logic of culture: A book of selected essays. M., 1997. In Russian.
5. *Dyakonova, L.T.* Dance as a Phenomenon of Culture // Society. Wednesday. Development (Terra Humana). 2011. P. 155-158. In Russian.
6. *Kasimanova, L.A.* Choreographic Art in the Context of Modern Concepts of Cultural Development // World of science, culture, education. No. 5 (66) 2017. P. 189-191. In Russian.
7. *Milovac, Zh.V.* Aesthetics of the Life of Dance: the Spiritualization of the Body // Social and Humanitarian Sciences. Domestic and foreign literature. Ser. 3. Philosophy: journal of abstracts. 2022. P. 138-143. In Russian.
8. *Milovac, Zh.V.* The Art of Dance in the Sphere of Artistic Communication // Position: Philosophical problems of science and technology / Ed. ed. L.V. Klepikova; resp. ed. I.V. Fedyakin; Russian University of Transport. Issue. 18. Kaluga: IP Yakunin A.V., 2022. P. 143-148. In Russian.
9. *Pimenova, Zh.V.* Faces of Beauty in the Art of Dance // Ballet. No. 4 (175). 2012. P. 28-29. In Russian.

10. *Pimenova, Zh.V.* Dance as an Aesthetic Form of Artistic Thinking in the Context of the Modern Art Process // Ballet. No. 4 (187). 2014. P. 38-40. In Russian.

11. *Sevach, A.V.* Dialogue of Cultures in the Context of Intercultural Communications // Vestnik MGUKI. July-August. No. 4 (36). 2010. P. 106-109. In Russian.



*Армен Апресян*⁴⁸

В.В. КАНДИНСКИЙ И К.С. ПЕТРОВ-ВОДКИН: ДИАЛОГ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Абстракт

«Купание красного коня» К. Петрова-Водкина недаром считается одной из самых знаковых картин русского искусства XX века. За время, прошедшее с момента ее создания, интерпретации этой неоднократно менялись: в советское время считалось, что художник предчувствовал революцию, и именно поэтому сделал такой акцент на красном цвете. В последние годы тема пророческого предвидения художника отошла на второй план – сегодня больше говорят об иконописных традициях, которые можно увидеть в картине. В то же время, уместно говорить о том, что «Купание красного коня» является живописным ответом К. Петрова-Водкина на тезисы, изложенные В.В. Кандинским в его программной работе «О духовном в искусстве». В настоящей статье рассматривается своеобразный диалог между двумя крупнейшими отечественными художниками XX века.

Ключевые слова

Изобразительное искусство, живопись, авангард, К.С. Петров-Водкин, В.В. Кандинский

К.С. Петров-Водкин – художник, чье имя ассоциируется, в первую очередь, с «Купанием красного коня», картиной, которую называют

⁴⁸ *Апресян, А.Р.* - доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, член редакционной коллегии АУ. Тематическая панель 4. Э-почта: armapr@gmail.com

одним из крупнейших произведений русской живописи XX века. Эта картина стала поворотной в его художественной карьере: после того, как она была представлена публике, отношение художественной общественности к живописцу принципиально изменилось.

В 1910 году, за два года до появления «Купания красного коня», И.Е. Репин крайне негативно высказывался о работах Петрова-Водкина. В открытом письме «Критикам искусства», опубликованном в журнале «Аполлон», Репин, в частности отмечал: «Я не раз видел упражнения в живописи Петрова-Водкина... Они так безвкусны, безграмотны, бессмысленны... И теперь, на выставке... опять целая комната с коридорами наполнена возмутительным безобразием этого неуча... Ясно только в этих невозможных для глаз бездарных малеваниях одно: это – рабья душа. Этому безграмотному рабу случилось увидеть двух взбитых парижской рекламой нахальных недоучек Гогена и Матисса. Невежественный раб смекнул, что и он так может намалевать. Еще бы, всякий полуграмотный дворник намалюет еще побойчее, если ему внушить: валяй, братец, позабористей, - что в голову взбретет!.. Вот тебе краски и кисти... Довольно, не стоит слов». [4]

Как отмечает А. Ипполитов в статье «Избранник Аполлона», «"Купание красного коня" было помещено над входной дверью выставки объединения "Мир искусства" в 1912 году и воспринималось как знамя эстетствующей интеллигенции в борьбе против протухшего реализма и отвязных беспредметников. ...В полотне Петрова-Водкина оказался достигнут синтез прошлого и настоящего, указывающий дорогу к будущему. Паоло Учелло и новгородская иконопись, то есть классическая европейская и классическая русская линии, слились в неразрывное целое, подверглись матиссовской аранжировке и превратились в необычайно выразительное высказывание, где прошлое не предается анафеме, но в то же время различимы и ноты пророчества». [2]

Однако позже И.Е. Репин изменил позицию в отношении творчества Петрова-Водкина. Увидев на выставке «Купание красного коня», долго молча стоял у этого полотна, а потом резюмировал: «Талантище...» В советское время считалось, что художник предчувствовал революцию, и именно поэтому сделал такой акцент

на красном цвете. В последние годы тема пророческого предвидения художника отошла на второй план – сегодня больше говорят об иконописных традициях, которые можно увидеть в картине. В то же время, вполне допустимо говорить и о том, что «Купание красного коня» может восприниматься, как своеобразный диалог К.С. Петрова-Водкина и В.В. Кандинского.

С 27 декабря 1911 по 5 января 1912 гг. в Санкт-Петербурге проводился Всероссийский съезд художников, одним из организаторов которого был художник, теоретик авангарда, философ Н.И. Кульбин. В рамках съезда он зачитал текст книги В.В. Кандинского «О духовном в искусстве», в тот момент еще не изданной. Как отмечает, Н.Б.Автономова, «сохранившаяся рукопись книги на немецком языке "Über das Geistige in der Kunst" датируется августом 1909. Но впервые книга "О духовном в искусстве" была издана в декабре 1911 (с датой 1912) в мюнхенском издательстве Райнхарда Пипера. В следующем, 1912, вышли в свет ещё два дополненных немецких издания. Успех книги был огромный, её считали "евангелием искусства XX века"». [1]

В этом программном философском сочинении В.В. Кандинский излагает свои взгляды на развитие современного искусства и формулирует собственную художественно-эстетическую концепцию. Размышляя о свободе изменения живописных форм и о роли цвета в художественном произведении, Кандинский отмечает, что «красная краска существенно изменит свою внутреннюю сущность, если употребить ее не изолированно и не как абстрактный звук, но как элемент какого-нибудь существа, т. е. если она будет связана с какой-нибудь формой природы». [3]

Далее он приводит примеры естественного «суммирования» красного с различными природными формами: с небом, с человеческим лицом, с платьем и т.д. Подобным формам противопоставляется «совершенно иной случай — красная лошадь». [3] По мнению автора, «естественная невозможность красной лошади повелительно требует подобной же неестественной среды, в которую поставлена будет эта лошадь. Иначе общее воздействие может либо уподобиться курьезу (значит, лишь поверхностное и нехудожественное воздействие), либо явиться неудачно задуманной сказкой (значит, обоснованный курьез с нехудожественным

воздействием)». [3] Если же подобную фантастическую лошадь поместить в реальный пейзаж, такое противоречие создаст диссонанс, который, в свою очередь, не будет способствовать возникновению какого-либо чувства, эстетического переживания у зрителя.

Исходя из того, что К.С. Петров-Водкин был знаком с идеями В.В. Кандинского, можно предположить, что они стали для него своеобразным триггером: его «небывалый» красный конь оказывается помещенным в абсолютно реальный пейзаж. Судя по восторженной реакции публики, художнику удалось доказать несостоятельность тезиса Кандинского.

Стоит обратить внимание еще на один примечательный момент. В.В. Кандинский писал о том, что «"Ненатуральные" предметы и соответственные им краски могут легко получить литературный призыв, если, например, композиция вызовет впечатление сказки. Этот случай переносит зрителя в атмосферу, которая, являясь ему сказочной, им вполне и признается, вследствие чего он 1) ищет фабулы, 2) делается нечувствительным или малочувствительным к чисто красочному воздействию». [3] Но в случае с «Купанием красного коня» именно чистейший алый цвет, который кажется еще более ярким на контрасте со сдержанно-прохладным цветом пейзажа и золотым телом юноши-всадника, не просто привлекает внимание, но буквально гипнотизирует зрителя, который не ищет какой-либо фабулы повествования. Вне зависимости от трактовки картины, она воспринимается преимущественно, как символистское произведение, лишенное повествовательности, в целом, характерной для абсолютного большинства картин отечественных живописцев. Безусловно, попытка увидеть в «Купании красного коня» своеобразный диалог двух знаменитых художников не отменяет традиционных интерпретаций этого шедевра, но лишь расширяет поле для анализа.

Ссылки

1. Автономова, Н.Б. «О духовном в искусстве» В.В. Кандинского // Энциклопедия русского авангарда. URL: <https://rusavangard.ru/online/history/odukhovnom-v-iskusstve-v-v-kandinskogo/> (дата обращения 25.04.2023)

2. *Ипполитов, А.В.* Избранник Аполлона // Культура. № 23. 2001- 06-05. URL: https://thelib.ru/books/ippolitov_arkadiy/esse_1994_2008-read-16.html (дата обращения 25.04.2023)

3. *Кандинский, В.В.* О духовном в искусстве СПб. : Азбука, 2020.

4. *Репин, И.Е.* Критикам искусства. Письмо в редакцию проф. И. Е. Репина // Аполлонъ. No 6. 1910. URL: http://az.lib.ru/r/repin_i_e/text_0090olddorfo.shtml (дата обращения 25.04.2023)



*Armen Apresyan*⁴⁹

WASSILY KANDINSKY AND KUZMA PETROV-VODKIN: DIALOGUE BETWEEN THEORY AND PRACTICE

Abstract

Bathing of the Red Horse by K. Petrov-Vodkin is not without reason considered one of the most iconic paintings of Russian art of the 20th century. Over the time that has passed since its creation, the interpretation of this one has changed several times: in Soviet times, it was believed that the artist foresaw the revolution, and that is why he made such an emphasis on red. In recent years, the theme of the artist's prophetic foresight has receded into the background - today we are talking more about icon painting traditions that can be seen in the painting. At the same time, it is appropriate to say that "Bathing the Red Horse" is K. Petrov-Vodkin's pictorial response to the theses set forth by W. Kandinsky in his program work *On the Spiritual in Art*. This article discusses a kind of dialogue between the two largest Russian artists of the twentieth century.

Key words

Fine arts, painting, avant-garde, K. Petrov-Vodkin, W. Kandinsky

K. Petrov-Vodkin is an artist whose name is associated primarily with

⁴⁹ *Apresyan, A.R.* is Associate Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, AU Editorial Board member. Thematic panel 4. E-mail: armapr@gmail.com

Bathing of the Red Horse, a painting that is called one of the largest works of Russian painting of the 20th century. This picture became a turning point in his artistic career: after it was presented to the public, the attitude of the artistic community towards the painter changed fundamentally.

In 1910, two years before *Bathing of the Red Horse* appeared, I.E. Repin spoke extremely negatively about the works of Petrov-Vodkin. In an open letter to *Critics of Art*, published in the *Apollo* jour, Repin, in particular, noted: "I have seen Petrov-Vodkin's exercises in painting more than once... They are so tasteless, illiterate, meaningless... And now, at the exhibition... again, a whole room with corridors is filled with the outrageous ugliness of this ignoramus... Only one thing is clear in these mediocre painting, impossible for the eyes: this is a slave soul. This illiterate slave happened to see two impudent half-educated Gauguin and Matisse beaten up by a Parisian advertisement. The ignorant slave realized that he could paint like that. Still, every semi-literate janitor will paint even more poignantly if he is instilled: go ahead, brother, pick up - whatever comes into your head!.. Here are paints and brushes ... Enough, not worth the words".[1]

As A. Ippolitov notes in his article *The One Chosen by Apollo*: "*Bathing of the Red Horse* was placed above the entrance door of the exhibition of the "World of Art" association in 1912 and was perceived as a banner of the aesthetic intelligentsia in the struggle against rotten realism and loose non-objectives. In the canvas of Petrov-Vodkin, a synthesis of the past and the present was achieved, showing the way to the future. Paolo Uccello and Novgorod icon painting, that is, the classical European and classical Russian lines, merged into an inseparable whole, underwent a Matisse arrangement and turned into an unusually expressive statement, where the past is not anathematized, but at the same time, the notes of prophecy are distinguishable." [2]

I.E. Repin later happened to change his view on Petrov-Vodkin's works. Having seen *Bathing of the Red Horse* exposed he stood silently before this canvas for a long time, and then summarized: "A great talent " The painting was interpreted many ways: truly, it happened to live several "lives". The well-known at the beginning of the 20th century poet Rurik Ivnev dedicated a poem to the artist, in which he wrote with admiration about "a blood-red horse, striving towards the waves of the sea, with a languishing youth on a convex back." In Soviet times, it was believed that the artist foresaw the revolution, and that is why he made such an

emphasis on red. In recent years, the theme of the artist's prophetic foresight has receded into the background - today we are talking more about icon painting traditions that can be seen in the picture.

At the same time, it is quite acceptable to say that *Bathing the Red Horse* can be perceived as a kind of dialogue between K. Petrov-Vodkin and W. Kandinsky. From December 27, 1911 to January 5, 1912 in St. Petersburg, the All-Russian Congress of Artists was held, one of the organizers of which was the artist, avant-garde theorist, philosopher N.I. Kulbin. As part of the congress, he read out the text of the book by W. Kandinsky *On the Spiritual in Art*, at that time not yet published. As N.B. Avtonomova notes, "the surviving manuscript of the book in German *Über das Geistige in der Kunst* dates from August 1909. But for the first time the book *On the Spiritual in Art* was published in December 1911 (with the date 1912) in the Munich "Reinhard Pieper" publishing house. The following year, 1912, two more supplemented German editions were published. The success of the book was enormous, it was considered "the gospel of the 20th century art." [1] In this programmatic philosophical work, W. Kandinsky sets out his views on the development of contemporary art and formulates his own artistic and aesthetic concept. Reflecting on the freedom to change pictorial forms and the role of color in a work of art, Kandinsky notes that "red paint will significantly change its inner essence if it is used not in isolation and not as an abstract sound, but as an element of some creature, i.e. if it is connected with some form of nature".[3]

He goes on to give examples of the natural "summation" of red with various natural forms: with the sky, with a human face, with a dress, and so on. Similar forms are opposed to "a completely different case - a red horse". [3] According to the author, "the natural impossibility of a red horse imperatively requires a similar unnatural environment in which this horse will be placed. Otherwise, the overall impact can either become like a curiosity (which means only a superficial and non-artistic impact), or be an unsuccessfully conceived fairy tale (which means a justified curiosity with a non-artistic impact)".[3] If such a fantastic horse is placed in a real landscape, such a contradiction will create dissonance, which, in turn, will not contribute to the emergence of any feeling, aesthetic experience in the viewer.

Based on the fact that K. Petrov-Vodkin was familiar with the ideas of W. Kandinsky, we can suppose that they became a kind of trigger for him:

his “unprecedented” red horse is placed in an absolutely real landscape. Judging by the enthusiastic reaction of the public, the artist managed to prove the inconsistency of Kandinsky's thesis.

It is worth paying attention to one more remarkable moment. W. Kandinsky wrote that ““Unnatural” objects and their corresponding colors can easily get a literary overtone if, for example, the composition evokes the impression of a fairy tale. This incident takes the viewer into an atmosphere that, being fabulous to him, is fully recognized by him, as a result of which he 1) looks for plots, 2) becomes insensitive or insensitive to purely colorful influences”. [3] But in the case of *Bathing of the Red Horse*, it is the purest scarlet color, which seems even brighter in contrast to the restrained cool color of the landscape and the golden body of the young horseman, that not only attracts attention, but literally hypnotizes the viewer, who is not looking for any storytelling plots. Regardless of the interpretation of the picture, it is perceived mainly as a symbolist work, devoid of narrative, in general, characteristic of the vast majority of paintings by Russian painters. Of course, the attempt to see in *Bathing of the Red Horse* a kind of dialogue between two famous artists does not cancel the traditional interpretations of this masterpiece, but only expands the field for analysis.

References

1. Avtonomova, N.B. *On the spiritual in art* by W. Kandinsky. // Encyclopedia of Russian avant-garde. URL: <https://rusavangard.ru/online/history/odukhovnom-v-iskusstve-v-v-kandinskogo/> (date of reference 25.04.2023). In Russian.
2. Ippolitov, A.V. *The One Chosen by Apollo* // Kultura. № 23. 2001- 06-05. URL: https://thelib.ru/books/ippolitov_arkadiy/esse_1994_2008-read-16.html (date of circulation 25.04.2023). In Russian.
3. *Kandinsky, W. On the Spiritual in Art*. SPb.: Azbuka, 2020. In Russian.
4. Repin, I.E. *To Critics of Art. Letter to the editorial office of Prof. I.E. Repin* // Apollo. No 6. 1910. URL: http://az.lib.ru/r/repin_i_e/text_0090oldorfo.shtml (date of circulation 25.04.2023). In Russian.



*Лю Сюечжэнь*⁵⁰

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ ВЗГЛЯДОВ
НА ИСТОРИЮ ЭСТЕТИКИ
(«ИСТОРИЯ АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ» А.Ф. ЛОСЕВА
И «ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ» М.Ф. ОВСЯННИКОВА)»**

Абстракт

Эстетика А.Ф. Лосева и М.Ф. Овсянникова оказала большое влияние на современную Россию и современный мир. В частности, перевод «Истории русской эстетической мысли» Овсянникова на китайский язык косвенно привел к «эстетическому повороту к жизни» в современной китайской эстетике. В данной статье эти две важные версии истории эстетики рассматриваются в режиме сравнительного анализа, чтобы понять характер теоретических различий взглядов этих ключевых авторов советского периода российской эстетики на историю этой дисциплины.

Ключевые слова

А.Ф. Лосев, М.Ф. Овсянников, эстетика как целостная система знания, история эстетики, российская эстетика.

1. Онтология и эстетика в синхронизации: подход А.Ф. Лосева к проблемам эстетики

Эрудиция А.Ф. Лосева была чрезвычайно обширна. Каждый, кто хоть в малейшей степени соприкасается с его трудами, прежде всего ощущает обширность и глубину его научного мышления. Об этом свидетельствуют сами имена философов и философских школ, которые он изучал: Пифагор, Гераклит, Демокрит, Платон, Плотин, Августин, Боэций, Фома Аквинский, Николай Кузанский, Фичино, Бруно, Фихте, Кант, Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр. Эта обширность определяет и его интерес в области литературы к древнегреческой

⁵⁰ Лю Сюечжэнь - аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, член редакционной коллегии АУ. Тематическая панель 1. Э-почта: LXuezheng@outlook.com

трагедии, Данте, Мильтону, Гете, Байрону, Ибсену, а в области музыки - к Баху, Вагнеру, Штраусу, Скрябину. В области теории языка он исследовал различные лингвистические модели, анализировал грамматический строй языков, взаимосвязь языка и мышления в их едином историческом развитии, фонетику, лексикографию и грамматику различных древних языков.¹

«История античной эстетики» - ключевой труд российского эстетика, философа и богослова А.Ф. Лосева, который на протяжении десятилетий был известен как ученый-энциклопедист. Научный кругозор А.Ф. Лосева охватывал древнегреческую философию и историю философии в целом, космологию и онтологию, философию музыки, философию математики, философию языка, символа и знака, классическую филологию, мифологию, историю эстетики и теоретические вопросы эстетики, по поводу понимания предмета которой у А.Ф. Лосева была особая точка зрения, публикация которой оставила глубокий след в российской эстетике (см.: [14]).

Наиболее важными из обширного наследия А.Ф. Лосева в теоретическом отношении из них являются исследования по мифологии («Введение в мифы древнегреческого символизма», «Диалектика мифа») и истории эстетики («История античной эстетики», восьмитомный труд). Наибольшее влияние на А.Ф. Лосева оказал философ Вл.С. Соловьев, на него еще в гимназии произвели впечатление идеи Соловьева о «цельном знании» и «единстве всего» (Всеединстве). Идея единства всего сущего, холизма стала для Лосева главной точкой соприкосновения с античной философией, для которой он впоследствии нашел название «эстетика бытия», русской философией религиозного идеализма и символизма, а также основой его собственной философской мысли, часто излагавшейся в виде особой теоретической интерпретации коллизий многовековой истории философии, и, в особенности ее античных истоков.² В связи с этим, и Лосев никогда этого не скрывал, а в конце жизни указывал на это неоднократно, «История античной эстетики» представляла собой не только историко-эстетическую, но и философско-теоретическую работу, причем значение философской теории разворачивалось в этом труде в самом фундаментальном, прежде всего онтологическом, аспекте.

Первый том этого исследования был официально опубликован в

1963 году, и до 1994 года были изданы все восемь томов важнейших эстетических сочинений. В этой обширном труде Лосев синтезирует принципы единства эстетики, философии и мифологии при изучении древнегреческой эстетики. При этом, используя философскую онтологическую линейно-историческую перспективу, он систематически разрабатывает и оценивает основные категории, школы, содержание и представителей древнегреческой эстетики и путем систематической теоретической реконструкции создает новый ракурс изучения древнегреческой эстетики.

А.Ф. Лосев не только реконструирует эстетическую традицию рассмотрения древнегреческой эстетики, но и соотносит периоды в истории древнегреческой эстетики с фазами проявления самого бытия. Он изучал древнегреческую культуру как единое целое. В годы своей научной деятельности А.Ф. Лосева никогда не специализировался на теоретических аспектах культуры. Однако продуманный взгляд на культуру и типы истории культуры пронизывает его исследования в области литературы, мифологии, философии, логики, эстетики, искусства и языка.³ Это связано с тем, что для древнегреческой культурной традиции характерны такие эстетические понятия, как цельность, эстетическое переживание, религиозный миф, выразительность и т.д., воплощая тем самым в эстетике одновременную интеграцию интуитивного восприятия и рационального анализа красоты. Поэтому он берет за отправную точку тесную связь древнегреческой культуры и эстетики, создавая тем самым новый ракурс изучения древнегреческой эстетики. Очевидно, что А.Ф. Лосев демонстрирует здесь ярко выраженный специфический характер российской философии как «целостной» и «эмпирической», в том числе и в теологическом отношении. В этой философии за формой, в том числе и теологизированного происхождения, скрывается глубокая озабоченность судьбой всего человечества (что прекрасно было продемонстрировано в так повлиявших на Лосева трудах Вл.С. Соловьева) в унифицирующей индустриальной цивилизации, и это, как нам представляется - традиция и суть российского «способа философствования».³

А.Ф. Лосев в работе «История античной эстетики» не только рассматривает различные исторические состояния эстетики, но и соотносит ее с реальностью общества соответствующего времени и

свойственным ей состоянием человеческой цивилизации. По его мнению, древнегреческая эстетика - это не только необходимость в процессе исторического развития, но и отдельный специфический процесс проявления эстетической реальности как отдельного объективно-субъективного модуса существования. А.Ф. Лосев также очень тонко выразил в косвенной форме свои собственные сокровенные философские идеи, которые было трудно, а иногда и небезопасно высказывать в советское время эксплицитно,⁵¹ в других своих трудах по древнегреческой эстетике в узком и в широком смыслах (эту классификацию он ввел в «Истории античной эстетики»), философии истории, философии языка, мифов, по проблематике символов и знаков, учения о цветах, художественных стилях и музыкальной выразительности. Работы А.Ф. Лосева во многом способствовали воспитанию в России нескольких поколений интеллектуалов, жаждущих истины. Этим людям была свойственна умозрительная пронизательность, поскольку они осмелились правильно понять глубокие и чистые мысли этого философа.⁴

Вследствие многомерной и нерасчлененной теоретической структуры древнегреческой эстетики она стала не только всеобъемлющей познавательной деятельностью, но и универсальным обоснованием практической реализации представлений теории об идеале. Можно сказать, что стремление к красоте в древнегреческой эстетике в разных состояниях способно дать обществу новый идеал и направление, а также представить эстетическое чувство в виде трагедии, комедии, гротеска и т.д. во множестве состояний, что смогло обеспечить эстетике способ мышления и внутренние качества, созвучные времени. Иными словами, А.Ф. Лосев «сущностью» древнегреческой эстетики полагал онтологическое выражение «целостное бытие», в котором развивался и проявлялся разной степени совершенства эстетический «процесс».

⁵¹ Биографически А.Ф. Лосев это очень хорошо знал это на своем собственном опыте, поэтому к иносказательному, скрытому, многослойному стилю прибегал совершенно сознательно как к искусному риторическому приему, что делает его работы особенно трудными для интерпретации и не теряющими интерпретационной актуальности также и в настоящее время, что мы отметить особенно в связи с его юбилеем.

Таким образом, данная эстетическая концепция А.Ф. Лосева демонстрирует не только иное состояние эстетики и эстетическую миссию, связанную как с историческими фактами эстетики, так и с этапом перемен. Можно сказать, что эстетическая мысль А.Ф. Лосева как последнего великого философа и мыслителя Серебряного века русской культуры созвучна пути освоения им всего гуманитарного поля, т.е. базируется на перспективе феноменологической диалектики и воплощает трехмерный и многомерный характер.⁵ Это также является образцом для современных исследований эстетики процесса и построения новой эстетики в будущем.

В заключение следует отметить, что работа А.Ф. Лосева «История античной эстетики» является важным и влиятельным трудом по эстетике. Он анализирует различные эстетические свойства древнегреческой эстетики в рамках целостной концепции русской богословско-философской традиции. Это отличие от традиционных эстетических качеств подчеркивает богатство и этапы «совершенствования» (качества процесса) эстетики Лосева. Итак, учитывая этот факт различия и процесса, А.Ф. Лосев также рассматривает мир как иерархическое, но принципиально единое целое, проявляющееся в непрерывном самодвижении единственного живого и осязаемого духа. В связи с этим он считал, что различные формы, используемые для понимания мира, - философская, мифологическая символика, эстетические формы - также неделимы. Исходя из этого понимания, он принял феноменологическую трактовку предметов философии, стремясь отразить в их понимании всю значимость и живую конкретность чувственных или духовных реалий.⁶

II. История и перспективы эстетической мысли: взгляд М.Ф. Овсянникова

Чувствуя себя и стараясь быть последовательны научным продолжателем идей и дела М.Ф. Овсянникова, я систематически изучал и исследовал его эстетику при поддержке и помощи моего научного руководителя С.А. Дзикевича, который был студентом М.Ф. Овсянникова. Профессор М.Ф. Овсянников провел глубокий анализ основных тенденций развития эстетики и изложил его книге «История эстетической мысли», которая считается классической в

развитии этой науки в советский период. Книга была переведена в 1990 году китайскими учеными Чжан Фаньци (张凡琪) и Лу Цихуа (陆齐华) и официально опубликована издательством Китайского народного университета. С момента выхода в свет эта книга пользовалась большим влиянием в Китае. Книга систематически излагает историю развития эстетики, в том числе и российской, и предоставляет китайским ученым богатый теоретический материал и историческую базу для изучения опыта эстетики.

В «Истории эстетической мысли», М.Ф. Овсянников систематически описывает эстетический дискурс различных периодов, его представителей, показывает истоки и особенности развития российской эстетики с исторической точки зрения. Он демонстрирует истоки российской эстетики с исторической точки зрения, оценивает значение и историчность развития русской эстетики в контексте общих рамок развития эстетики в мире, отражая плюралистический и всеохватывающий характер русской эстетики.

Начало древнерусской эстетической мысли, по мнению М.Ф. Овсянникова, характеризовалось чисто русской религиозной традицией и национальной культурой и в том числе начальным состоянием новой русской философии. Христианская религия стала важной частью русской культуры и ядром культурного просвещения, представляя собой смесь христианских традиций и славянских народных верований. Под влиянием патристической «эстетики Бога» древнерусская эстетика также стала подчеркивать противопоставление и обособление сакрального и земного. Разница заключается в том, что народная культура Древней Руси также была вовлечена в религиозный порядок.

Однако элементы народной культуры проникали в произведения лишь случайно, поскольку народная культура понималась тогда как «некультура», как некое отклонение от «официальной», рафинированной и сакральной культуры. Народная культура понималась как «некультура», как некое отклонение от «официальной», рафинированной и сакральной культуры. Эти два варианта культуры находятся в отношениях взаимодействия и взаимопроникновения, составляя уникальное парадоксальное единство, которое отражается и в представлениях о красоте,

сложившихся на Руси в XI-XVIII веках.⁷

XVIII век был переходным этапом русской эстетики, проявившимся в критике «монополии» богословия на эстетику и одновременно в принятии и интеграции западных «новых идей» и завершении этапа «художественного поворота» эстетики в России. М.Ф. Овсянников считает, что русская эстетическая мысль XVIII века, как аспект общественного сознания, развивалась на пути преодоления теологических концепций, формирования современного взгляда на мир, а также философского и художественного мышления эпохи Просвещения.⁸

В этот период в России начался важный переходный этап к общей модернизации. Эта смена культурных ориентиров, в том числе образование Московского университета, который отметит в следующем году 270-летие и в библиотеку которого было доставлено первое издание «Эстетики» А.Г. Баумгартена, позволяет отнести уверенно отнести последующую российскую эстетику, в особенности эксплицитного, дисциплинарного типа, к европейскому, западному образу мышления, несмотря на тематическое присутствие в дискурсе российской национальной и народной тематики. Профессор М.Ф. Овсянников предложил в этом контексте исторически обоснованный взгляд на известную полемику т.н. «западников» и «славянофилов»: как те так и другие принадлежали к европейской форме мышления, привнесенной на российскую культурную почву университетским образованием, являлись изначально частью университетской культуры и внутриуниверситетской полемики, и, «славянофильство», в том числе, представляет собой разновидность европейского дискурса, без которого не могло возникнуть и аналоги которого были и в романтических концепциях «народности», заимствованных из западных интеллектуальных дискуссий.

Можно сказать, что западное Просвещение дало России новый эстетический механизм и эстетическую парадигму, и этот секулярный эстетический подход, выделяющий рациональность в качестве центра, истину, добро и красоту в качестве основных коннотаций, а науку, образование и цивилизацию в качестве основных форм выражения культурных традиций, способствовал формированию в России «новой эстетической традиции» (т.е.

западной эстетической традиции)».

Эстетика XIX века стала важным поворотным пунктом в русской эстетике. Как пишет в своей книге М.Ф. Овсянников о В.Г. Белинском, глубокое изучение связи между художником и обществом, между художником и «целым народом» способствовало философскому осмыслению проблемы народности. Поначалу Белинский, как и его предшественники, считал народное и национальное в искусстве одним и тем же, но вскоре понял, что необходимо различать эти две категории. Согласно его трактовке, нация - это «сумма всех классов», встроенных в социальный организм, а народ всегда был классом труда, который является первым по происхождению и основой внутренней сущности нации. Соответственно, произведения, созданные «естественным» искусством народа, следует рассматривать как народные, а произведения, созданные литературой и всем профессиональным искусством, - как национальные. Связь между этими сферами творчества органична и неразрывна, ибо это «связь матери и дочери». Диалектика здесь выражается в том, что, хотя профессиональное искусство основано на развитии «индивидуального фактора» и специализированной техники, художники, его создающие, «выражают в своей духовной деятельности различные стороны духа народа».⁹

Начиная со второй половине XIX века в российской эстетике в этот период возникло множество ярко выраженных эстетических тенденций и школ. Например, «революционно-демократическая эстетика» Белинского и Герцена, «поворот к эстетике жизни» и «практическая эстетика» Чернышевского, «интегралистская эстетика» религиозного направления Соловьева, «лингвистическая» эстетика Потебни, «формалистическая эстетика» Эйхенбаума, Шкловского, Jakobsona, сформировавшиеся в результате диалога с Западом.⁵² Таким образом, М.Ф. Овсянников справедливо утверждает, что российская эстетическая мысль включена в общий процесс человеческой мысли, в которой раскрывается огромный универсум общечеловеческих целей и ценностей. В этом смысле для этой

⁵² Мы можем наугад взять любое из указанных направлений и увидеть явные признаки такого теоретического диалога: например, научно-исследовательский опыт Чернышевского и Соловьева (между которыми, что интересно, при всех различиях их теорий есть некоторое сходство позиций относительно социально-активной роли искусства, которое Соловьев обнаруживает в работе «Общий смысл искусства»).

традиции характерно рассмотрение искусства в контексте более общих теоретических проблем, а не как как абсолютно самостоятельного явления с позиций эстетического сепаратизма, что равносильно превращению искусства в бессмысленную, хотя и интересную игрушку.¹⁰

III. Заключение: два взгляда на задачи истории эстетики

А.Ф. Лосев и М.Ф. Овсянников, работая в одно и то же время и в коммуникации друг с другом, использовали различные частные методы исследования, но оба систематически излагают исторические взгляды на развитие эстетики, держа в фокусе внимания на различные явления и разные отправные точки. «История эстетической мысли» М.Ф. Овсянникова рассматривает истоки, исторический контекст и историческую динамику развития российской эстетики, а «История античной эстетики» А.Ф. Лосева предлагает целостный и процессуальный взгляд на происхождение и основные направления развития теоретико-эстетического дискурса в европейской интеллектуальной традиции. Эти работы заложили основы историко-эстетических исследований в русскоязычной эстетике новейшего периода, они породили целый ряд ярких последователей в советской и российской эстетической литературе. При переводах на китайский язык они также серьезно повлияли и на китайских авторов, то наглядно демонстрируют источники, на которые опирается эта публикация.

Ссылки

1. Лин Цзияо. У меня есть жизнь. Памяти советского историка культуры А.Ф. Лосева // Чтение. 1989. С.191-196. На кит. яз.
2. Ан Цинянь. Русская философская традиция в советский период. Мировая философия // 2017. 4. С. 123-129. На кит. яз.
3. Лин Цзияо. У меня есть жизнь. Памяти советского историка культуры А.Ф. Лосева // Чтение. 1989. С.191-196. На кит. яз.
4. Ан Цинянь. Русская философская традиция в советский период // Мировая философия. 2017. 4. С. 123-129. На кит. яз.

5. Тянь Гэ. А.Ф. Лосев и его повороты // *Мировая философия*, 1990. 3. С. 73-75. На кит. яз.
6. Лю Кунь. Статус философско-эстетической теории Лосева, ее влияние и рецепция // *Литература и культура*. 2018. IV. С. 57-66. На кит. яз.
7. Ан Цинянь. Русская философская традиция в советский период // *Мировая философия*, 2017, № 4, с. 123-129. На кит. яз.
8. Овсянников, М.Ф. История эстетической мысли, т. 1-4 // Перевод Чжан Фаньци, Лу Цихуа. Пекин: Изд-во Китайского народного университета. 1990 г. С. 14. На кит. яз.
9. Овсянников, М.Ф. История эстетической мысли, т. 1-4 // Перевод Чжан Фаньци, Лу Цихуа. Пекин: Изд-во Китайского народного университета. 1990 г. С. 57. На кит. яз.
10. Овсянников, М.Ф. История эстетической мысли, т. 1-4 // Перевод Чжан Фаньци, Лу Цихуа. Пекин: Изд-во Китайского народного университета. 1990 г. С. 232-233. На кит. яз.
11. Овсянников, М.Ф. История эстетической мысли, т. 1-4 // Перевод Чжан Фаньци, Лу Цихуа. Пекин: Изд-во Китайского народного университета. 1990 г. С. 331. На кит. яз.
12. Лю Кунь. О философии мифа и эстетической мысли А.Ф. Лосева // *Русская литература и искусство*. 2020. № 1. С. 46-54. На кит. яз.
13. Ан Цинянь. Русская философская традиция в советский период // *Мировая философия*. 2017. № 4. С. 123-129. На кит. яз.
14. Лосев, А.Ф. Эстетика // *Философская энциклопедия*. Т. 5 / Ред. Ф.В. Константинов и др., М.: Советская энциклопедия, 1970.



*Liu Xuezheng*⁵³

**COMPARATIVE ANALYSIS OF TWO VIEWS
ON HISTORY OF AESTHETICS
(A.F. LOSEV'S "HISTORY OF ANCIENT AESTHETICS"
AND M.F. OVSIANNIKOV'S "HISTORY OF AESTHETIC THOUGHT")**

Abstract

Aesthetic studies of A.F. Losev and M.F. Ovsiannikov made great influence on modern Russian aesthetics, and had serious reflections in contemporary Chinese aesthetics too. In particular, translation of Ovsiannikov's *History of Aesthetic Thought* into Chinese has indirectly led to the "aesthetic turn to life" in contemporary Chinese aesthetics. This article examines these two important versions of the history of aesthetics in a mode of comparative analysis in order to understand the nature of the theoretical differences between the views of these key authors of the Soviet period of Russian aesthetics on the history of the discipline.

Key words

A.F. Losev, M.F. Ovsiannikov, aesthetics as an integral system of knowledge, history of aesthetics, Russian aesthetics.



⁵³ *Liu Xuezheng* is a postgraduate student, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, a member of *AU* editorial board. E-mail: [LXuezheng@outlook.com](mailto: LXuezheng@outlook.com)

*Ху Цзямин*⁵⁴

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АНАЛИЗА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ФОРМЫ В СВЕТЕ ИДЕЙ А.Ф. ЛОСЕВА ОБ ЭСТЕТИКЕ КАК ТЕОРИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ

Абстракт

Изучение концепции символа и художественного выражения А.Ф. Лосева как одного из крупнейших российских философов советского периода имеют уникальное значение, его диалектические идеи и взгляды на процедуры анализа искусства сыграли важную роль в исследовании художественной коммуникации и построении системной процессуальной парадигмы эстетического мышления. В данной статье рассматриваются классификация художественных форм и эстетические основы фотографии как искусства визуальных технологий с позиций логического анализа художественного выражения и его базовой интерпретации, восходящей к теории, предложенной Аристотелем. В данной работе на основе анализа классификации художественных форм и логического анализа художественных высказываний, а также интерпретации теории Аристотеля А.Ф. Лосевым исследуются эстетические концепции и эстетические основания фотографии как визуального технического искусства в художественных высказываниях.

Ключевые слова

А.Ф. Лосев, фотография, эстетика, история античной эстетики, миметические понимание фотографии.

Из трудов А.Ф. Лосева нетрудно выяснить, что его эстетическая теория находилась под глубоким влиянием западной эстетической мысли, его диалектическая эстетика и метод феноменологического анализа находятся в соответствии с западными эстетическими концепциями, поэтому его мысль оказалась способной продемонстрировать предвидение тенденций будущего искусства, особенно форм современного искусства. Это оказывает большое влияние на понимание произведений искусства и сущности искусства в настоящее время.

⁵⁴ Ху Цзямин - аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.
Тематическая панель 1. Э-почта: 1229189883@qq.com

Уже в ранние годы А.Ф. Лосев начал анализировать и изучать абстрактную логику формальных характеристик искусства и эстетической композиции искусства, и в "Диалектике художественных форм" диалектическое мышление А.Ф. Лосева в эстетических исследованиях проявилось в полной мере. Китайский исследователь теоретического наследия А.Ф. Лосева Лю Кунь отмечает: «В его понимании, методы и перспективы, на которые опирались прежние эстетики при определении объектов исследования, были либо слепо прагматическими, либо абстрактно-метафизическими. Чтобы избежать этих двух крайностей, он утверждает, что диалектический подход очень эффективен».[1] Плотин, представитель неоплатонизма, считал, что красота существует в формах, а искусство - это внешняя форма выражения красоты, поэтому А.Ф. Лосев выдвинул положение о том, что искусство есть форма, а основным феноменом художественной эстетики он считал выражение.

Поэтому А.Ф. Лосев составил систематизированную и стандартизированную классификацию различных видов искусства, однако, в отличие от мифов и различных традиционных видов искусства, фотография, как зарождающееся искусство визуальных технологий, несомненно, представляет собой взаимодействие и взаимосвязь между фотографией и искусством живописи, несмотря на то, что она является научно-технической разработкой. В начале зарождения фотографической технологии эта технология рассматривалась как изобретение, призванное заменить традиционное искусство живописи. Вопрос заключался в том, как в условиях такого диалектического соотношения науки и искусства как определить эстетические рамки фотографического искусства?

В эстетической мысли А.Ф. Лосева часто как модельное рассматривается эстетическое наследие неоплатонизма, а в качестве эстетической основы собственных теорий он берет символы, мифы, религии и сущность явлений, и именно в силу этой идеи он считает, что искусство - продукт бессознательного, не зависящий от субъективного сознания понимания и познания человека, и что "выражение" - самая существенная черта формы искусства, а форма произведения искусства - самая существенная характеристика художественного творчества. Основные коннотации, относящиеся к

области значений "выражение" расщепляются у А.Ф. Лосева, о чем делает в результате своего анализа уже названный нами выше китайский автор, на основе неоплатонического принципа отвлечения от точки, первой реальности или сущности, включающей в себя «форму, миф, символ, личность, сущность и энергию имени».[2]

Фотография, рассматривалась по изобразительной аналогии, в самом начале развития фотографической техники как замена или большая угроза традиционному искусству живописи, способ съемки и методы композиция ранней фотографии были практически идентичны процедурам искусства живописи, что в значительной степени требовало объединить фотографию и искусство живописи в одну группу по признакам формальной выразительности искусства по А.Ф. Лосеву. Фотография - это, по сути, художественная или продуктивная деятельность, предметом которой является то, что уже существует в материальном мире.

Еще в древнегреческий период Аристотель сформулировал развитую версию теорию подражания в искусстве, которая далее в разные периоды с разной интенсивностью, но систематически анализировалась и интерпретировалась, в том числе философами и художниками. К времени появления фотографии это уже было очень длительной традиции, а ко времени работы А.Ф. Лосева эта традиция была уже отнесена и к фотографии. В "Истории античной эстетики" А.Ф. Лосева мы находим развернутую и оригинальную интерпретацию идей Аристотеля о подражании в искусстве. Поскольку Лосев имел в виду и неоднократно указывал, что «История античной эстетики» имела и чисто теоретический характер, у нас есть основания полагать, что все соображения относительно искусства, высказываемые им в отношении искусства, имплицитно относятся ко всему искусству в его историческом развитии, в том числе и к проявившей себя в качестве искусства к тому времени фотографии.

По мнению Лосева как теоретика подражание является эффективным методом искусства с очень богатым потенциалом. Современный российский исследователь его теории отмечает: «А.Ф. Лосев полагал, что для Аристотеля подражание в искусстве носит, прежде всего, творческий, эвристический характер, на основе в разной степени логического и художественно-эстетического

обобщения, которое производит человеческое сознание».[3] В свете этого искусство фотографии является не только подражанием существующему, но и творческой художественной деятельностью, порождающей фиксации аспектов Бытия в существующем.

Заключение

По принципам эстетической теории А.Ф. Лосева фотография - это новая технология, которая породила новые эвристические аспекты подражания, о котором мы говорили выше. Переосмысление фотографии в свете фундаментальных принципов эстетики Лосева способно дать новый продуктивный импульс построению философии фотографии.

Ссылки

1. Лю Кунь. О диалектике художественных форм Лосева // Комментарии. 2016. С. 48-55.
2. Там же.
3. Загоруйко, М.А. Алексей Лосев и аристотелевское понимание мимесиса в искусстве // Соловьёвские исследования. 2017. С. 66-76.



*Hu Jiaming*⁵⁵

**AESTHETIC GROUNDS FOR ANALYZING EXPRESSIVENESS OF
PHOTOGRAPHIC FORM IN THE LIGHT OF A.F. LOSEV'S IDEAS ABOUT
AESTHETICS AS THEORY OF EXPRESSIVE FORM**

Abstract

The study of A.F. Losev's concept of symbol and artistic expression - as elaborated by one of the greatest Russian philosophers of the Soviet period - has a unique significance; his dialectical ideas and views on the procedures of analyzing art played an important role in the study of artistic communication and construction of a systemic procedural paradigm of aesthetic thinking. This paper examines the classification of artistic forms and the aesthetic

⁵⁵ *Hu Jiaming* is a postgraduate student, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University. Thematic panel 1. E-mail: 1229189883@qq.com

foundations of photography as an art of visual technology from the perspective of logical analysis of artistic expression and its basic interpretation going back to the theory proposed by Aristotle. In this paper, based on the analysis of the classification of artistic forms and logical analysis of artistic statements, as well as the interpretation of Aristotle's theory, A.F. Losev investigates the aesthetic concepts and aesthetic foundations of photography as visual technical art in artistic statements.

Key words

A.F. Losev, photography, aesthetics, history of ancient aesthetics, mimetic understanding of photography.



*Го Цзинюй*⁵⁶

**АНАЛИЗ ХРОМАТИЧЕСКИХ КОМПОНЕНТОВ
ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА НА
ОСНОВАНИИ ПСИХОДИНАМИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ
ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА В.В. КАНДИНСКОГО**

Абстракт

Традиционное китайское искусство является одной из важных составляющих традиционной китайской культуры, которая показывает свой уникальный стиль через различные виды искусства и произведения искусства, воплощает традиционную эстетическую концепцию китайцев, а цвет, рассматриваемый как незаменимое средство выражения в традиционном китайском искусстве, играет весомую роль в традиционном китайском искусстве. Целью данного исследования является анализ цветовых компонентов пяти цветов, распространенных и имеющих особые символические значения в традиционном китайском искусстве, на основе анализа психодинамической теории восприятия цвета русского художника-импрессиониста и теоретика искусства В.В. Кандинского, с целью выявления эмоционального выражения цветов и символики цветов в традиционном китайском искусстве, что важно для глубокого понимания особенностей цвета, его культурных коннотаций и влияния цвета на эмоции и психологию. символизм, что имеет большое

⁵⁶ Го Цзинюй - аспирантка кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Тематическая панель 4. Э-почта: gggy19940829@gmail.com

значение для глубокого понимания цветовых характеристик, культурных коннотаций и влияния цвета на эмоции и психологию в традиционном китайском искусстве.

Ключевые слова

В.В. Кандинского, цвет, традиционное китайское искусство, пяти цветов, «Горы и воды на тысячу ли».

Традиционное китайское искусство разнообразно и включает в себя живопись, каллиграфию, вырезание из бумаги, гончарное дело, костюмы, оперу и танцы. Независимо от вида искусства цвет играет в нем очень важную роль, это не только простое сопоставление цветов, но и возможность через сочетание цветов выражать и передавать идеи и эмоции создателей и исполнителей. Это имеет глубокую аналогию с психодинамической теорией восприятия цвета всемирно известного российского художника-абстракциониста и теоретика искусства В.В. Кандинского.

В.В. Кандинский является к настоящему времени является, возможно, самым репутационно признанным в мировом арт-сообществе художником новейшего времени, происходящем из России. Его теоретический путь в теории и творческий путь в искусстве начались в возрасте 34 лет, после блестящего окончания Московского университета, где он при выпуске был рекомендован для приготовления к профессорскому званию, поэтому он не только имел высокие достижения в создании абстрактного искусства, но и добился больших успехов в теоретических исследованиях.

В.В. Кандинский подчеркивает важность цвета для человеческого восприятия и считает, что цвет может генерировать эмоции, вызывать ассоциации и передавать информацию. Нам следует иметь в виду, что теория цвета Кандинского была выработана им первоначально во время первой поездки в Германию, где была самая развитая на тот момент психологическая школа в мире, и цитируемая далее работа была в оригинале написана на немецком языке, а затем переводилась на другие, включая и русский. Окончательный вид эта теория приобрела уже во время его второй и главной части жизни в Германии во время работы во хрестоматийно изученной школе Bauhaus, где исследования цвета, как и все другие проблемы художественной деятельности были поставлены на

строго научную основу, причем с систематически формируемой эмпирической базой.

С физической точки зрения цвет — это восприятие человеком света, проецируемого на материю. В работе В.В. Кандинского «О духовном в искусстве» мы находим следующие определения, определяющие его подход к хроматической аналитике: «Это (цвет) чисто чувственный эффект», «Это физиологическое чувство», «Это как прикосновение ко льду и ощущение холода». В дополнение к этим так называемым «поверхностным впечатлениям» цвет вызовет у людей «психологический шок», и на этом уровне «психологические эффекты, вероятно, вызовут соответствующую сенсорную реакцию через ассоциацию».[1]

Использование цветов в традиционном китайском искусстве часто отражает влияние цветов на эмоции и психологические состояния, аналогично тому, как это описывается в психодинамической теории восприятия цвета В.В. Кандинского. Эта аналогия способна дополнительно подтвердить эмпирическую обоснованность этой теории. Использование различных цветов в традиционных китайских художественных практиках позволяет художникам передавать различные чувства и настроения, придавая произведениям большую глубину и содержательность.

В традиционной китайской культуре существует пять основных цветов: белый, синий(Циан), черный, красный(Чи) и желтый. Необходимо заметить, что они являются базовыми и в психодинамической теории цвета В.В. Кандинского. Древние китайцы считали, что «существует только пять цветов, и пять цветов меняются» (существует только пять пигментов, но путем смешивания и смешивания этих пяти пигментов можно получить миллионы различных цветов, как отмечает в трактате «Искусство войны» Сунь-Цзы). Эти пять цветов включают в себя три основных пигментирующих цвета (красный, желтый, синий) и два дополнительных, оттеночных (черный и белый) цвета в искусстве. Путем наложения, увеличения и уменьшения, ослабления и концентрации этих пяти цветов можно получить тысячи их модификаций в виде оттенков.

В традиционном китайском искусстве целенаправленное, символическое использование цвета широко распространено и

наделено богатым разнообразием значений. Пять цветов также связаны в китайской культурной традиции с пятью первоэлементами (металл, дерево, вода, огонь и земля). Белый представляет «металл», а также является воплощением «ничто» в даосизме. В.В. Кандинский применительно к белому и отношению к нему в западной хроматической традиции отмечает: «Импрессионисты не видят никакого белого в природе, и часто характеризуют его как «бесцветный». Для него белого цвета «это мир, порождающий надежду», [2] символизирующий чистоту, благородство и достоинство.

Синий (Циан) символизирует «дерево», символизирующее жизненную силу и рост, синенный — уникальный цвет в Китае, между синим и зеленым, Кандинский также писал, что «глубину можно найти в синем», [3] в традиционном китайском искусстве значение синего также меняется по мере увеличения или уменьшения его насыщенности. Черный цвет олицетворяет «воду», и во времена династии Цинь в Китае все восхищались черным, а черный считался национальным цветом династии Цинь и почитался как первый из всех цветов, символизирующих упорство, спокойствие и благородство.

Однако В.В. Кандинский утверждает, оставаясь в рамках европейской хроматической традиции, что «тон черного — это безнадежная тишина по сравнению с белым, символизирующая печаль и смерть». Он пишет: «На первый взгляд, черный — это самый недостаточный из тонов цветов, и он может служить центральным фоном, чтобы четко оттенить тонкие изменения других цветов». [4] Этот пункт показывает различия хроматических референций в двух визуальных культурах. В сознании китайцев черный цвет - это внушающий благоговение, решительный и благородный цвет, который обусловлен различием в культурном и историческом фоне, что вызывает легкую «ассоциацию» различия.

Красный, по отношению к первоэлементам в китайской культурно-психологической традиции декодируется как «огонь». Различия в понимании значений, конечно, есть и здесь. В.В.Кандинский писал в своей книге: «Бесконечная теплота красного не обладает легкомысленной заразной силой желтого, но выражает внутреннюю твердость и мощную интенсивность... /.../

Различные силы, показанные красным цветом, очень сильны... Он производит впечатление силы, жизненной силы, решимости... /.../ Это похоже на звук трубы в группе, громкий, четкий и высокий». [5] Красный также имеет другой статус в Китае, красный - фоновый цвет Китая, а красный - цвет благоприятного и счастливого. В древние времена китайцы верили, что красный цвет может избежать зла и защитить мир, в день свадьбы молодожены также должны надеть красное свадебное платье.

Но в современном Китае красный цвет имеет новое значение: кровь красная, красный символизирует напряженную борьбу, в том числе борьбу за независимость, революцию. Поэтому красный - это цвет Коммунистической партии Китая и ее атрибут в информационной работе, цвет фона государственного флага Китая, а потому - геральдический государственный символ и знак патриотизма в восприятии всех граждан страны.

Желтый, в исходной системе распознавания значений цветов в Китае олицетворяет землю. В.В. Кандинский в этом отношении проявляет полную солидарность: «Желтый — типичный цвет земли». Но прибавляет и замечания, конкретизирующие действия этого цвета с эмоциональной стороны, характеризуя действия его оттенков: «Желтый имеет тенденцию становиться резким, но не обладает способностью выражать глубину», [6] в Китае желтый цвет символизирует также высокий иерархический статус, ценностное положение. В этом качестве желтый также присутствует в цветах государственного флага страны.

Рольевые функции пяти цветов в традиционном китайском искусстве в сравнении с интерпретацией этих цветов в работе «О духовном в искусстве» В.В. Кандинского, где он обсуждает «эффекте цвета», и обнаруживается, что, несмотря на различие культурных коннотаций, понимание природы воздействия цвета во многом содержит в себе аналогию в этих различных источниках информации по обсуждаемой проблеме. Конечно, как справедливо отмечает один из современных китайских аналитиков хроматической коммуникации, «поскольку психологическая структура национальной культуры обладает относительной стабильностью, традиционные китайские цвета обладают соответствующей стабильностью и независимостью в стилизованных условиях цвета» [7]. Тем не менее, нельзя

игнорировать тот факт, что каждый цвет выразителен, они могут передавать уникальные эмоции и смыслы, поэтому художники также могут выражать и передавать свои идеи и дух через выбор цвета, что содержит в себе сходные или аналогичные механизмы восприятия цвета, не меняющиеся в зависимости от культурного региона. Эти точки совпадений делают особенно важными замеченные нами аналогии взглядов традиционных китайских практик и теоретической позиции европейского мыслителя новейшего периода, труд которого мы несколько раз цитировали в настоящем тексте.

Если обратиться к конкретным случаям роли цвета к китайских традиционных художественных практиках, то мы должны выделить в качестве репрезентативного примера чрезвычайно важную картину в истории традиционной китайской живописи. Эту работу создал художник Ван Симэн, живший в эпоху династии Северная Сун. Работа называется «Горы и воды на тысячу ли», и в ней Ван Симэн использует зеленый и синий в качестве основных цветов, и создавая цветовой контраст светлых и темных тонов на шелковой ткани, чтобы нарисовать наслоение гор и рек он передает уникальное ощущение пространства и трехмерности, давая людям широкое и открытое визуальное впечатление, чтобы зритель мог иметь одно с ним интеллектуально-эмоциональное отношение к тому, что видел когда-то художник и что воссоздал в картине.

Как представляется в числе значений эта работа эмоционально передает очень многое: любовь живописца к великим рекам и горам родины, искренний восторг их гармонией, уникальными чертами свойств пространства, возможно, и мысли метафизического характера, а также надежду, оптимизм в стремлении к лучшей жизни. Последнее передается, скорее всего, именно градациями синего цвета. Если использовать для интерпретации этого впечатления идеи цветопередачи эмоций В.В. Кандинского, то ее основания обнаружатся в его предположении, что «мы чувствуем в синеве призыв к бесконечности, стремление к чистоте и отрешенности».[8] Видимо, именно аспекты синего и передают особое метафизически-этическое впечатление, остающееся от созерцания работы этого выдающегося китайского мастера, независимо от того, к какой культурной традиции принадлежит зритель.

Заключение

Проведенное сопоставление показывает, что хотя цвет является результатом нашего зрительного восприятия объективных качеств освещенных объектов, если характер эмоционального воздействия цветовых компонентов восприятия проанализирован, то он может выражать и передавать интеллектуальные аспекты эмоций в произведениях искусства, что оказывает важное влияние на человеческое познание, создавая очень ценные факты эстетического опыта в качестве произведений искусства. Анализ цветовых компонентов пяти цветов в традиционном китайском искусстве с помощью психодинамической теории восприятия цвета В.В. Кандинского представляет собой, особенно в свете дальнейшего научного развития его ранних идей, очень важную научную базу для углубления нашего понимания и оценки традиционного китайского искусства, расширения интерпретационного контекста взаимосвязи между цветом и эмоциями в случае оценки конкретного произведения визуального искусства. Вне всякого сомнения, подобный опыт сравнительного анализа также служит источником для дальнейших теоретических исследований как в области особенностей цветовой передачи эстетической информации вообще, так и в области применения результатов таких исследований к научному изучению не только традиционных китайских художественных практик, но и современного искусства в его многообразии.

Ссылки

1. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / Перевод Ча Ли. Пекин: Китайское издательство по общественным наукам, 1987. С. 32. На кит. яз.
2. Там же. С. 50. На кит. яз.
3. Там же. С. 49. На кит. яз.
4. Там же. С. 51. На кит. яз.
5. Там же. С. 52. На кит. яз.

6. Там же. С. 49. На кит. яз.

7. Ван Хуэй. Художественные характеристики традиционных китайских цветов // Аньхуйский зал литературы и искусства. 2010. Февраль. С. 100. На кит. яз.

8. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / Перевод Ча Ли. Пекин: Китайское издательство по общественным наукам, 1987. С. 49. На кит. яз.



Guo Jinyu

ANALYSIS OF THE CHROMATIC COMPONENTS IN TRADITIONAL CHINESE ART BASED ON W. KANDINSKY'S PSYCHODYNAMIC THEORY OF COLOR PERCEPTION

Abstract

Traditional Chinese art is one of the important elements of traditional Chinese culture, which shows its unique style through various arts and artworks, embodies the traditional aesthetic concept of the Chinese, and color, regarded as an indispensable means of expression in traditional Chinese art, plays a weighty role in traditional Chinese art. The purpose of this study is to analyze the components of the five basic colors having special symbolic meanings in W. Kandinsky's theory, in order to identify emotional expression of colors and symbolism of colors in traditional Chinese art, which is important for deeper understanding of color characteristics, cultural connotations and the influence of color on emotion and psychology in traditional Chinese art.

Keywords

W. Kandinsky, color, traditional Chinese art, five colors, *Mountains and Waters for a Thousand Li* painting.



ВЫРАЖЕНИЕ ЦВЕТА В ДЕТСКОЙ КНИЖКЕ С КАРТИНКАМИ В СВЕТЕ ТЕОРИИ В.В. КАНДИНСКОГО

Абстракт

В изобразительном искусстве цвет является одним из важнейших составляющих символов. На фоне сегодняшней эпохи чтения с картинками детские книжки с картинками как эффективное средство познавательного просвещения широко используются общественным консенсусом. В этой статье в качестве объекта исследования используются детские книжки с картинками. Объектом исследования уделяется анализу эмоционального выражения цветов в детских книжках с картинками, а также анализу произведений для изучения эффектов изображения и духовных коннотаций, передаваемых цветами.

Ключевые слова

Детские книжки с картинками, цвет, эмоциональный резонанс.

Как важная особенность визуальных символов, цвет имеет общее поклонение, общепризнанное людьми, и у него есть своя уникальная метафора, которой наделены все без исключения культурные системы. Цвет, прежде всего, проблема психологическая. В то время как человеческий глаз способен различать миллионы цветовых стимулов, мозг выбирает для восприятия лишь ограниченное разнообразие. Это показывает, что существует огромная разница между восприятиями различных цветов. Поскольку цвет — это психологическое явление, значение каждого цвета в произведениях искусства постоянно меняется с древнейших времен до наших дней. В.В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» указывал, что у каждого цвета есть свой внутренний звон.[1] Процесс цвета все еще развивается и продолжается, что не только стимулирует безграничное творчество художника, но и дает зрителю душевный шок.

⁵⁷ Чжан Инь - аспирантка кафедры искусства графики Российской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова. Тематическая панель 4. Э-почта: 515603455@qq.com

Психология развития рассматривает восприятие цвета как один из важных признаков раннего когнитивного развития младенцев, а эстетическое и зрительное развитие младенцев тесно связаны. С наступлением эры чтения с картинками современные детские книжки с картинками, в которых основное внимание уделяется ярким и интересным историям с картинками, не только позволяют детям наслаждаться визуальным праздником, но и позволяют им учиться и думать.

1. Внутреннее влияние цвета на детей

В теории цвета Кандинского, подобно элементам узора, цвет «освобождается» от самого своего носителя, делая его «самостоятельным». Он считает, что цвет обладает психологической силой и вызывает духовный шок, точно так же, как окружающий мир вызывает у детей ощущение, что любой предмет свеж. В процессе детского познания мира первым и самым важным является восприятие всего окружающего через зрение. В этом процессе цвет может не только оказывать визуальное воздействие, но и в определенной степени затрагивать душу и воздействовать на детские эмоции. Матисс однажды сказал: «Цвет воздействует на чувства».[2] Цвета пробуждают воображение, особенно у детей, которые более чувствительны к цветам и чаще создают ассоциации. Каждый ребенок может высвободить собственный цветовой потенциал, который является самосознательным выражением цвета и основной формой субъективного «Я», реализующей цель детского самопознания, самовыражения, удовлетворения и самовыражения. Этот когнитивный процесс соединения через зрение является как сознательным, так и бессознательным. Дети могут накапливать богатый перцептивный опыт. Это диалектическое единство психологической деятельности является движущей силой формирования эстетического восприятия детей.

2. Роль цвета в книжках с картинками

Детские книжки с картинками представляют собой повествовательную форму, в которой в основном используются изображения и дополняется небольшим количеством текста.

Посредством стимуляции элементов визуальной формы в картинках дети могут представлять, переживать и воспринимать и играть жизненно важную роль в эмоциональном и когнитивном развитии детей.

2.1. Эмоциональное выражение цвета

При оформлении детских книжек с картинками следует в полной мере учитывать психологическое развитие детей и эффективно улучшать влияние цвета на детей. Современный психолог визуального искусства Кэролин Блумер считает: «Цвета вызывают различные эмоции, выражают эмоции и даже влияют на наши нормальные психологические чувства». [3] Цвет сам по себе имеет множество характеристик, и именно эти характеристики воздействуют на зрительные органы чувств и, таким образом, вызывают различные психологические ощущения. Книга Лауры Ваккаро Хигг "Раньше я боялась" (Илл. 1) описывает психологический процесс преодоления страха детьми. Большая область цвета в книге передает внутренние переживания детей. Наполнена атмосферой. Откройте книжку с картинками, прежде всего, большая область желтого и синего цвета разделена на всю страницу в соответствии с соотношением 2:1 (Илл. 2). Когда Кандинский проанализировал представление цвета, для желто-синего группового контраст, [4] однажды сказал, что желтый цвет будет производить центробежное движение, которое медленно рассеивается и в то же время четко приближается к зрителю. На этой странице в центре желтого фона нарисован паук, большой ярко-желтый участок, яркость увеличивается, и его цветовое движение будет сильнее, как паук, движущийся к нам без остановки, вызывая распространение детской нервозности. Другая часть страницы заполнена синим цветом, и выразительные ощущения синего постоянно сжимаются внутрь, как улитка, входящая в раковину, медленно ускользает от аудитории, синий смешивается с черным, яркость уменьшается, а его цветовое движение также можно усилить, поместив маленькую девочку в фоновый тон. В этом фоновом тоне люди чувствуют, что спина девочки источает своего рода всасывание, похожее на бездну, что углубляет эмоциональное

чувство страха. Перейдя ко второй странице, синева всей картины, справа налево, светлота синего быстро увеличивается, а насыщенность уменьшается, что делает ощущение движения сглаженным, поэтому эта картина в основном представляет собой мягкое и умиротворяющее настроение. Ярко-белые лучистые линии паутины на синем фоне, зритель следует за маленькой девочкой, чтобы показать веселое и счастливое настроение, раскрывая тему «Теперь я больше не боюсь».

3. 2. Цветовая ассоциация и сознательное выражение

Ассоциация — это психологический процесс придумывания одной вещи другой, отражение определенной связи между реальными вещами в мозгу человека. Богатое воображение характерно для детей, а безудержное воображение — это то, о чем дети больше всего любят говорить. Отец японских книжек с картинками Мацуи Нао однажды сказал: «Книги с картинками — важная отправная точка для воображения». [5] Дик Брунер говорит в книге «Дик Брунер: Моя история с Миффи»: «Цвета важны, потому что каждый цвет обладает особой силой, которой обладает только этот цвет». Например, согласно опыту социальной жизни, когда вы упоминаете синий цвет, вы думаете о небе; когда вы упоминаете белый цвет, вы думаете о хлопке и белых облаках; видя зеленый цвет и думая о лесе... это естественные ассоциации. В книжках с картинками есть насыщенные цвета, которые стимулируют чувства. Дети узнают и усваивают цвета из книжек с картинками, и они обнаружат, что небо также может быть розовым. Помимо того, что зеленый цвет ассоциируется с конкретными объектами, он также может быть абстрактным прекрасным летом. В конце концов, у детей пространство для мыслительного расхождения шире, а внутренний дух самовыражения смело выражается через цвет.

В иллюстрированной книге Эрика Бату "Крылья цвета" (Илл. 3-8) показано его неповторимое очарование цвета. Это книга, которая ведет детей в мир цвета. В ней для описания цветов используются природные пейзажи, а весенняя зелень Поля показывают красоту жизни, синее море и синее небо летом имеют красоту свежести,

желтый и оранжевый цвета осени — красоту урожая, белизна зимы — красоту мягкости, а ночь приносит красоту спокойствия. Вся книга заставляет детский духовный мир воспринимать абстрактные понятия в поэтическом ключе, и ассоциации, вызываемые личным опытом каждого ребенка, также различны, но зрительная стимуляция цвета картинки будет бессознательно анализировать замысел.

Каждый ребенок может высвободить собственный цветовой потенциал, который является самосознательным выражением цвета и основной формой субъективного «Я», реализующей цель детского самопознания, самовыражения, удовлетворения и самовыражения. Этот процесс мозгового познания и ассоциации является как сознательным, так и бессознательным, и диалектическое единство этой психологической деятельности является движущей силой формирования эстетического восприятия детей.

4. Дизайн и применение цвета в книжках с картинками

Конкретная выразительность цвета зависит не только от точного цвета, но и от его соотношения и положения в пространстве и времени. Превосходные художники детских книжек-картинок будут применять эстетические принципы и принципы художественного оформления при создании книжек-картинок, используя цветовую выразительность, усиливать художественную привлекательность произведения.

4.1. Использование малонасыщенных цветов

Теория цвета Кандинского считает, что нет необходимости изучать те глубокие и тонкие цветовые изменения в начале, а нужно только изучать, как использовать простые цвета, а возвращение к оригиналу делает сердце художника более чистым и неземным. Это также соответствует характеристикам зрительного и психологического развития детей. Когда дети улавливают цвета, они склонны образовывать простые и четкие цвета. Поэтому, чтобы дети чувствовали себя гармонично с повествовательным содержанием при чтении книжек с картинками, необходимо проводить

целенаправленное проектирование в приемах обработки. Катерина Саде «Хорошая идея на миллион» (Илл. 9-12), вся книга Тон книги основан на элегантном ненасыщенном молочно-желтом, который автор использует, чтобы показать, что действие происходит осенью, уменьшая использование в тоне большой области кремово-желтого, без маниакального состояния яркого. желтый цвет, и заменяя нежные эмоции людей. Когда дети читают, они будут заражены такими теплыми тонами, и их эмоции успокоятся. Уменьшение чистоты цвета также делает изображение мягким и мягким, что соответствует характеристике меха животных и синхронизируется с детским психологическим познанием. Также автор использует светло-холодный серый цвет в качестве желтого тонирующего цвета, много теплого желтого с небольшим количеством холодного серого, благодаря чему цвет картины не монотонен и имеет ощущение иерархии. Разумное сочетание теплых и холодных цветов делает цвета всей книги более совершенными, а изображения более художественными.

4.2. Использование ярких декоративных цветов

При создании книжек с картинками создатели должны учитывать психологические особенности детей, особенно детей младшего возраста, которые предпочитают яркие цвета с высокой яркостью и чистотой, которые обеспечат богатое и яркое визуальное впечатление. Используйте цветовую гармонию, контраст и другие методы обработки, чтобы избежать ощущения скучности, вызванного использованием одного сплошного цвета на большой площади. Это не заставит детей скучать при чтении книжек с картинками с похожими цветами. Картинки с сильными цветовыми коллизиями быстро привлекут внимание детей. По сравнению с изображениями с низкой насыщенностью и холодными тонами, они вызывают ощущение спокойствия и умиротворения. Сильный цветовой контраст, а яркие цвета теплых тонов взбудоражат детские эмоции. Может создать веселую и живую атмосферу. Мастер иллюстраций Эрик Карл всегда использует в своих творениях великолепные и яркие цвета, изображает настоящую жизнь на

природе, заставляет детей чувствовать то же самое, старается подарить детям тепло и безопасность детства, избавляет их от страха перед неизведанным миром. В более поздние годы «Я рисую синюю лошадь» (Илл. 13, 14) является его данью уважения художнику Францу Марку. Характерной работой Марка является «Синяя лошадь один» (Илл. 15). «Я нарисовал синюю лошадь» использует насыщенные и сильные цвета, наложенные цветовые блоки, в сочетании с безудержными мазками, так же, как дети «чертят» на цветной доске, это также мыслительное пространство детей, без ограничений и свободы. Покачиваясь, животные в книжке с картинками извращают объективный цвет, что полностью соответствует подтексту рассказа. Карл использует субъективные цвета, чтобы изобразить синюю лошадь. Градиентный синий цвет богат слоями, что дает людям сильное ощущение движения. В галопирующей форме упрощенный фон использует градиент от желтого к оранжевому, который дополняет синий цвет. сильные контрастные цвета делают изображение более ярким и подчеркивают изначальную жизненную силу животных. Этот сильный ритм, создаваемый столкновением цветов, позволяет детям легко следить за взлетами и падениями изображения и резонировать с «Посмотрите на этого подвижного пони! " Это должно быть посланием, которое Карл хочет донести до детей: не бывает неправильных цветов, нет необходимости вечно придерживаться правил, искусство должно быть свободным и непринужденным. Используйте свое воображение, чтобы создать свои собственные цвета и показать свой истинный внутренний мир. Подобно художественному постулату художника Марка, искусство не должно останавливаться на описании внешнего вида вещей, а должно углубляться внутрь и пытаться раскрыть скрытую в сложном мире объективную духовную сущность. Цвет Марка имеет особое символическое значение,[6] он считает, что синий цвет передает мужественность, силу и жизненную силу, желтый – женственность, спокойствие, нежность и чувственность, символ тяжести и насилия. Эти четыре цвета органично распределены в «Синем коне», отражая его восприятие и понимание духовной сущности мира. Так же, как мир восприятия детей, он чист и непосредствен, и его легче резонировать из-за чистого

визуального цвета, без необходимости тщательно описывать очертания тела.

Заключение

Сила цвета может не только произвести на людей визуальное впечатление, но, что более важно, позволить им почувствовать душевный шок. Это книжка с картинками для детей. Насыщенные и великолепные цвета соответствуют законам детского познавательного и психологического. Это дает детям платформу для выражения своих внутренних эмоций в процессе чтения. Восприятие цвета, производимое детьми в процессе чтения книжек с картинками, происходит в основном за счет анализа и корректировки ритма, контраста, эмоций и текстуры цветов, так что дети могут вызывать феномен симпатии или синестезии, соответствующий содержанию повествования во время чтения. процесс просмотра. Отличные детские книжки с картинками помогут достичь хороших художественных эффектов, регулируя соотношение между цветами, что будет легче вызывать внутренний духовный резонанс детей и направлять детей к различным эмоциональным воздействиям.

Ссылки

1. *Кандинский, В.В.* О духовном в искусстве / Перевод Чжа Ли. Пекин: Китайское издательство по общественным наукам, 1987. На китайском языке.
2. *Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие / Перевод Тэн Шоуяо. Сычуань: Сычуаньское народное издательство, 2019. На китайском языке.
3. *Блумер, К.* Принципы видения / Перевод Чжан Гунцзянь. Пекин: Издательство Пекинского университета, 1987. На китайском языке.
4. *Мацзи, Н.* В моих иллюстрированных книгах. Перевод Цзи Ин. Синьцзян: Синьцзянское молодежное издательство, 2017. На китайском языке.
5. *Такимото, Т., Фудзисава, Х.* Психология цвета. Пекин: Издательство научной и технической литературы, 1989. На китайском языке.

6. Шаффер, Х.Р. Детская психология. Перевод Ван Ли. Пекин: Издательство электронной промышленности, 2005. На китайском языке.



*Zhang Yingye*⁵⁸

COLOR EXPRESSION IN A CHILDREN'S PICTURE BOOK FROM THE POINT OF VIEW OF W. KANDINSKIY'S THEORY

Abstract:

In the visual arts, color is one of the most important components of symbols. Against the background of today's age of picture reading, children's picture books as an effective means of cognitive education are widely used by public consensus. This article uses children's picture books as an object of study. The object of the study is to discuss the cultural value of children's picture books, focusing on the analysis of the emotional expression of colors in children's picture books, as well as the analysis of works to study the image effects and spiritual connotations conveyed by colors.

Key words

Children's picture books, color, emotional resonance.

As an important feature of visual symbols, color has a common worship universally recognized by human beings, and it has its unique metaphors endowed under different cultural systems without exception. Color, first of all, is a psychological problem. While the human eye is able to discern millions of color stimuli, the brain selects only a limited variety for perception. This shows that there is a huge difference between "color perception" and "color perception". Since color is a psychological phenomenon, the meaning of each color in works of art is constantly changing from ancient times to the present. Wassily Kandinsky pointed out in *On the Spiritual in Art* that each color has its inner sound.[1] Because of this, the process of color is still evolving and continuing, which not only stimulates the artist's endless creativity, but also gives the viewer

⁵⁸ *Zhang Yingye* is a post-graduate student at Department of Graphic art, Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. Thematic panel 4. E-mail: 515603455@qq.com

the inner spiritual vibration.

Developmental psychology regards color cognition as one of the important signs of infants' early cognitive development, and infants' aesthetic and visual development are closely related. With the advent of the era of picture reading, contemporary children's picture books that focus on vivid and interesting picture stories not only allow children to enjoy a visual feast, but also let them learn to inspire and think.

1. The inner influence of color on children

In Kandinsky's color theory, like pattern elements, color is "liberated" from its carrier itself, making it "self-supporting". He believes that color has psychological power, and it causes spiritual shock, just like the feeling the world brings to children—any object is fresh. In the process of children's cognition of the world, the first and most important thing is to perceive everything around them through vision. In this process, color can not only cause visual impact, but also touch the soul to a certain extent and affect children's emotions. Matisse once said: "Color appeals to the senses".[2] Colors trigger the imagination, especially for children, who are more sensitive to colors and more likely to make associations. Every child can release their own color potential, which is a self-conscious expression of color and the main form of subjective self, which realizes the purpose of children's self-cognition, self-expression, satisfaction and self-expression. This cognitive process of connecting through vision is both conscious and unconscious. Children can accumulate rich perceptual experience. This dialectical unity of psychological activities is the driving force behind the formation of children's aesthetic perception.

2. The role of color in picture books

Children's picture books are a narrative form that is mainly based on pictures and supplemented by a small amount of text. Through the stimulation of visual form elements in pictures, children can imagine, experience and perceive, which plays a vital role in children's emotional and cognitive development.

2.1. Emotional expression of color

In the design of children's picture books, children's psychological development should be fully considered, and the influence of color on children should be effectively improved. Contemporary visual art psychologist Carolyn Bloomer believes: "Colors evoke various emotions, express emotions, and even affect our normal psychological feelings." [3] Color itself has many characteristics, and it is these characteristics that affect the visual senses and thus bring about different psychological feelings. The book *I Used to Be Afraid (Ill. 1)* by Laura Vaccaro Higg describes the psychological process of children overcoming fear. The large area of color in the book renders the children's inner feelings. Packed with ambiance. Open the picture book, first of all, the large area of yellow and blue divides the entire page according to the ratio of 2:1 (*Ill. 2*). When Kandinsky analyzed the color appearance, the comparison between the yellow and blue groups.[4] It was once said that yellow will produce a centrifugal movement that slowly diffuses, and at the same time it will obviously approach the audience. In this page, a spider is drawn in the center of the yellow background. With a large area of bright yellow, the brightness increases, and its color movement will be stronger, like a spider moving towards us non-stop, spreading the nervousness of the children. The other part of the page is filled with blue, and the expressive feelings of blue are constantly shrinking inward, like a snail entering a shell, slowly evading the audience, the blue is mixed with black, the brightness is reduced, and its color movement can also be enhanced, putting the little girl in the In this background tone, people feel that the back of the girl exudes a kind of suction like an abyss, which deepens the emotional feeling of fear. Turning to the second page, the blue of the whole picture, from right to left, the lightness of blue increases rapidly, and the saturation decreases, which makes the sense of movement smoothed, so this picture basically presents a soft and peaceful mood. With the bright white radiating cobweb lines on the blue, the viewer follows the little girl to show a cheerful and happy mood, revealing the theme *Now I'm Not Afraid Anymore*.

2.2. Color association and conscious expression

Association is a psychological process of thinking of one thing to another, and it is a reflection of a certain connection between real things in the

human brain. Rich imagination is a characteristic of children, and unconstrained imagination is what children like to talk about most. Matsui Nao, the father of Japanese picture books, once said: "Picture books are an important starting point for imagination".[5] Dick Bruner said in *Dick Bruner - The Story of Miffy and Me*: "The reason why color is important is that each color produces a special effect that only that color can have. Power." For example, according to social life experience, when you mention blue, you will think of the sky, when you mention white, you will think of cotton and white clouds, and when you hear red, you may think of red flowers, the red sun and red The charcoal fire, seeing the green will associate with the forest...these are all natural associations. There are rich colors in picture books to stimulate the senses. Children recognize and absorb colors from picture books, and they will find that the sky can also be pink. In addition to being associated with concrete objects, green may also be an abstract beautiful summer. In the end, children's The space for thinking divergence is wider, and the inner spirit of self-expression is bravely expressed through color.

Eric Batut's picture book *Wings of Color (Ill. 3-8)* shows his unique color charm. This is a book that leads children into the world of color. It uses natural scenery to describe colors. Spring The emerald green fields show the beauty of life, the blue sea and blue sky in summer have the beauty of freshness, the yellow and orange of autumn are the beauty of harvest, the whiteness of winter is the beauty of softness, and the night brings the beauty of tranquility. The whole book makes children's spiritual world perceive abstract concepts in a poetic way, and the associations produced by each child's personal experience are also different, but the visual stimulation of the color of the picture will unconsciously analyze the intention.

Every child can release their own color potential, which is a self-conscious expression of color and the main form of subjective self, which realizes the purpose of children's self-cognition, self-expression, satisfaction and self-expression. This process of brain cognition and association is both conscious and unconscious, and the dialectical unity of this psychological activity is the driving force behind the formation of children's aesthetic perception.

3. Design and application of color in picture books

The specific expressiveness of color depends not only on the exact color, but also on its relationship and position in space and time. Excellent children's picture book artists will apply aesthetic principles and art design principles to the creation of picture books, using color Expressiveness, enhance the artistic appeal of the work.

3.1. The use of low-saturation colors

Kandinsky's color theory believes that it is not necessary to study those profound and subtle color changes at the beginning, but only to study how to use simple colors, and the return to the original makes the artist's heart more pure and ethereal. This is also in line with the characteristics of children's visual and psychological development. When children capture colors, they tend to form simple and clear colors. Therefore, in order to make children feel harmonious with the narrative content when reading picture books, it is necessary to carry out targeted design in processing techniques. Katerina Sade's *A Good Idea Worth 1 Million (Ill. 9-12)*, the entire book The tone of the book is based on the elegant unsaturated milky yellow. The author uses this to show that the story takes place in autumn, reducing the use of a large area of creamy yellow in the tone, without the manic state of bright yellow, and substituting gentle emotions for people. When children are reading, they will be infected by such warm tones, and their emotions will be calmed down. The reduction of color purity also makes the picture have a soft and soft feeling, which conforms to the characteristics of animal fur and synchronizes with children's psychological cognition. The author also uses a light cool gray as the yellow toning color, a lot of warm yellow with a little cool gray, so that the color of the picture is not monotonous and has a sense of hierarchy. The reasonable collocation of warm and cool colors makes the colors of the whole book look more advanced and the pictures more artistic.

3.2. The use of bright decorative colors

In the creation of picture books, creators should consider children's psychological characteristics, especially young children, who prefer bright colors with high brightness and high purity, which will produce rich and

strong visual experience. Using color harmonization, contrast and other processing techniques,

Avoid the dull feeling caused by using a single solid color in a large area. This will not make children feel bored when reading picture books with similar colors. Pictures with strong color collisions will quickly attract children's attention. Compared with low-saturation, cool-toned color pictures, they will produce a calm and soothing feeling. The color contrast is strong, and the bright colors of warm tones will make children's emotions excited. Can create a cheerful and lively atmosphere. Picture book master Eric Carle always uses gorgeous and bright colors in his creations, depicts the real life in nature, makes children feel the same, tries to give children the warmth and security of childhood, and eliminates their fear of the unknown world. In his later years, *I Draw a Blue Horse* (Ill. 13, 14) is his tribute to the painter Franz Marc. His representative work is *Blue Horse One* (Ill. 15). "I drew a blue horse" uses rich and strong colors. The color blocks are superimposed and combined with unrestrained strokes, just like children "scribbling" on the color board. This is also the thinking space of children, without restraint and freedom. Swayingly, the animals in the picture book subvert the objective color, which is completely consistent with the connotation of the story. Karl uses subjective colors to depict a blue horse. The gradient blue is rich in layers, giving people a strong sense of movement. With the galloping shape, the simplified background uses a yellow-to-orange gradient that complements the blue color. The strong contrasting colors make the picture more vivid and highlight the original life force of animals. This strong rhythm produced by the collision of colors makes it easy for children to follow the picture and resonate with "Look at this agile pony!". This should be the message that Karl wants to convey to the children: no color is wrong, there is no need to stick to the rules forever, art should be free and casual. Use your imagination to create your own colors and show your true inner world. Just like the painter Marc's artistic proposition, art should not stop at the description of the appearance of things, but should go deep inside and try to reveal the objective spiritual essence hidden in the complicated world. Mark's color has a special symbolic meaning,[6] he believes that blue conveys masculinity, strong and full Vitality; yellow means femininity, tranquility and sensuality; green means harmony between the two; red is a symbol of heaviness and violence. These four colors are organically

distributed in *Blue Horse*, reflecting his perception and understanding of the spiritual essence of the world. Just like children's perceptual world, it is pure and direct, and it is easier to resonate because of pure visual color, without the need to carefully describe the outline of the body.

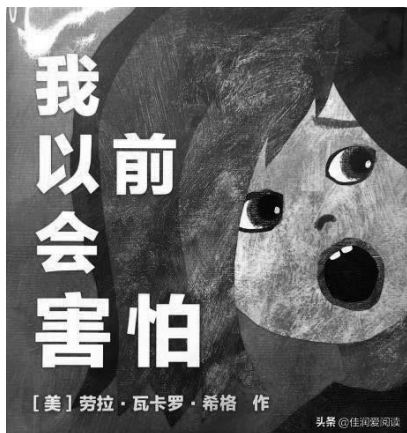
Conclusion

The power of color can not only bring people a visual impact, but more importantly, let them feel the shock of the soul. It is a picture book for children. The rich and gorgeous colors are in line with the laws of children's cognitive and psychological development. It provides a platform for children to express their inner emotions in the process of reading. The color perception produced by children in the process of reading picture books is mainly through the analysis and adjustment of the rhythm, contrast, emotion and texture of colors, so that children can produce a synesthesia or synesthesia phenomenon consistent with the narrative content during the viewing process. Excellent children's picture books will achieve good artistic effects by adjusting the relationship between colors, which will more easily arouse children's inner spiritual resonance and guide children to experience different emotional outputs.

References

1. *Kandinsky, W. On the Spiritual of Art / Zha Li, transl. Beijing: China Social Sciences Press, 1987. In Chinese.*
2. *Arnheim R. Art And Visual Perception / Teng Shouyao, transl. Sichuan: Sichuan People's Publishing House, 2019. In Chinese.*
3. *Bloomer C. Principles of Vision / Zhang Gongqian, transl. Beijing: Peking University Press, 1987. In Chinese.*
4. *Matsui, N. In My Illustrated Books / Ji Ying, transl. Xinjiang: Xinjiang Youth Publishing House, 2017. In Chinese.*
5. *Takimoto, T., Fujisawa, H. Psychology of Color. Beijing: Scientific and Technical Literature Publishing House, 1989. In Chinese.*
6. *Schaffer, H.R. Child Psychology / Wang Li, transl. Beijing: Electronics Industry Press, 2005. In Chinese.*

Иллюстрации / Illustrations



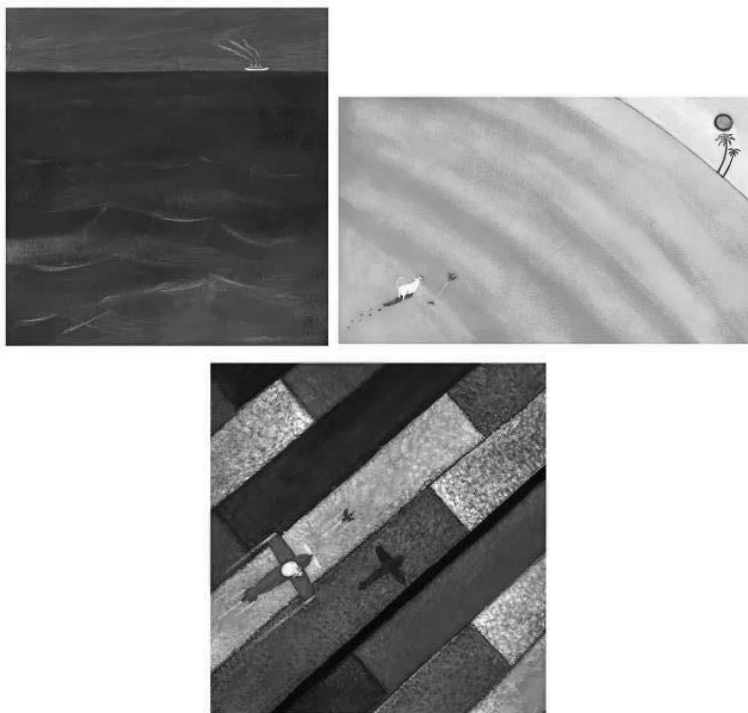
Илл.1 / III. 1

Лаура Ваккаро. Раньше я боялась
Laura Vaccaro. I Used to Be Afraid

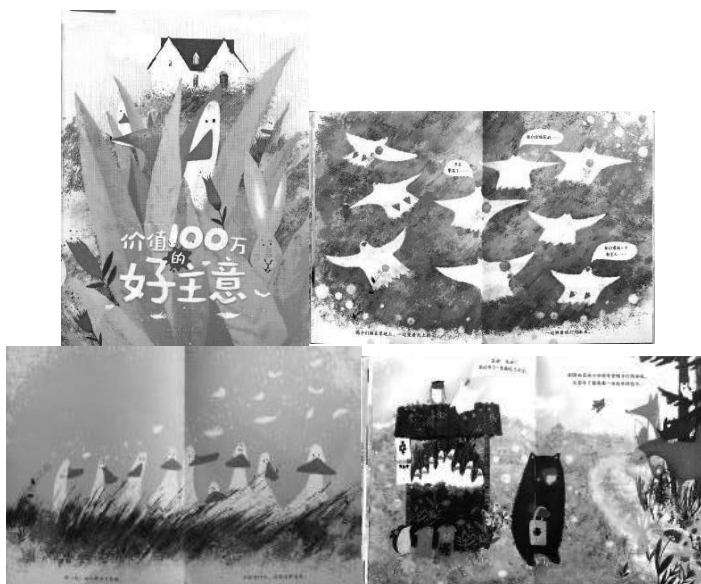


Илл. 2.
Желтый и синий групповой контраст
Yellow and blue group contrast





Илл. 3-8 / III. 3-8
Эрик Батту. Крылья цвета
Eric Battut. Wings of Color



Илл.9-12 / III. 9-12

Катерина Садэ. Хорошая идея на миллион
Katerina Sade. A Good Idea For a Million



Илл.13, 14 / III. 13-14

Эрик Карле. Художник, нарисовавший синюю лошадь
Eric Carle. The Artist Who Painted the Blue Horse



Илл.15 / Ill.15
Франц Марк. Синяя лошадь I
Franz Marc. Blue Horse I





Aesthetica Universalis (Всеобщая эстетика)

Ежеквартальный теоретический журнал

Vol. 3 (22). 2023

Адрес редакции: Философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, 119234, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4 (учебно-научный корпус МГУ имени М. В. Ломоносова «Шуваловский»), ауд. Г 256.
Тел.: + 7 (495) 939-19-50, *e-mail:* aestheticauniversalis@gmail.com

Печатается с готового оригинал-макета

Подписано в печать 05.10.2023. Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 17,5. Тираж 50 экз. Изд. № 12554. Заказ №

Издательство Московского университета. 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15 (ул. Академика Хохлова, 11). Тел.: (495) 939-32-91; e-mail: secretary@msupress.com
Отдел реализации. Тел.: (495) 939-33-23; e-mail: zakaz@msupress.com. Сайт Издательства МГУ: <http://msupress.com>

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ООО «Амирит». 410 004, Саратов, ул. Чернышевского, 88. Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33. E-mail: zakaz@amirit.ru
Сайт: amirit.ru