

Aesthetica Universalis

Vol. 2 (6). 2019

Москва

МГУ имени М.В. Ломоносова,
философский факультет,
кафедра эстетики

2019

УДК 004
ББК 32.973
А23

Московский государственный университет имени
М.В.Ломоносова / Философский факультет / Кафедра
эстетики / Ежеквартальное теоретическое издание / Адрес
издателя: 119234, Москва, Ломоносовский проспект, д.27,
корпус 4 (учебно-научный корпус МГУ имени М. В.
Ломоносова «Шуваловский»), аудитория Г 551.

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Aesthetica Universalis

A23 Vol. 2 (6). 2019 / Aesthetica Universalis. — Москва : МГУ
имени М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра
эстетики, 2019. — 292 с.
ISBN 978-5-0050-0463-5 (т. 6)
ISBN 978-5-4493-3891-4

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова / Фило-
софский факультет / Кафедра эстетики / Ежеквартальное теоретическое из-
дание

УДК 004
ББК 32.973

12+

В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-0050-0463-5
ISBN 978-5-4493-3891-4

© Aesthetica Universalis, 2019

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA /
Ноэль Кэрролл, США
Antanas Andrijauskas, Lithuania /
Антанас Андрияускас, Литва
Peng Feng, China /
Пен Фен, Китай
Beata Frydryczak, Poland /
Станислав Станкевич, Польша /
Sebastian Stankiewicz, Poland
Беата Фридричак, Польша
Mateusz Salwa, Poland /
Матеуш Салва, Польша
Christoph Wulf, Germany /
Кристоф Вульф, Германия
Марат Афасижев, Россия /
Marat Afasizhev, Russia
Marija Vabalaite, Lithuania /
Мария Вабалайте, Литва
Max Ruunänen, Finland /
Макс Риинанен, Финляндия

Редакционная коллегия / Editorial Board

Сергей Дзикевич, главный редактор /
Sergey Dzikevich, Editor-in-Chief
Евгений Кондратьев,
заместитель главного редактора /
Evgeny Kondratyev,
Deputy Editor-in-Chief
Елена Богатырева /
Elena Bogatyreva
Степан Ванеян /
Stepan Vaneyan
Евгений Добров, редактор-секретарь /
Evgeny Dobrov, Editorial Secretary
Кристина Логинова, референт по общественным связям /
Christina Loginova, PR Referent

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Дорогие читатели!

Начиная настоящий номер, я в первую очередь хотел бы сообщить вам о том, что наше издание приобрело новых авторов и достигло некоторых новых индексальных позиций. Для редакционной команды это свидетельствует о правильности избранной редакционной политики.

В новом номере мы продолжаем все наши обычные рубрики, стремясь сохранить преемственность в отношении прежних публикаций. Вместе с тем, мы стараемся внимательно следить за текущим процессом, предлагающим новые темы как в области теоретического дискурса, так и в непосредственном эстетическом опыте.

Вы, как и всегда, найдете результаты наших наблюдений в секциях, посвященных обзорам и практикам. Подтверждаем, что мы всегда остаемся с вами на связи по электронной почте с адресом *aestheticauniversalis@gmail.com*

С наилучшими пожеланиями,

Сергей Дзикевич,
главный редактор АУ

EDITORIAL

Dear readers,

Beginning this issue I first of all would like to tell you that our edition has possessed new authors and has reached some new index positions. For the Editorial Team it shows that the choice of editorial policy was correct.

In the new issue we are going on our usual sections aiming to continue or previous publications. Simultaneously we try to watch very attentively the current process offering new themes both in the aesthetic discourse and in immediate aesthetic experience.

As ever you will find the results of our observations in the sections dedicated to reviews and practices. We also confirm that we are always open for all kinds of communication via electronic mail at the address *aestheticauniversalis@gmail.com*

With best regards,

Sergey Dzikovich,
AU Editor-in-Chief

ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ НОМЕРЕ

ПЕРЕВОДЫ

ЭСТЕТИКА СИНЕСТЕЗИИ. КРИТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Саломея Яструмските / Литва

(Полный текст на русском языке, полный текст на английском языке был размещен в предыдущем номере¹)

ИСТОРИЯ

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИНТЕРФЕЙС
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ В ПЕЙЗАЖЕ: ИСТОРИЧЕСКОЕ
ПУТЕШЕСТВИЕ К ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ИСТОКАМ РАННЕГО
БЕРЛЕАНТА И ОБРАТНО К НАСТОЯЩЕМУ ВРЕМЕНИ

Сергей Дзикевич / Россия

(Полный текст на русском и английском языках)

ТЕОРИЯ

ПСИХОЛОГИЯ «ЧИСТОГО ЗРЕНИЯ» И НАЧАЛО ИСКУССТВОВЗНА-
НИЯ

Степан Ванеян / Россия

(Полный текст на русском языке. Полный текст на английском

¹ Редакция приносит извинения за ошибку в транскрипции фамилии автора в анонсе перевода настоящего текста, сделанную в предыдущем номере при размещении текста оригинала статьи. — *AU*.

языке будет размещен в следующем номере)

ОБЗОРЫ

ОБЩЕМОСКОВСКИЙ КРУГЛЫЙ СТОЛ «ГОРОДСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СРЕДА: ВЫЗОВЫ, КОНЦЕПЦИИ, ПРОЕКТЫ, ЭКСПЕРТИЗЫ». КАФЕДРА ЭСТЕТИКИ ФИЛОСОФСКОГО ФАКУЛЬТЕТА МГУ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА. 25.04.2019

(Тексты на русском и английском языках)

ПРАКТИКИ

ЭКСКЛЮЗИВНОЕ ИНТЕРВЬЮ ВИКТОРА СКЕРСИСА,
ОДНОГО ИЗ ОСНОВАТЕЛЕЙ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА,
ЖУРНАЛУ AESTHETICA UNIVERSALIS

(Текст расшифровки аудиозаписи на русском языке. Текст расшифровки на английском языке будет размещен в следующем номере)

READ IN THIS ISSUE

TRANSLATIONS

THE AESTHETICS OF SYNAESTHESIA. CRITICAL APPROACH

Salomėja Jastrumskytė / Lithuania

(Full text in Russian, full text in English see in the previous issue)

HISTORY

CONTEMPORARY ART AS AESTHETIC INTERFACE OF HUMAN
LIVING IN THE LANDSCAPE: A HISTORICAL JOURNEY TO EARLY
BERLEANT'S THEORETICAL ROOTS AND BACK TO THE PRESENT

Sergey Dzikovich / Russia

(Full text in English and Russian)

THEORY

PSYCHOLOGY OF «PURE VISION» AND THE BEGINNING OF ART
THEORY

Stepan Vaneyan / Russia

(Full text in Russian, full text in English will be placed in the next
issue)

REVIEWS

MOSCOW ROUND TABLE DISCUSSION «URBAN AESTHETIC SPACE:
CHALLENGES, CONCEPTIONS, PROJECTS, EXPERTISE».
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY, FACULTY
OF PHILOSOPHY, DEPARTMENT OF AESTHETICS. 25.04.2019

(Full texts in English and Russian)

PRACTICES

EXCLUSIVE INTERVIEW WITH VICTOR SKERSIS,
ONE OF FOUNDERS OF MOSCOW CONCEPTUALISM,
TO AESTHETICA UNIVERSALIS

(The text of decoding of the audio-record in Russian, the English
version of decoding will be published in the next issue)

**ПЕРЕВОДЫ /
TRANSLATIONS**

САЛОМЕЯ ЯСТРУМСКИТЕ¹

¹ *Саломея Яструмските* — доктор философии, исследователь, художник, график, фотограф, арт-критик и поэт. Родилась в 1975 году в Скаудвиле под Таураге. В Вильнюсской художественной академии в 2011 году защитила докторскую диссертацию «Концептуальные трансформации феномена синестезии в XIX — начале XX века. Западная теория и практика искусства. Критический анализ [искусствоведение, философия искусства]». В 2006–2007 гг. Фламандское министерство образования и науки финансировало ее научно-исследовательскую стажировку в Институте электронной музыки и психоакустики (IREMA) Гентского университета, Бельгия. С 2002 по 2011 год Саломея Яструмските была преподавателем в Тельшяйском отделении Вильнюсской художественной академии, а с 2004 по 2006 год — преподавателем на гуманитарном факультете Шауляйского университета. В 2005 году она начала работать в Институте культуры, философии и искусства (Литовский научно-исследовательский институт культуры), а с 2014 года продолжила научную деятельность. Саломея Яструмските — автор более 40 научных публикаций, представила 34 персональные художественные выставки в Литве, США, Германии, Финляндии, Бельгии, Латвии, Эстонии и других странах, участвовала в более чем 60 групповых художественных выставках в Литве, США, Финляндии, Латвии, Эстонии и других странах. Саломея Яструмските является членом Литовского союза художников (ЛАА). Направления исследований: синестезия, эстетика и философия искусства, литовская культура и искусство, культурология, компаративистские исследования культуры и ис-

ЭСТЕТИКА СИНЕСТЕЗИИ. КРИТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

(Перевод с английского Евгения Кондратьева²)

Абстракт

Эстетика синестезии — совокупность разнообразных исследовательских проектов по изучению сенсорных взаимосвязей. В традиционной эстетике XIX — XX веков эти взаимосвязи, как правило, изучались применительно к сфере искусства, к проблематике соотношения между различными его видами. Позже было обнаружено, что данные сенсорные взаимосвязи могут возникать в любой сознательной или бессознательной социальной коммуникации, представленной в *чувственной* форме. Эстетика синестезии исследует многогранные и разнородные проявления человеческой сенсорики. В традиционной эстетической интерпретации почти до конца XX века феномен синестезии соотносился, главным образом, со случаями межвидовых взаимодействий в искусстве, в чем проявлялась ограниченность и противоречивость данной трактовки. В XXI веке, с расширением исследовательского поля эстетики синестезии, недостатки традиционного подхода стали очевидными, эстетическое осмысление синестезии вышло за пределы искусства, охватывая всю человеческую жизнедеятельность, а эстетика синестезии обратилась к исследованию самосознания индивида, для которого сенсорное взаимодействие является естественным и нормальным средством восприятия мира и имеет первостепенную эстетическую ценность.

Ключевые слова

Синестезия, эстетика, ощущения, воплощение, восприятие, искусство.

Эстетика синестезии исследует во внеисторическом ас-

кусства, визуальная культура.

² *Евгений Кондратьев* — заместитель главного редактора АУ; доцент, и.о. заведующего кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова.

пекте разнообразные сенсорные взаимодействия, которые пронизывают человеческую культуру, в особенности художественную, всю представленную в чувственной форме жизненную и творческую деятельность человека. Предметом исследования эстетики синестезии являются *ощущения человека*, трактуемые не только как проводник эмпирических данных, но и как пластический и универсальный источник эстетического опыта и художественного самовыражения человека. В художественной деятельности, в отличие от абстрактного мышления, тело используется как посредник для творчества, а тип чувственного воплощения обусловливается различными культурными факторами. Эстетика синестезии исследует вышеперечисленные вопросы в их взаимосвязи.

В западной классической эстетической традиции термин «синестезия» является производным от греческого *syn-aisthesia* (*syn* — вместе и *aisthesis* — чувствование), чем предопределяется его значение апостериорного соединения отдельных чувств, а не исходного единства. Греческие корни понятия синестезии указывают не столько на конкретный чувственный опыт, сколько на его социальную функцию. Глагол *sunaisthanomai* и существительное *sunaesthesia*, которые в основном использовались Аристотелем, обозначали сходное чувственное переживание, испытываемое многими индивидуумами и возникающее при взаимодействии живого существа с миром или с самим собой¹.

В дополнение к традиционному определению синестезии, основанному на абстрактной этимологии, в современной эстетике развиваются различные нормативные определения встроеной и/или инкультурированной синестезии.

¹ Butler Sh., Purves, A. (2013) Introduction: Synaesthesia and the Ancient Senses. In Sh. Butler and A. Purves (eds) Synaesthesia and the Ancient Senses (pp. 1). Durham: Acumen.

Обычно эти определения являются односторонними, они фиксируют тот или иной аспект синестезии и характеризуют ее как нечто редкое, врожденное, уникальное, автоматическое и т. п. Эти и подобные концепции рассматривают сенсорный опыт как источник синестезии, а культуру как бесконечный ряд ее чувственных воплощений.

Синестезия обычно определяется как взаимодействие (но не единство) ощущений, или как трансформация модальности одного ощущения в модальность другого ощущения. Это определение выражает механистичность и искусственность традиционной западной трактовки синестезии. Синестезия, которая изучает взаимодействие различных искусств и расширяет теоретические конструкции традиционной эстетики, не является простой суммой несинестетических выражений. Очевидно, что с помощью рационального механического структурирования можно изучать артефакты, но не сенсорную целостность эстетического опыта. Поэтому во многих случаях в традиционной эстетике синестезия непосредственно отождествляется со случаем взаимодействия искусств, но при этом не учитывается, что это лишь одна из сфер чувственного и эстетического синестетического выражения.

Универсальность синестезии была отмечена Морисом Мерло-Понти в его феноменологическом анализе синестетического опыта, который интерпретировался им как *всеобъемлющий* и *естественный*. Что можно сформулировать так: синестетический опыт — это эстетический опыт *par excellence*, поскольку эстетический опыт представляет собой неделимый универсум чувств.

Определения синестезии как переноса сенсорных характеристик редко подразумевают сенсорные ассоциации. В этом специфика западного понимания синестезии как сенсорного переноса, который кладется в основу синестетических явлений. Западное научное определение синестетической механики несколько напоминает существовавшее

в то же время психоаналитическое учение о динамической передаче психических данных. Данный унифицирующий принцип западной мысли заслуживает отдельного культурно-исторического исследования. Вот ряд дефиниций синестезии, на которых основывается традиционная эстетика: «Синестезия — это явление, при котором стимуляция модальности одного ощущения порождает модальность другого ощущения», как утверждают Кретъен ван Кампен и Клара Фрогер¹. «Термин синестезия подразумевает объединение ощущений, принадлежащих разным сенсорным областям», по мнению Реувена Тсура² (2007: 30). В определениях Майкла Дж. Банисси, Клэр Джонас, Роя Коэна Кадоша повторяется, что «синестезия — это редкий опыт, когда один стимул вызывает переживание, не ассоциирующееся с ним»³ (2014: 5). В своем определении синестезии Джулия Симнер также указывает на передачу сенсорных модальностей: «люди с синестезией испытывают ощущения в двух модальностях, когда стимулируется только одно [...]»⁴. Мирто И. Милополос и Тони Ро подчеркивают атипичность синестезии: «синестезия является довольно распространенным состоянием, при котором люди испытывают атипичные реакции (например, цветовые переживания) в связи с определенными ти-

¹ *Campen, C. Van, Froger, C. (2003) Personal Profiles of Color Synesthesia: Developing a Testing Method for Artists and Scientists, LEONARDO, 36 (4), 291.*

² *Tsur, R. (2007) Synaesthesia as a Neuropsychological and a Literary Phenomenon, Issues in Literary Synaesthesia, Spring, 41 (1), 30.*

³ *Banissy, M.J., Jonas C., Kadosh, C.R. (2014) Synaesthesia: an Introduction. In M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh, (eds), Synaesthesia (pp. 5) 5 (1414). Frontiers Media SA.*

⁴ *Simner, J. (2015) Why are there different types of synesthete? // M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh (eds) Synaesthesia (pp. 8). Frontiers Media SA.*

пами стимулов (например, неокрашенными буквами)»¹. Шейн Батлер и Алекс Пурвес открывают антропологическую, практически совпадающую с эстетической, перспективу исследования синестезии и уникальности синестетического воздействия на человека. Они отмечают: «Синестезия наиболее известна как название переживания людей, регулярно испытывающих один вид сенсорного стимула как иной и которые повсеместно рассматривают свой необычный тип восприятия как дар, а не как отклонение»².

Чтобы понять сущность синестезии, ее следует, прежде всего, переосмыслить и исследовать как одну из *возможных сенсорных и эстетических парадигм западного мира*. В устоявшейся традиции западной эстетики и теории искусства синестезия рассматривается как искусственное, хорошо структурированное явление, исключающее врожденность, естественность, телесную обусловленность. Такая предпосылка становится определяющей для западной традиционной трактовки синестезии.

Значимость очень сложного и многослойного феномена синестезии, сопутствующего *взаимодействию* или *синтезу* искусств, была осознана во многих концепциях искусства XIX и XX веков, являющихся наследниками романтических и неоромантических теорий, в частности, эстетики *символизма*. Разнообразные проявления синестезии хорошо представлены в романтическую и пост-романтическую эпохи, особенно в случаях сочетания поэтических, музыкальных и изобразительных средств выражения. Начиная с XIX

¹ Mylopoulos, M.I. and Ro, T. (2015) Synaesthesia: a Colorful Word with a Touching Sound? // M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh (eds) Synaesthesia (pp. 11). Frontiers Media SA.

² Butler, S., Purves, A. (2014). Introduction: Synaesthesia and the Ancient Senses. In Sh. Butler and A. Purves (eds) Synaesthesia and the Ancient Senses (pp. 1). London and New York, Routledge.

и в течение всего XX века феномен синестезии был широко распространенным в художественных практиках, а его интенсивное изучение проводилось в рамках широкого круга исследований (в эстетике, философии и психологии искусства, литературоведении, нейрофизиологии, исследованиях сенсорики в пределах культурологии, антропологии, археологии и др.)

За последнее десятилетие появились новые тенденции в исследовании феномена синестезии; *критический* обзор ранее доминирующих теорий и целостные исследования синестезии явились попыткой концептуально подытожить достижения и неудачи в этой области. Радикальные сдвиги в теоретическом осмыслении синестезии ознаменованы появлением новых качественных программных изданий, обобщающих предшествующие научные достижения, например, энциклопедии синестезии, подготовленной и опубликованной в Оксфорде шесть лет назад: Джулия Симнер, Эдвард М. Хаббард (ред.), Оксфордский справочник по синестезии, Оксфорд: издательство Oxford University Press, 2013. Другие значимые публикации в этой области: Джон Э. Харрисон, Саймон Барон-Коэн (ред.), Синестезия: классические и современные прочтения, Wiley, 1997; Офелия Деруа, Сенсорное пересечение: о синестезии и связанных с ней явлениях, Оксфорд: Издательство Оксфордского университета, 2017; Мария Хосе де Кордоба, Дина Рикко, Шон А. Дэй (ред.), Синестезия: теоретические, художественные и научные основания, Fundación Internacional artecittà, 2014; Александра Мария Рогивска, Синестезия и индивидуальные различия, Кембридж: Издательство Кембриджского университета, 2015, и другие.

Влиятельный теоретик Джонатан Коэн, подводя итоги исследований синестезии за последние несколько десятилетий, подчеркивает, что несмотря на несомненные исследовательские достижения, это явление по-прежнему остается непонятым: «очень мало известно и даже совсем не извест-

но, что же такое синестезия». При всей размытости синестетические парадигмы в современной эстетике, безусловно, существуют разные перспективы ее дальнейшего развития. Некоторые авторы пытаются устранить вышеупомянутую непроясненность путем формулировки новых определений синестезии, их классификации, другие рассматривают разнообразие форм синестезии, анализируют ее как психический, врожденный или приобретенный феномен и т. д.¹

Ричард Шустерман, один из наиболее влиятельных представителей современной прагматистской эстетики, рассматривает возможность реализации целей «Эстетики» Александра Готлиба Баумгартена (1750—1758) в рамках сомаэстетики (Shusterman, 264–265)², согласно которой эстетика синестезии должна изучать сенсорные взаимодействия прежде всего в связи с телесным опытом, а не с художественными воплощениями. Р. Шустерман убежден, что эстетика синестезии должна более полно изучать множественные сенсорные взаимодействия и их эстетические значения независимо от сферы их выражения. В сомаэстетике проблематика синестезии не сводится только к сфере синтеза искусств. Когда же эстетика синестезии ограничивается сферой художественного взаимодействия, она следует в русле традиционной эстетики, не занимающейся исследованием многогранности чувственного опыта.

В западной культуре феномен синестезии чаще всего рассматривался только в эстетическом и художественном

¹ *Cohen, J. (2017) Synesthetic Perception as Continuous with Ordinary Perception, or: We're All Synesthetes Now. In (ed) O. Deroy Sensory Blending: On Synesthesia and Related Phenomena. Oxford: Oxford University Press.*

² *Shusterman, R. (2000) Pragmatist Aesthetics—Living Beauty, Rethinking Art. Rowman & Littlefield Publishers.*

контекстах. В восточной культуре в синестезии (в ее восточном аналоге) видели гораздо больше аспектов, связанных со сферой эстетического восприятия, психологией творчества и эмоциональными переживаниями. Данные аспекты теории и практики синестезии в искусстве были очень важны для традиционной индийской эстетики и нашли свое отражение не только в Упанишадах, но и в знаменитом эстетическом трактате начале нашей эры Натъяшастра, в фундаментальной категории «раса», семантически связанной с синестезией и переводимой как «сок жизни», «вкус», «запах», «эстетическое переживание», «эстетическое настроение», «эстетические удовольствия» и др. Обозначенная в Упанишадах и Натъяшастре область исследования синестетических феноменов была отчетливо выявлена в концепциях аланкариков и наиболее известных представителей кашмирской школы, находящейся под сильным влиянием тантризма.

Не менее важные аспекты проблемы синестезии затрагиваются в восточно-азиатских, китайской (даосской, чань-буддистской, тантрической) и особенно японской (синтоистской, дзен-буддистской, тантрической) эстетике и теории искусства, которые всегда уделяли особое внимание психологическим аспектам художественного взаимодействия, например, основные категории японской эстетики относились к сфере психологии творчества. Много похожего можно найти и в арабо-мусульманской культуре, особенно в суфийской эстетике. Однако изучение феномена синестезии в восточной эстетической традиции представляет собой отдельную комплексную задачу и требует независимого и тщательного исследования, поэтому она намеренно исключена из предметной области данной статьи, сфокусированной исключительно на западной эстетической мысли.

В западной культуре считалось, что феномен синестезии обнаруживает себя при взаимодействии видов искусств, прежде всего, живописи и музыки, музыки и поэзии, видов

искусств, вызывающих различные психофизиологические реакции человеческого организма. Должно было пройти два столетия, прежде чем синестезия перестала восприниматься только как явление художественного происхождения и стала признаваться самостоятельным феноменом, сопровождающим искусство или намеренно формируемым в соответствии с разными мировоззренческими и эстетическими задачами. В исследованиях синестезии можно выделить два периода. Это, во-первых, последние два десятилетия XIX века: «Начиная с 1870-х годов число опубликованных исследований, посвященных синестезии, выросло в десять раз, достигнув своего пика в последнем десятилетии XIX века»¹ (Harrison, 2001: 27) и, во-вторых, последние два десятилетия XX века. Если в конце XIX века концепции синестезии испытывали влияние романтической мысли, то для концепций конца XX века характерно внимание к телесной воплощенности и сенсорике. Если подход XIX века привел к появлению модернистских моделей синестезии, то в конце XX века в устоявшуюся модель синестезии добавились социальные, мировоззренческие и антропологические измерения, была предложена особая синестетическая эпистемология. Были осмыслены и артикулированы новые культурные формы синестезии.

Следует отметить, что в первые два десятилетия XXI века синестезия больше не рассматривается как что-то вторичное, антропологическая точка отсчета меняет представление о роли эстетики синестезии. В настоящее время эстетика синестезии изучает ее как универсальное свойство сенсорной системы человека, присутствующее в любом культурном контексте. Важно и примечательно, что синестетическое переживание является актом эстетического

¹ Harrison, J. (2001) *Synaesthesia: The Strangest Thing*. Oxford: Oxford University Press.

восприятия, то есть синестетический опыт, по существу, совпадает с эстетическим, и задачей философской эстетики становится осмысление этого совпадения.

Восточным культурам не было свойственно разделять синестезию и эстетику. Проблематика взаимосвязи синестезии с эстетикой более характерна для западных концепций. Такая постановка вопроса проявляется даже тогда, когда западные ученые начинают исследовать примеры синестезии в восточных культурных практиках (китайских, индийских)¹. Появление механистической модели синестезии в западной эстетике отчасти обязано комплексной природе исходного греческого понятия, а *clavesin de couleurs* Бертрана Кастеля воплощал механицистскую образность Просвещения, отражал особенность западного понимания синестезии и ее эстетики. Этот первый синестезийный музыкальный эксперимент явился проявлением такого механицистского подхода.

Отметим также, что философская эстетика, созданная Баумгартеном, была ограничена просветительской убежденностью в превосходстве механицистского интеллектуального конструирования, которое в эпоху романтизма сменилось стремлением к духовному синтезу. Хотя за паттернами мышления XVIII века трудно увидеть истоки эстетической мысли Баумгартена, в его главном труде высказано четкое предположение, согласно которому эстетика исследует континуум человеческих чувств, и эта гипотеза оказывается близкой концепции спонтанной, произвольной синестезии, разработанной в конце XX века. Основное внимание в эстетике Баумгартена сосредоточено на чувствах и порождаемом ими эстетическом опыте. Понятие «чувство», как правило, не находилось в центре философского дискурса

¹ *Sanford, W.A. (2009) Singing Krishna: Sound Becomes Sight in Paramanand's Poetry, SUNY Press.*

XVIII века, но Баумгартен изменил ситуацию, придав эстетике статус низшей гносеологии.

Характерно, что в *Оксфордском справочнике по синестезии*, опубликованном в 2013 году, есть отдельная глава под названием «Что такое ощущение»¹ (Keeley 2013: 941–959). Таким образом, основным предметом, который делает эстетику XVIII века независимой отраслью философии, а концепцию синестезии XX — XXI веков — фокусом различных предметных научных областей, является сенсорика. Ощущение как таковое, находящееся на периферии интересов западной эстетики и искусства, тщательно не осмысленное и не определенное. Западная интеллектуальная традиция уделяет тысячи страниц проблемам взаимоотношений тела и разума, упуская из виду проблему соотношения чувства и тела.

Соотношение чувств и их телесной основы долгое время не артикулировалось, и даже при достаточно большом объеме исследований синестезии до сих пор отсутствует формальное определение этого соотношения. Чувства, ощущения в различных направлениях философской эстетики и художественных практиках обычно анализировались как автономные образования, изолированные от тела, абстрактно или символически, рассматривались как отдельные, независимые элементы, из которых конструировались особые культурные, эстетические, художественные формы, образно говоря, своеобразные «сенсорные хранилища», в которых возникали синестезийные образования. Именно такая автономизация, рационализация сферы ощущений были и остаются одной из существенных черт западного подхода к феномену и эстетике синестезии.

¹ Keeley, B.L. (2013) What exactly is a sense. In (eds) J. Simner and E. Hubbard Oxford Handbook of Synaesthesia (pp. 941–959). Oxford: Oxford University Press.

Влияние представления о существовании дискретных и автономных ощущений на традиционные концепции синестезии еще не до конца оценено. Исследование этой проблемной области поднимает больше вопросов, чем дает ответов. Эстетикой синестезии называли в основном художественные программы, провозглашавшие единство чувств в соответствии с той или иной эстетической или даже этической программой, но не указывающие на ее сенсорные основы и условия.

Без дальнейшего теоретического осмысления синестезии современная западная эстетика будет непоследовательной, а созданные ею концепции останутся незавершенными. Нельзя также не учитывать, что анализ синестезии в западной культуре проводится в условиях кризиса репрезентации и представляет возможные альтернативы для его преодоления. Синестезия возвращается на сцену западной эстетики и искусства, когда их силы почти исчерпаны. На рубеже XIX—XX веков, когда западная культура была потрясена драмами и переломами, интенсивный поиск идей и форм творческого и художественного самовыражения открыл новые возможности для взаимодействия искусств. Зарождавшееся модернистское искусство, как никакое прежде, было отмечено стремлением к синестезии. Синестезия не была лишь частичной компенсацией находящейся в упадке западной эстетической и художественной традиции (существовало немало разнообразных возможностей для такой компенсации), но демонстрировала степень искаженности и подавленности чувственного элемента в западных художественных структурах.

Принимая во внимание, что десятилетия самых бурных художественных и эстетических изменений рубежа XIX—XX веков были связаны с освобождением от подавляющих культурных механизмов (один из самых ярких примеров — появление психоанализа, который изменил фундаментальные западные интеллектуальные традиции

и обратился к исследованию подсознательных уровней психики, физиологической природы человека, маркированной символом либидо), рост интереса к синестезии также можно рассматривать как одну из форм высвобождения чувственного начала человека. Если в середине XVIII века можно было говорить о раскрепощении чувств, то с развитием модернистской эстетики воплощение чувственного опыта в искусстве достигает своего кульминационного состояния. В этот период синестезийные комплексы постоянно сопровождают искусство. Синестезия становится центральной эстетической категорией в эпоху романтизма и символизма, в эпоху модернизма с ней связывают новый этап эстетики, соответствующий динамическому духу эпохи, стремившейся реализовать высочайшие эстетические и художественные цели. В то же время еще не понято, что данный романтический, символистский и модернистский подход к синестезии не в полной мере преодолел механицизм Просвещения и был лишь одним из этапов становления эстетики синестезии.

Ни один феномен человеческой психики не привлекал такого огромного и постоянно растущего интереса, как синестезия, которая, по мнению Джулии Симнер и Эдварда Хаббарда, демонстрирует, что не все люди имеют одинаковое восприятие мира (Simner, Hubbard 2013: xx)¹. Этот факт заставляет пересмотреть фундаментальные представления о самосознании и «проблеме сознания других», ставит под сомнение представление о том, что люди воспринимают реальный мир схожим образом. Тем не менее, несмотря на первые эмпирические исследования Георга Тобиаса Людвига Сакса в 1812 году, синестезия долго находилась вне

¹ *Simner, J., Hubbard, E. M. (2013) Overview of Terminology and Findings. In (eds) J. Simner and E. Hubbard Oxford Handbook of Synaesthesia (pp. xx). Oxford: Oxford University Press.*

поля научного интереса, считалось, что ее нельзя ни объяснить, ни описать. Не менее удивительно то, почему синестезия, будучи вне исследовательского контекста и не имея научного определения, была широко востребована в западном искусстве.

Здесь прослеживалось влияние рационализма XVIII века, который механистически объединил отдельные элементы в структуры, упустив их глубинную взаимосвязь, понятную восточной концепции синестезии (в японском языке нет даже понятия, соответствующего западному определению синестезии). В западной мысли интерес к сенсорике возник только в XXI веке в связи с интенсификацией коммуникативных процессов, которые рационализм Просвещения не мог адекватно истолковать. Чем сложнее общество, тем более оно иррационально, тем в большей степени оно выявляет нелинейные стороны человеческой природы.

Поэтому наиболее значимые и яркие перспективы в изучении синестезии в третьем десятилетии XXI века намечаются именно в социокультурной и социально-антропологической среде (Howes, Classen, 2013)¹, а представление о художественном пространстве требует переосмысления. Можно предположить, что эстетика синестезии будет способствовать формированию совершенно новых по происхождению и контекстам художественных структур. Такая эстетика синестезии уже не будет узкой умозрительной эстетикой локальных художественных явлений. Она могла оставаться такой (хотя и с оговорками) до рубежа XIX — XX веков, но ее экспансия в XX веке свидетельствует об ином.

Эстетический анализ показывает, что небывалая в прошлом степень коммуникативной связности людей изменяет функции сенсорной системы человека. Научные исследова-

¹ Howes, D., Classen, C. (2013) *Ways of Sensing—Understanding the Senses In Society*. London and New York: Routledge.

ния показывают, что синестезийные комплексы синхронизируются в больших коллективах. Все больше людей имеют сходные сенсорные переживания (в настоящее время обнаружено 150 синестетических комбинаций). В грядущие десятилетия XXI века синестезия не должна рассматриваться ретроспективно. Если в XIX и XX веках она изучалась, главным образом, в эстетическом контексте, то в XXI веке синестетическая проблематика касается, прежде всего, сенсорики человека. Одним из наиболее заметных свидетельств интеграции синестезии в западную культуру является то, что она начинает считаться формой эстетического опыта, и это восстанавливает целостность западной эстетики.

Синестезия не является пассивным, незаинтересованным актом эстетического созерцания, как он представлен в немецкой идеалистической эстетике, особенно в философии Иммануила Канта. Феномен синестезии может быть лучше проинтерпретирован в неклассических эстетике и философии искусства (Артур Шопенгауэр, Сёрен Кьеркегор, Фридрих Ницше, Анри Бергсон), в которых анализировались витальность человеческого существования, иррациональные основания воли, интуиции, духовного творчества и превозносился экзистенциальный опыт. В соответствии с идеалами романтизма признавалось, что синестезия является чрезвычайно индивидуальным, аутентичным, неповторимым и субъективным опытом, который невозможно передать другому.

Художников-романтиков привлекала элитарная, субъективистская, солипсистская модель синестезии, а символизм объединил романтические синестетические паттерны, однако в социальном смысле сохранил за синестетическим опытом статус уникального и изолированного. Следует отметить, что приписывание синестетическому опыту исключительного характера свойственно романтическим, в особенности символистским и частично модернистским представлениям о синестезии и заслуживает отдельного теоре-

тического внимания.

Значение эстетики синестезии возросло в связи с изменением в понимании психофизиологической природы человека. Роль синестезии стала осознаваться только после трансформации представлений о чувственном опыте человека, эмпатии, переживаниях. Можно спорить, какое влияние данные представления приобрели в обществе, насколько широкое и универсальное признание они получили. Востребованность эстетики синестезии в тот или иной исторический период зависит от сформированности представлений об индивидуальном чувственном и сенсорном опыте человека и от того, насколько четко сформулирована концепция синестезии, чтобы стать основой для исследования особенностей индивидуального восприятия. Уже в эпоху романтизма такие представления были в значительной степени сформированы.

Синестезия не является второстепенным эстетическим или художественным феноменом, напротив, это универсальное явление, заставляющая пересмотреть традиционную западную систематизацию человеческих чувств. Исследование теоретических концепций, манифестов и других программных документов, исследование синестетических комплексов, лежащих в основе множества художественных и культурных явлений, позволяет очертить специфику западного понимания эстетики и теории искусства. Теоретическое осмысление всеобщего характера синестезии, спонтанности ее проявлений, ее эстетической пластичности, смысловой емкости и других свойств не просто дополняет традиционную западную эстетику. Феномен синестезии в течение долгого времени игнорировался западной эстетикой, поэтому одной из целей этого исследования является его легитимация в научном контексте.

Стоит отметить, что в современной эпистемологии синестезии между Западом и Востоком нет принципиальных различий, универсалистские тенденции больше не образуют

оппозиции, но есть некоторые различия в эпистемологических допущениях, особенно в области эстетики. Укажем на интересную параллель. До конца первого десятилетия XXI века парадигма нейрофизиологической синестезии, разработанная американским ученым-неврологом Ричардом Цитовиком, посвятившим свою жизнь изучению синестезии, была самой влиятельной в мире. Уже в 80-е гг. XXI века создатель этой выдающейся парадигмы обратил внимание на синестезию как на важное и естественное свойство человеческой сенсорной системы. Можно проследить влияние на теорию Цитовика неклассической философии XIX века (например, Артура Шопенгауэра), а также ранней эстетики прагматизма (Джона Дьюи), феноменологии религии, психоделики, мистического опыта, дзенской медитативной практики и др.¹ Эстетика и искусство занимают исключительное место в теории Цитовика, и вся его теория, по существу, направлена на расширение и обновление инертного западного эстетического подхода. Со второго десятилетия XXI века новая волна научного интереса к синестезии возникает в связи с теорией другого выдающегося ученого, индийского невролога Вилейанура Субраманиана Рамачандрана, считающегося самым известным представителем современной нейробиологии. Хотя его теория, в отличие от работ Цитовика, посвящена не только синестезии, он уделяет особое внимание этому таинственному сенсорному феномену и рассматривает синестезию в самом широком контексте современных нейронауки, культуры и искусства, как восточного, так и западного². Следует обратить внимание на тот факт, что исследования Рамачандрана как бы

¹ Cytowic, R.E. (2002) *Synaesthesia: A Union of the Senses*. The MIT Press: A Bradford Book.

² Ramachandran, V.S. (2011) *The Tell-Tale Brain: Unlocking the Mystery of Human Nature*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

пропускают всю эстетику и искусство через призму синестезии, а также позволяют оценить место синестезии в повседневном эстетическом опыте.

Синестезия, безусловно, является очень специфическим эстетическим феноменом и формирует креативное пространство. Неслучайно, что художественные проявления синестезии предшествовали эмпирическому признанию этого явления как такового и до того, как синестезия стала считаться особой формой сенсорного опыта. Дуглас Кан¹ (Kahn, 1999: 120) утверждает, что синестетические комплексы были признаны прежде всего по причине существования синестетов, а не благодаря научной проработке вопроса. В начале XX века художники проявляли большой интерес к феномену синестезии, под влиянием музыкальных идей Шопенгауэра и Ницше возникло множество значительных художественных концепций, заставивших ученых разных областей пересмотреть традиционные концепции синестезии и перестать считать ее патологией или маргинальным явлением, как это было еще даже в последнее десятилетие XIX века. Происходящее под влиянием самых разнообразных установок переосмысление синестезии происходит и в постмодернистской культуре.

Многочисленные современные исследования синестезии показывают, что синестетический опыт обладает для индивидуума эстетической ценностью (хотя синестетический опыт не обязательно должен интерпретироваться через категорию прекрасного, как считали А. Ричардс² и А. Н. Уайтхед³). Синестезия дополняет и расширяет эсте-

¹ Kahn, D. (1999) *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.

² Richards, I.A. (1922) *The Foundations of Aesthetics*. George Allen and Unwin: London.

³ Whitehead, A. N. (1920) *The Concept of Nature*. London: Cambridge

тическое существование человека. Если эмпирические исследования и эстетика прагматизма придерживаются этой точки зрения в настоящее время, то в панэстетические эпохи, когда искусство считалось одной из важнейших областей человеческого существования, синестезийный опыт предполагался в произведениях искусства. Поскольку искусство в настоящее время утратило свою идентичность, для него не может быть найдена адекватная дефиниция (проблема, поставленная институциональной теорией искусства Дж. Дики, А. Данто и др.), утратило универсальную культурную значимость и преемственность в развитии отдельных его видов, что видно на примере кризиса живописи (теперь невозможно говорить о единстве искусств, бывшем идеале романтизма и символизма), эстетика синестезии, или теоретическая эстетика ее проблематики, должна рассматривать феномен синестезии вне границ искусства и исследовать сферу повседневного человеческого существования.

Синестезия имеет исключительное значение для самосознания человека. В философии и эстетике внимание к синестезии стало расти только сейчас. Феномен синестезии потенциально интересен с точки зрения философии по нескольким причинам. Одна из них заключается в том, что доказательство существования интермодальности ощущений может повлиять на понимание процесса автономизации ощущений, а также дать ответы на запутанные вопросы о взаимосвязи между отдельными элементами каждой сенсорной модальности. Еще одно важное предположение: такие сенсорные системы, как зрение или слух, обычно рассматриваются как парадигмы для модульных когнитивных систем. Эти системы действуют независимо от убеждений, веры, рационального мышления. До недавнего времени философы и психологи дискутировали, является ли синестезия

сбоем в когнитивных процессах, или, наоборот, синестеты обладают дополнительными рецептивными возможностями по сравнению с индивидуумами, лишенными способности к синестезии. Более глубокое исследование проблемы подтвердило бы намеченную в романтизме и символизме иерархию познавательных способностей, охватывающую и синестезию как экстрасенсорную способность и обыденные, прагматические, «слепые» ощущения. Так, Фиона Макферсон¹ (2007: 65) полагает, что, когда философские обобщения не противоречат конкретным научно-теоретическим исследованиям синестезии, синестетический опыт на эпистемологическом и даже онтологическом уровне может типологически сравниваться с несинестетическим.

Кроме того, есть и другие, не менее сложные вопросы. Присуща ли синестетическому опыту имманентная эстетическая ценность или она ему приписывается? Как эстетическая концепция синестезии интегрирована в программы отдельных художественных движений? Какое место (основное или второстепенное) она в них занимает? Что делает синестетический опыт эстетическим? И, в свою очередь, придает ли синестетический элемент предмету, включая художественный, эстетическую ценность? Может ли синестетическое восприятие произведения искусства быть отождествлено с эстетическим? Является ли синестетический опыт альтернативой эстетического опыта?

Каждый из поднятых вопросов очень сложен и требует подробного исследования. Исторические и культурные обстоятельства привели к тому, что в западной традиции научное изучение художественной синестезии считалось излиш-

¹ *Macpherson, F. (2007) Synaesthesia, Functionalism and Phenomenology. In (eds) M. Marraffa, M. De Caro and F. Ferretti Cartographies of the mind—philosophy and psychology in intersection (pp. 65—68). Series: Studies in Brain and Mind, (4), Springer.*

ним и неправильным. Подобный разрыв между культурой и наукой можно преодолеть посредством эстетики синестезии. Для этого необходимо отобрать и систематизировать те факты в области истории искусства и культуры, за всем разнообразием и комбинациями которых можно обнаружить фундаментальную эстетическую способность, трактовку которой следует радикально изменить.

Западная эстетика рассматривает чувственные способности изолированно. Это особенно очевидно при сравнении ее с восточными эстетическими концепциями (индийскими, китайскими, японскими). Западная эстетика когда-то фатальным образом представила перцептивную систему как мозаику ощущений, а не как их единство. Исток такого представления трудно установить, но он является культурно обусловленным. В западной философской традиции принято рассматривать каждое чувство отдельно, что, конечно, имеет свое историко-культурное объяснение. Именно поэтому к синестезии относились негативно, ее существование противоречило принципам красоты, произведение, вызывающее синестетическое ощущение, считалось безобразным. Свидетельством поворота в интерпретации синестезии можно считать работы Артура Шопенгауэра, философа, идейно близкого к романтизму и позитивно относящегося к синтезу чувственных способностей. В модернистском художественном перевороте синестетический поток ощущений становится практически главной эстетической целью, выражающей его инновационные максималистские установки. Удивительную форму синестезия приобретает, например, в абстракционизме и футуризме, что еще раз показывает, что в синестезии кроется огромный потенциал, еще не раскрытый западной эстетикой.

Кажется, что синестезия имплицитно присуща традиционной эстетике. Синестезия не является объектом среди других эстетических объектов. Синестезия не является и ху-

дожественной практикой наряду с другими художественными практиками или теориями. Выражение «эстетика синестезии и теория искусства» подразумевает особый предмет исследования. Тем не менее, эти формулировки, по-видимому, недостаточны для того, чтобы преодолеть коннотации, связанные с синестезией, и показать, что синестезия репрезентирует самую сущность эстетики и заставляет задуматься о границах и вариативности этой дисциплины.

Исследование синестезии в художественном контексте требует изменения способа ее концептуализации. Обычно синестезия и ее проявления в искусстве и эстетике изучаются на основе устоявшихся и общепринятых теорий. Однако, мнение, что синестезия является потенциально перспективным, но не требующим специального определения эстетическим направлением, заводит нас в логический тупик, лишаящий исследование четких целей и средств. Такое определение, конечно, можно попытаться построить и на основе традиционных эстетических пропозиций. Тем не менее, возможно найти и альтернативную линию в развитии эстетики как науки, которая выявляется, начиная с романтизма вплоть до постмодерна, и актуализирует потерянный и изначальный пласт западной эстетики.

Традиционная эстетика исходит из предположения, что синестезия противоречит ее основным постулатам о единичности и дискретности ощущений, об отождествлении эстетического опыта с когнитивным и т. д. Изначальной целью эстетики было определение и исследование конкретных сенсорных моделей и систем. Однако по мере развития западной эстетической традиции все, что было связано с телесностью и чувственностью, вытеснялось на периферию исследований или даже выводилось за их пределы.

Появлявшиеся в западной эстетической мысли эстетические и художественные теории так или иначе стремились восполнить недостаток внимания к сенсорному опыту. Понятие синестезии стало проникать в традиционную эстети-

ку исподволь, а появление и формирование в ней новых, более гибких направлений в конечном итоге трансформировало ее, особенно когда стало возможным рационально говорить о появлении так называемой неклассической эстетики. Этот эстетический дрейф сопровождался соответствующими изменениями в области искусства. Появление синестезии в традиционной западной эстетике было подготовлено фундаментальными изменениями внутри самой этой эстетики, разрушившими многие из ее искусственных и исторически обусловленных постулатов. Именно благодаря таким метаморфозам синестетическая эстетика и теория искусства стали возможными.

В этой связи возникают и другие важные вопросы. Как объяснить особое положение синестезии в западной классической эстетике, ее странное замалчивание и затем внезапный сдвиг в ее изучении? Могут ли эти объяснения быть найдены в культурологическом, антропологическом, историческом или эстетическом плане? Как понять это неоднозначное, несоответствующее, даже неестественное положение синестезии в западной эстетике и культурной традиции? Отчего возникло отрицание синестезии, ее изолированность, абстрактное истолкование ее онтологической природы, переход от ее отрицания к торжеству? Синестезии выделили несоответствующее ей положение в эстетике, но где лежат истоки этого несоответствия? Они — не в природе самого явления, как утверждал бы эссенциализм, а в прагматике существования этого феномена. Чем же определяется место синестезии в эстетике? Почему необходимо постоянно подтверждать значимость синтеза чувств и видов искусства, требовать их целостности и единства?

Синестезия рассматривалась как взаимообмен между отдельными сенсорными ощущениями («передача модальности одного ощущения к модальности другого ощущения» и т. д.), («обмен», «связь» — каждое из понятий по-разному об-

рисовывает траекторию синестетической связи ощущений, что приводит к теоретической дисперсии понятия синестезии и размыванию языковых средств ее описания), но чаще всего трактовалась как синтез, что являлось простейшим определением синестезии. С другой стороны, синестезия понималась и как особая «надстройка», возвышающаяся над простыми ощущениями и реализующая символический обмен. Модальности ощущений и способности чувственно испытывать внешнее воздействие слишком многогранны, трудно дифференцируемы, возможно, проявляются лишь совместно, и синестезия, скрытая за скоплением модальностей-объектов, становится неуловимой.

Эстетика — нормативная дисциплина. Разделение искусств в соответствии с материальным и чувственным критериям является нормативным. Эстетика синестезии, цели которой ярко выражены в концепциях романтизма, символизма, модернизма и даже постмодернизма, в конечном итоге освободится от иерархических принципов классической западной эстетики и перейдет к принципиально новому этапу в понимании своего предмета. Внутренние трансформации эстетики синестезии свидетельствуют о ее автономности, востребованности и действенности, приводят к преодолению концептуальных различий в трактовке перцептивных способностей, ведут не к недифференцированной эстетике, но выявляют новые или расширенные первичные формы эстетического опыта.

Именно философские и эстетические методы, которые снимали пространственные и временные различия между формами рецептивного опыта (интуитивизм, феноменология, частично постструктурализм), показывали, что синестетическая динамика способна преодолеть границы между видами искусств и сенсорными модусами. Эстетика синестезии всегда выполняет посредническую, уравнивающую функцию, даже в отрицании. Демонстрируя относительность традиционной эстетики, она предоставляет возмож-

ности ее расширения за счет увеличения внимания к сенсорному опыту в искусстве. Концепция синестезия пронизывает разновременные идеи и устремления, но никогда не проявляет себя однозначно.

Эстетика и теория искусства могут быть фундаментально обновлены только путем пристального изучения сенсорики, ее изменений и потенциала. С XIX века быстро развивалась концепция синтеза чувств (и искусств), развернувшаяся в теорию синестезии. Пока еще не получившая должного развития аналитика сенсорного опыта может стать актуальной (синестезия актуально присутствовала в художественном пространстве) основой для формирования живого, постоянно обновляющегося эстетического контекста.

Поскольку эстетика синестезии уже в свернутом виде содержится в западной эстетической традиции, появление эстетики синестезии не породит неразрешимую дихотомию эстетика / син-эстетика, ее цель — не противопоставить эстетику синестезии эстетике как таковой, ее задача — преодолеть свое периферийное, маргинальное положение.

Постепенно, начиная с XIX века и по настоящее время, сенсорная, эстетическая концепция синестезии становилась влиятельной, развитой, всеобъемлющей, переходящей из латентного, фрагментарно проявляющегося состояния в развернутое; историческая ретроспектива примеров синестезии в искусстве действительно свидетельствует о существовании скрытого в культуре состояния синестезии, выявленного в ярких формах символического, модернистского, постмодернистского изобразительного искусства. Оно порождало интенсивные синестетические переживания. Существуют и иные потенциальные, «спящие», нереализованные модели сенсорных состояний, которые могут быть активированы в культуре в любое время и проявиться в новых, альтернативных формах. Ан-эстетизация, гипер-эстетизация и другие сенсорные/эстетические состояния периодически актуализируются в эстетике, культурологии и антро-

пологии.

Допуская существование вышеупомянутых гипотетических сенсорных и эстетических состояний, можно лучше понять настоящее значение синестезии и ситуацию с ее эстетическим осмыслением. Ведь синестезия как культурная идея внезапно перешла из латентного в активное и динамическое состояние и может в любой же момент вновь стать скрытой. Хотя синестезия в настоящее время бросает вызов устаревшей традиции западной эстетики, нельзя исключить возможность того, что парадигма синестезии может стать когда-то неактуальной. Эволюция современного искусства, реализующая потенциал синестезии, в свою очередь тоже подталкивает ее развитие. Феномен синестезии не может быть абсолютизирован, невозможно утверждать, что эстетический потенциал синестезии никогда не исчерпает себя. Неизвестно, что активирует и трансформирует сенсорные парадигмы; такие исследования только начали проводиться в западных гуманитарных науках.

Поэтому синестезию следует рассматривать и изучать не как абсолютную, а как одну из возможных сенсорных/эстетических парадигм западной мысли. Некритическое возвышение синестезии, которое сейчас характерно для многих художественных и теоретических течений, действительно является наследием романтизма. С этой точки зрения, синестезия напоминает волну, поднявшуюся над человеческой сенсорикой и творчеством. Экспансия синестезии, в метафорической форме представленная в образе волны, может породить новые явления или исчезнуть, оставив эстетику синестезии открытой или для развития или для возможного угасания. Эстетика синестезии не допускает ограничений в исследовании феномена синестезии. Несмотря на востребованность эстетики и теории синестезии в искусстве, необходимо учитывать нестабильность, пластичность и неопределенность этого явления.

Очевидно, что эстетика и теория синестезии анализиру-

ют многие художественные и эстетические явления, не входящие в сферу внимания классической эстетики. Хотя в проявлениях синестезии иногда можно видеть определенную хронологическую последовательность, синестезия является самодостаточным явлением и должна рассматриваться внеисторически.

Познание природы синестезии часто выходит за границы эстетического поля. Синестетический опыт и произведения, вызывающие синестетические переживания, не рассматриваются только в эстетическом плане. Синестетические произведения, их художественное качество, место в искусстве привычно было бы изучать с помощью категорий классической эстетики. Между тем, если воспринимать синестезию как особенный биологический и психологический опыт или интерпретировать синестезию как синтез ощущений и средств выражения, неизбежен выход за рамки традиционной эстетической категориальной системы, что нарушает устоявшееся философское объяснение искусства и порождает целый ряд новых вопросов.

Феномен синестезии не может быть понят в эстетико-аксиологическом ключе, по-прежнему затруднительно объяснить, каков ее смысл и место в человеческой культуре. Она не является замкнутым в себе артефактом. Можно сказать, что синестетическое произведение является открытым произведением, *opera aperta*, согласно Умберто Эко, и открытость синестетического произведения не может быть понята в рамках дихотомий открытость/закрытость или активность/пассивность. Наконец, феномен синестезии не может быть полностью объяснен и с помощью современных концепций интерактивности, в театральной, кинематографической, музыкальной и других областях художественной выразительности. В недифференцированности синестетических переживаний переплетаются тенденции к фрагментации и интеграции, почему концепция синестезии так востребована постмодернистской эстетикой.

В современной концепции синестезии подчеркивается аффективность, произвольность, спонтанность эстетического опыта, становление эстетики синестезии связано с фундаментальной трансформацией западной философии, обратившейся к необусловленному и континуальному человеческому опыту. В то время как принцип классической эстетической традиции — структурировать чувственный опыт. Иерархия чувств выстраивается в соответствии с их способностью формировать совершенные эстетические формы.

Чувства и ощущения в любом случае должны оставаться главным объектом эстетического изучения. Однако традиция западной эстетики долгое время исходила из предположения о границах между чувствами и об отсутствии какого-либо устойчивого сенсорного единства. Последнее понятие обычно использовалось только в гносеологических построениях. Ощущения рассматривались лишь как источник эмпирических данных, а источник и направленность эстетического опыта часто оставались скрытыми. Но являются ли ощущения настолько ясными и настолько простыми, что их можно игнорировать в универсальных процессах эстетического дискурса? Эстетическая традиция возникла как молчаливое отрицание чувственности, но критика такой негации возникала периодически. Существенным вкладом синестетической теории в изменение парадигмы традиционной западной эстетики было требование анализа сенсорного опыта как такового.

Вклад Баумгартена в эстетику является революционным, потому что он признал эстетический опыт эмоциональным и чувственным, а не интеллектуальным или когнитивным^{1,2} (Guyer, 2005: 269). Баумгартен считал эстетической

¹ Guyer, P. (2005) *Values of beauty—historical essays in aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press 269.

целью совершенствование чувственных способностей как таковых. Он понимал под эстетическим удовольствием не чувственное восприятие совершенства, а улучшение самого восприятия. Базировать эстетику на трудноопределяемом понятии чувства — все равно что строить что-то на зыбком основании. Идея Баумгартена о совершенствовании чувственного познания развилась в теорию эстетического воспитания. Однако вскоре произошла рационализация эстетики. Рационалистическая линия, свойственная Просвещению, отделила западную эстетику от ее синестетических основ и надолго перевела эстетику синестезии в латентное состояние.

Заключение

После краткого обзора парадигматических установок классической и современной концепций синестезии, с ее радикальными теоретическими преобразованиями последних десятилетий, мы переходим к формулировке основных выводов. Прежде всего, исследование показало, что синестезия в скрытом состоянии всегда присутствовала в западной культуре, эстетической мысли и художественных практиках как огромный, но не задействованный потенциальный творческий источник, ретроспективно проявления синестезии можно проследить в различных контекстах. Однако синестезия вытеснялась рационалистическим дискурсом.

«Aesthetica» (1750—58) Александра Готлиба Баумгартена, а затем германский романтизм, неоромантизм, символизм, британский сенсуализм открыли эстетику как новую интеллектуальную дисциплину, исследующую чувственное восприятие, исключительно сенсорный и телесный опыт. Но в эпоху рационализма и Просвещения, особенно

² Guyer, P. (2005) Values of beauty—historical essays in aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press 269.

в немецкой классической философии, эстетика не избежала влияния доминирующего идеалистического дискурса, который препятствовал построению теории синестезии, развитию проекта Баумгартена и его многочисленных немецких последователей. Именно проникновение рационализма в эстетическую сферу привело к замене исследования реального сенсорного опыта отвлеченными построениями. «Aesthetica» Баумгартена по-прежнему является ориентиром западной эстетической мысли, и хотя за пределами неклассического и романтического искусства ее задачи не реализовывались, с появлением эстетики прагматизма и неопозитивизма ситуация вновь изменилась.

Несмотря на противоречия в оценках, внутренний импульс сенсорного синестетического опыта постоянно порождает в западном искусстве радикальные перемены, как будто сама природа эстетики постоянно восстает против предполагаемых ограничений. Эпистемологические переломы, негативистские теории искусства XX века, упомянутая в связи ними антиэссенциалистская концепция, своеобразно отвечающая на тезис Гегеля о конце искусства, ставят вопрос о герметичности и неадекватности традиционной западной эстетики.

В ней сенсорика сама по себе оставалась запретной маргинальной областью, так как ее изучение вступало в противоречие с гегелевской систематикой и нарушало универсальность эстетической дисциплины. Из-за того, что развитие рационального эстетического знания игнорировало изучение ощущений, возрождение интереса к ним создало довольно гротескную теоретическую ситуацию, возникла своего рода «дополнительная эстетика», «эстетика ощущений», связанная с реабилитацией отдельных переживаний, как будто все содержание восприятия не являлось предметом эстетического изучения. Для эстетики синестезии такой односторонний уклон опасен, существует тенденция превратить ее в периферийную, а не в фунда-

ментальную, критическую эстетику.

Игнорирование ощущения как предмета теоретического рассмотрения в западной эстетике аномально. Сможет ли эстетика синестезия сгладить эти искажения, не воспроизводятся ли в ней фундаментальные диспропорции западной эстетики? Эстетика синестезии может успешно развиваться, выходить за пределы традиционной эстетики. Эстетика синестезии, в противовес исчерпанной классической эстетике, должна осмысливать значение и роль ощущений как таковых и показывать, что синестезия является чисто чувственным феноменом, а не продуктом воображения или интеллекта. Фундаментальная реабилитация чувственного опыта в современной теоретической эстетике синестезии необратимо преобразует всю эстетику, стимулирует новые методы анализа художественного восприятия и исследования эстетического опыта, приведет к созданию новых концепций. Однако может случиться и так, что эстетика синестезии не выйдет из заколдованного круга; для создания новой эстетики синестезии необходимо показать, что синестетический опыт лежит в основе опыта эстетического.

Ссылки:

Banissy, M.J., Jonas C. Kadosh C.R. (2014) Synaesthesia: an Introduction. In M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh, (eds), Synaesthesia (pp. 5) 5 (1414). Frontiers Media SA.

Butler Sh. and Purves, A. (2013) Introduction: Synaesthesia and the Ancient Senses. In Sh. Butler and A. Purves (eds) Synaesthesia and the Ancient Senses (pp. 1). Durham: Acumen.

Butler, S. and Purves, A. (2014). Introduction: Synaesthesia and the Ancient Senses. In Sh. Butler and A. Purves (eds) Synaesthesia and the Ancient Senses (pp. 1). London and New York, Routledge.

Campan, C. Van and Froger, C. (2003) Personal Profiles of Color Synesthesia: Developing a Testing Method for Artists and Scientists, LEONARDO, 36 (4), 291.

Cytowic, R.E. (2002) *Synaesthesia: A Union of the Senses*. The MIT Press: A Bradford Book.

Cohen, J. (2017) Synesthetic Perception as Continuous with Ordinary Perception, or: We're All Synesthetes Now. In (ed) O. Deroy *Sensory Blending: On Synesthesia and Related Phenomena*. Oxford: Oxford University Press.

Guyer, P. (2005) *Values of beauty—historical essays in aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harrison, J. (2001) *Synaesthesia: The Strangest Thing*. Oxford: Oxford University Press.

Howes, D. and Classen, C. (2013) *Ways of Sensing—Understanding the Senses In Society*. London and New York: Routledge.

Hung, Wan-Yu (2011) *Investigation Into the Underlying Linguistic Cues of Chinese Synaesthesia*. University of Edinburgh.

Kahn, D. (1999) *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.

Keeley, B.L. (2013) What exactly is a sense. In (eds) J. Simner and E. Hubbard *Oxford Handbook of Synaesthesia* (pp. 941–959). Oxford: Oxford University Press.

Macpherson, F. (2007) Synaesthesia, Functionalism and Phenomenology. In (eds) M. Marraffa, M. De Caro and F. Ferretti *Cartographies of the mind—philosophy and psychology in intersection* (pp. 65–68). Series: *Studies in Brain and Mind*, (4), Springer.

Mylopoulos, M.I. and Ro, T. (2015) Synaesthesia: a Colorful Word with a Touching Sound? In M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh (eds) *Synaesthesia* (pp. 11). *Frontiers Media SA*.

Ramachandran, V.S. (2011) *The Tell-Tale Brain: Unlocking the Mystery of Human Nature*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Richards, I.A. (1922) *The Foundations of Aesthetics*. George Allen and Unwin: London.

Sanford, W. A. (2009) *Singing Krishna: Sound Becomes Sight* in Paramanand's Poetry, SUNY Press.

Shusterman, R. (2000) *Pragmatist Aesthetics—Living Beauty, Rethinking Art*. Rowman & Littlefield Publishers.

Simner, J. (2015) Why are there different types of synesthete? In M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh (eds) *Synaesthesia* (pp. 8). Frontiers Media SA.

Simner, J. and Hubbard, E. M. (2013) Overview of Terminology and Findings. In (eds) J. Simner and E. Hubbard *Oxford Handbook of Synaesthesia* (pp. xx). Oxford: Oxford University Press.

Tsur, R. (2007) *Synaesthesia as a Neuropsychological and a Literary Phenomenon*, *Issues in Literary Synaesthesia*, Spring, 41 (1), 30.

Whitehead, A. N. (1920) *The Concept of Nature*. London: Cambridge University Press.

ИСТОРИЯ / HISTORY

SERGEY DZIKEVICH¹

CONTEMPORARY ART AS AESTHETIC INTERFACE OF HUMAN LIVING IN THE LANDSCAPE

A HISTORICAL JOURNEY TO EARLY BERLEANT'S
THEORETICAL ROOTS AND BACK TO THE PRESENT²

Abstract

Arnold Berleant in his scholarly story revealed us a very attentive and theoretically fundamental way of thinking the aesthetic and of aesthetic theorizing in depth. The base of this character of his works and ideas is coming from well-grounded historical reflection on the logic of aesthetic concepts and approaches that other theoreticians often evaluate as only necessary preparation to pass the university exam in history of aesthetics. Berleant very early and very clearly understood the value of *historicity* in aesthetic investigations. This quality is evidently necessary for keeping the energy of scientific

¹ *Sergey Dzikovich* — Associate Professor, PhD, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Vice-head of the Department for scholarly affairs, AU Editor-in-Chief

² The basic ideas of this article were delivered as presentation at International Association of Aesthetics Conference, 2018, Aalto University, Helsinki, Finland in co-authorship with Elena Dzikovich, Professor, PhD, Department of Philosophy and Culture Theory, High Theatre School at Maly State Theatre, Moscow, Russian Federation, aesthesis@yandex.ru

growth in aesthetics and for settling new areas of aesthetic research. Berleant could be called one of theoretical leaders in this historical re-thinking the aesthetic and it's not occasional that he was among the key initiators of *environmental aesthetics* as a new sub-field of aesthetics. Here as well as we used to do it in the sessions of The 20th Congress on Aesthetics in Seoul (Dzikevich 2016) we want to offer a view on the role of contemporary art in solving current environmental problems.

Key words

Berleant, aesthesis, aesthetic experience, the aesthetic field, environment, contemporary art, aesthetic interface.

The hard problem of aesthetic experience

Aesthetics is one the youngest and most energetically developing multidisciplinary clusters of scientific knowledge and it should permanently revise its only three centuries explicit history to realize what opportunities have been developed in the right direction, what of them have gone wrong, and what opportunities have not been noticed at all. Problems of art as experience, its real role in human life are concerned rather with general disposition of human existence than with inner processes in art as some combination of artistic techniques and methods. This fact came evident in the second decade of the 20th century and it was most clearly fixed in analytical works of *John Dewey* (1934).

Dewey and some other American authors constituted the concept of *experience* that turned the key instrument of epistemological analysis in all fields including the aesthetic one of which art seems to be the most influential societal case. Continental philosophy of Europe basing on *Edmund Husserl*'s ideas also stressed attention on primary facts of inner reality that human memory collects in the form of long-lasting images because all later phenomena of psychics are coming from them. *Ludwig Landgrebe*, Husserl's assistant, wrote a special work on these problems where also called this basic content of human

psychics *aesthetic experience* (Landgrebe 1973). In Europe this phenomenological position of aesthetic experience predominating in human mind is coming from *Immanuel Kant's* pattern of *transcendental aesthetics* projected in *Critique of Pure Reason* (Kant 1998) Arnold Berleant seems to reach thanks to his reflections on historicity of aesthetics the conjoined state of these two lines in understanding aesthetic experience (see a special investigation on Berleant's theoretical way: Castle 1993).

In his *The Aesthetic Field* Berleant (1970a) suggests that our experience of art has been influenced and in some cases controlled by conceptual, not aesthetic, factors, says that the metaphysical, the moral, the social and the psychological have all directed the arts at one time or other (Berleant 1970a, p. VI). In that period Berleant himself many times expressed the idea that intellectual aspects of appreciating and evaluating creations of art were fundamental and art could «derive its full sustenance from the roots of philosophical thought» (Berleant 1970b, p. 155). If taken out of concrete contexts these statements could seem not only opposed to one another but logically contradictory ones. The idea that Berleant meant in the contexts of that time's works is very hard for clear understanding. In absolute, not occasional or local¹, analogy to *the hard problem of consciousness* (Chalmers 1995; Alter, Walter 2006) it could be called *the hard problem of aesthetics*.

In his future works — no matter by what concrete problems they are initiated — Berleant seems always to keep in mind this hard problem that is especially evident when he combined in totality of *cultural aesthetics* (Berleant 1991, 1992, 1997, 2005)

¹ Because in *Aesthetica* (Aesthetics) A.G.Baumgarten calls this discipline a kind of theory of knowledge that must be devoted to studying *aesthetikos* (the sensuous) as *the analogue of reason* (Baumgarten 2007).

all phenomenal cases of aesthetic experience that we can happen to meet in the aesthetic field. From the first glance one could conclude that Berleant supports the position of rational domination in creative activity. This position is coming from Plato's *Republic* where according to this Greek philosopher *real art* is the result of *dianoia*, capability that is free of sensual corruptions leading to illusions, fantasies with which another capability, *eikasia*, deals producing *false art* products of which are sensual aberrations, *phenomena*. Because in ancient Greek usage everything that has anything in common with bodily sensitivity belongs to *aesthesia* real art in Plato's construction of the absolute state is *non-aesthetic*. According to Plato, as we mentioned, real art is based on *dianoia*, or reason, or *understanding* as B.Jowett nicely translates (Jowett, transl., 1973).

But Berleant clearly realizes that this point of view is just a very early case of distinction between the work of exterior feelings and inner sensations, «this division between the distance receptors and the contact senses corresponds to the distinction between the sensuous and the sensual» (Berleant 1964a, p. 187). That early work titled *The Sensuous and the Sensual in Aesthetics* was dedicated to the problem of this division in the context of contemporary aesthetics' subject-matter. Berleant precisely concludes that since the difference between exterior and interior sensations was fixed the last were evaluated as the top of the sensuous, and they turned the actual subject-matter of the discipline called *aesthetics* (from the *re-thought meaning* of *aesthesia*).

When following this way we soon face necessity to make conclusion that because in art — both in creation and in perception, and in evaluation — the sensuous plays extraordinarily significant role aestheticians must see a large part of their problematic field in studying art in these its sensuous elements. Berleant writes in that article: «In choosing the Greek word *aesthesia*, Baumgartner (it's printed in the text,

and it must be a typographic mistake in A.G.Baumgarten's name — *S.D.*), in the eighteenth century, made clear the primary commitment of the theory of art to sensation, to sense perception, and since that time aestheticians have continued to acknowledge the importance of the sensuous element in art» (Berleant 1964a, p. 186; italic by the author — *S.D.*). In this aspect — in the aspect of *re-thought aesthetics* — Berleant started to reconstruct the intellectual model of the *aesthetic field* proposed in the text with this title that we mentioned in the very beginning of this article. Every point, every case placed in this field was supposed to represent not only itself but *an instance of fundamental qualities characterizing aesthetics*.

Contemporary art in the landscape of the aesthetic field

The aesthetic field of which Berleant wrote appeared to consist of *phenomena of aesthetic experience* («experience qualified by the presence of characteristics which make it aesthetic» (1970a, p. 93)). The concept of *phenomenon* was very significant in this analysis, it fixes in the additional title of the work its aim to suggest a version of phenomenology of aesthetic experience. We want to concentrate attention not on scholarly accuracy of this plan to suggest *a version* of phenomenology of aesthetic experience but on the fact that *the field* looking in the title of this work an expressive metaphor in later Berleant's writings came into the state of a very strong and wide concept of *the landscape* (Berleant 1997) in which social existence lasts.

Both *the field* and *the landscape* are places not of physical but of phenomenally aesthetic nature and if in the first case this fact is more evident the second could be easily misunderstood if someone takes a landscape in purely ecological meaning of nature protection or in purely perceptive sense of enjoyment from nature. The real theoretical sense of these terms is that spatial qualities do appear as basic parameters in which human existence finds itself. This idea turns us — and Berleant was

among those who strongly developed this line — to the problem of foundations of aesthetics taken in the historical aspect that we've mentioned earlier. It's in this point that we must return to the basic idea of transcendental aesthetics elaborated by Kant and supported by modern theorists of aesthetic experience.

Kant suggests a very well developed system of aesthetic views in all of his three *Critiques* (Kant 1998, 2002, 1987) and it's a great mistake to imagine that only the third of them (1987) was concerned with an aesthetic approach. Kant was strongly inspired with Baumgarten's idea of aesthetics as *gnoseology alternative to logics* and we could find implications this idea in every part of his critical doctrine. Moreover, in the attentive view this doctrine, covering all forms of human activity, appears to be Kant's *methodology* of investigating various aesthetic data primary in every human subject's experience.

First of all preparing to analyze pure reason (1998) Kant points us at difference of the two forms of clearness — *aesthetic* and *discursive* — possible for human knowledge. He does it to explain the form of communication he himself prefers in his writings but it doesn't relate to the subject-matter of his investigation. Searching for the basic level, general for all subjects (intersubjective), of human knowledge he turns to *aesthetic givenness* of time and space that is the ground form for other kinds of cognitive experience. This is the main point for understanding the place of aesthetic experience in Kant's construction.

Then in discovering foundations of the moral law as the main regulator of practical activity (2002) Kant again finds them in *aesthetic experience of the sublime* in which the moral law comes imperatively evident within the human inner world. Analysis of moral causality in the second Kant's *Critique* deals not only with ethical affairs — it's the pattern for investigating *aesthetic components of motivation* in any case practical activity. We must clearly understand that disinterestedness of the aesthetic attitude that Kant later insists on in the third *Critique*

is only *a model quality* analytically identified by the philosopher in the regime of his *mental experiment* with limitations and possibilities of human knowledge in which totality the *Critiques* result.

The third *Critique* (1987) is dedicated to two co-related and co-determined problems: aesthetic experience as regulation of different modes of human activity and their purposes getting revealed in teleological practice. It's deeply linked and epistemologically caused unity and identity because purposes and aims primarily do exist as emotional reality in human psychics as well as the moral law does first appearing in the moral sense. This view shows the high level of value that art could play in human knowledge: disinterested art is pure analogy of absolute presence of an aim in the inner world of a human person. This way the mental experiment executed by Immanuel Kant turned perfect.

We must focus our attention on the fact that the results of this experiment (evaluation of non-figurative art, purity and autonomy of creative procedures) were in the full range understood only when an artist came into the social position that he occupies since the end of the 19th century and references to Kant's ideas on disinterested interest of art were included in many artistic manifestos of early modernism. Kant's research in aesthetic roots of human knowledge and human activity inspired not only modern aesthetics in the face of scientific psychology and phenomenology but also contemporary art that started from the manifestos that we've mentioned. This situation we must describe as very representative for identifying the contemporary art in the aesthetic field.

We've happen to remark that the expression «*the aesthetic field*» that Arnold Berleant used as the main title of his principle work is related to that mentally contemplated landscape that consists of phenomena of aesthetic experience: it's a name of the intellectual model of the unity of intersubjective aesthetic experience. In this landscape contemporary art is not

an additional detail or an occasional aberration of contemplative vision: that history that we've just briefly reconstructed shows that contemporary art is the light that made contemplation of aesthetic experience unity pictorially possible for theoretical view.

Contemporary art as the aesthetic interface between society and its environment

Contemporary aesthetics has radically changed societal relation both to art and to environment and in the both trends Berleant played serious roles. Especially evident significance of his role grows from his suggestion of ideas for *cultural* (Berleant 2005, p. 103–112) and *social aesthetics* (2005, p. 147–161). Here he very energetically expresses the thoughts of new social standards of evaluating art in human life through its influence on everyday conditions of societal system. Berleant even offered *social policy of subsidization of art* for harmonizing aesthetic qualities of environment (2005, p. 123–132). The same problems from newly revised points of you on realities of aesthetic experience he recently discussed in relation to everyday sensations (see for instance: Berleant 2015).

Art has elaborated a lot of new ways to represent its extraordinary value for society and we would agree with Berleant in the strategy of his theorizing on the aspect of correlation between society and environment in which art plays the key role and which Berleant calls *environmental design* (Berleant 2005, p. 17–29). Making some new stresses on concrete data of everyday aesthetic experience that Berleant involved in his later analyses (as in the mentioned case of Berleant 2015) we would like to offer a new edition of the term «environmental design» that would concentrate reflective efforts on aesthetic qualities of contemporary art making possible to activate the aesthetic regime of sensations in dominating number of everyday social impressions. The concept that we prepare for this function is to be fixed with the term «*aesthetic interface*».

This term comes from digital practice of designing images of Internet sites that allows a user to effectively navigate in the offered content. In recent decades this kind of creative activity has grown into developed and very well founded kind of visual design inspired with Internet industry. It's not an occasional reference that we make carrying these procedures of interaction between a human person and virtual reality to non-digital affairs of behavioral reality in society. To this day critical quantity of researches has been executed on perceptive reactions of persons having used computers and other digital devices especially connected with the Internet for a long time. Preparing one of works dedicated to emotional reactions of an Internet user we've analyzed big data on this problematic section. In this data were included descriptions from articles on searching engines strategies, linguistic researches of language used in social nets for emotional posts and comments, also we specially reviewed the theme of representing images of environment in the photos exposed on the special Internet resources (Filcr, Tumblr and some others). We also collected a great number of cases characterizing real speech situations on forums where people are discussing their impressions from sites of nature and different cities that they visited in their travels (travellers' sites and services, touring companies' resources, hotel booking services). This comparative analysis shows that an Internet user searching for the places worth of visiting and seeing actively uses systems of visual navigation, correction and verification when making decisions to pay attention to any exact case for real (off-line) evaluation.

In situation of off-line observation the one that has this strategy of choice verified he is acting the same way: he is comparing the real objects of seeing with those «model» images that he has seen when searching for the candidate for evaluation. This identification is executed automatically by memory of an Internet user because it has turned a firm habit of behavior proofed with many cases of his previous choices

made thanks to results of Internet searching: the «right» case in off-line must look exactly as on the «model» image on the screen. Many cases of Internet marketing and commerce when consumers are expressing their disappointment in their virtually made choice are based on the fact that the off-line product is not fit to the qualities previously declared on-line. In the case of aesthetic evaluation this analogy to the consumer's mode of behavior actually works but not so simply and easily as it can look from the first glance.

Some analysts of Internet communications prefer to think that users' attitude to the content of net is very rationalized because of specially designed and well-calculated interfaces in which this content is delivered to users through their screens. Results of our comparative analysis show something different: interfaces are getting a part of aesthetic experience of users and in off-line reactions and behavior they are participating irrationally as flashing unconscious visions. This is the aspect where the aesthetic and other modes of attitude could be reviewed in aspects of their possible analogy and among these other modes consumer's mode is the most often and the most representative one. Our data on marketing campaigns on the Internet demonstrate that the main motivating information thanks to which these campaigns could be successful is concerned with the level in which advertising «organically» and «naturally» correlates with those interfaces that are indivisible from the main Internet options that the user has chosen according to his own will (a searching engine, a social net, a messenger, a mail service, etc). The user shouldn't be unpleasantly surprised with pictorial reality of the interface that he has expected to see on «his» service and then he could accept the advertising proposal.

When seeing natural and urban sites an Internet user unconsciously reacts the same way: the picture must be the same as on the monitor and his vision is dealing with it as with interface of «his» service «pressing» invisible «active icons» that

were stressed and focused in memory with special actions with photographs on the Internet sites (enlarging, focusing on details and others). So we are before necessity to affirm that aesthetic contemplation of a subject adapted to the Internet information (we've proposed a special term for this kind of psychics calling it an *Internet-adapted person*) has special qualities but these qualities are not rational, they are transformed modes of aesthetic qualities of vision. Moreover we must say that all traditional combinations of features usually characterizing aesthetic contemplation in traditional theoretical approaches, including famous «disinterested interest» are on their places but also transformed. The most serious is that we must say that in opposition to great number of writings and speeches in which their authors suppose that aesthetic reactions of an Internet user are less rich and less complicated than they were in the pre-Internet era we must insist that aesthetic reactions of an Internet-adapted person are more concentrated, intentional and more conceptualized in their intellectual aspects.

This is the way how contemporary art could effectively work in social coordination of the movement for humanized modes of natural and urban environment. Such outstanding phenomena of contemporary art as land art and street art are capable to produce visual «interfaces» making possible, «organic» and «natural» socially optimal patterns of wild and urban cultural environment, cultural landscape and cultural cityscape. A land artist is offering spectators the ways of activating invisible «icon keys» on the wild nature site as well as a street artist does for the cityscape. Experience of these arts must be rethought in this fundamentally epistemological aspect of an Internet-adapted person's mode of living in environment he himself is settling around and leaving for the further generations.

— — —
— — —

References

- ALTER, T., WALTER, S., eds. 2006. Phenomenal Concepts and Phenomenal Knowledge: New Essays on Consciousness and Physicalism. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780195171655.
- BAUMGARTEN, A.G. 2007. Aesthetica / Ästhetik / Ed. by D. Mirbach. 2 vols. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007. ISBN 3787317732.
- BERLEANT, A. 1964a. The Sensuous and the Sensual in Aesthetics // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 23, No. 2. P. 185—192. ISSN: 0021—8529.
- BERLEANT, A. 1964b. A Note on the Problem of Defining Art // Philosophy and Phenomenological Research. 25:2 (December). P. 239—241.
- BERLEANT, A. 1970a. The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience. Springfield, Illinois: Charles C.Thomas.
- BERLEANT, A. 1970b. Aesthetics and the Contemporary Arts // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 29:2 (Winter).
- BERLEANT, A. 1973. Aesthetic Function // Phenomenology and Natural Existence // Ed. D. Riepe. Albany, N.Y.: State University of New York Press. P. 183—193.
- BERLEANT, A. 1986a. The Historicity of Aesthetics — I // The British Journal of Aesthetics. 26:2. (Spring). P.101—111.
- BERLEANT, A. 1986b. The Historicity of Aesthetics — II // The British Journal of Aesthetics. 26:3. (Summer). P. 195—203.
- BERLEANT, A. 1986c. Experience and Theory in Aesthetics // Possibility of the Aesthetic Experience / Ed. M.H.Mitias. Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers. P. 91—106.
- BERLEANT, A. 1989. The Eighteenth Century Assumptions of Analytic Aesthetics // History and Anti-History in Philosophy // Eds. T.Z.Lavine and V. Tejera. Boston: Kluwer Academic Publishers. P. 256—274.
- BERLEANT, A. 1991. Art and Engagement. Philadelphia: Temple University Press.
- BERLEANT, A. 1992. The Aesthetics of Environment. Philadelphia: Temple University Press.
- BERLEANT, A. 1997. Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment. Lawrence: University Press of Kansas.
- BERLEANT, A. 2005. Aesthetics and Environment. Theme and Variations on Art and Culture. ISBN 0 7546 5077 4.
- BERLEANT, A. 2015. Co-optation of Sensibility and Subversion of Beauty // Pragmatism Today. Vol. 6. Issue 2. P. 37—47.
- CASTLE, D.G.A. 1993. In Defence of the Aesthetic Attitude. A Thesis Submitted ...for Degree Master of Arts. Hamilton, Ontario: McMaster

University.

CHALMERS, D.J. 1995. Facing up to the Problem of Consciousness // Journal of Consciousness Studies. №2. P. 200—19.

DEWEY, J. 1934. Art as Experience. N.Y.: Minton, Balch and Co.

DZIKEVICH, S. 2016. Contemporary Art And Postmodern Social Environment: Verbal Tools of Aesthetic Understanding // Proceedings of ICA 2016 «Aesthetics and Mass Culture». Seoul: Seoul National University. P. 98. ISBN 978-89-1895-2-8;

DZIKEVICH, S. 2016. Nature and Environment as Theoretical Problems of Aesthetics // Ibid. P. 626.

JOWETT, B. (Translstion). 1993. *Plato. The Republic and Other Works* / Translated by Benjamin Jowett. Toronto: Anchor Books.

KANT, I. 1998. Critique of Pure Reason / Translated and edited by Paul Guyer, Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.

KANT, I. 2002. Critique of Practical Reason / Translated by Werner S. Pluhar. Introduction by Stephen Engstrom. Indianapolis — Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc. ISBN 0-87220-618-1 (cloth); ISBN 0-87220-617-3 (paper).

KANT, I. 1987. Critique of Judgment / Translated, with an Introduction, by Werner S. Pluhar. Indianapolis — Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc. ISBN 0-87220-026-4.

LANDGREBE, L. 1973. The Phenomenological Concept of Experience // Philosophy and Phenomenological Research. Vol. 34. No. 1. P. 5.

СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ¹

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИНТЕРФЕЙС ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ В ЛАНДШАФТЕ

ИСТОРИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ К ТЕОРЕТИЧЕСКИМ
ИСТОКАМ РАННЕГО БЕРЛЕАНТА И ОБРАТНО К НАСТО-
ЯЩЕМУ ВРЕМЕНИ²

Абстракт

Арнольд Берлеант в своей исследовательской истории обнаружил для нас очень внимательный и теоретически фундаментальный способ помышления эстетических явлений и глубинного эстетического теоретизирования. В основе такого характера его работ и идей лежит хорошо детализированная историческая рефлексия о логике эстетических концепций и подходов, которые другие теоретики часто оценивают как лишь необходимую подготовку

¹ *Сергей Дзикеви́ч* — доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, заместитель заведующего кафедрой по научной работе, главный редактор АУ.

² Основные идеи этой статьи были представлены в виде презентации на конференции, организованной Международной эстетической ассоциацией (ИАА), 2018, Университет Аалто, Хельсинки, Финляндия, в соавторстве с Еленой Дзикеви́ч, профессором, к.ф.н., кафедра философии и теории культуры Высшего театрального училища при Малом театре, Москва, Российская Федерация, aesthesis@yandex.ru

к сдаче университетского экзамена по истории эстетики. Берлеант очень рано и очень четко осознал значение историчности в эстетических исследованиях. Это качество, очевидно, необходимо как для сохранения энергии научного роста в эстетике, так и для освоения новых областей эстетических исследований. Берлеанта можно было бы назвать одним из теоретических лидеров в этом историческом переосмыслении эстетики, и не случайно он стал одним из ключевых инициаторов конституирования эстетики окружающей среды как новой области эстетики. В настоящей публикации, так же как ранее на сессиях XX Всемирного эстетического конгресса в Сеуле (Dzikevich, 2016), мы хотим предложить взгляд на роль современного искусства в решении текущих эстетико-экологических проблем.

Ключевые слова

Берлеант, эстетика, эстетический опыт, эстетическое поле, окружающая среда, современное искусство, эстетический интерфейс.

Трудная проблема эстетического опыта

Эстетика — это один из самых молодых и энергично развивающихся междисциплинарных кластеров научного знания, и он должен постоянно пересматривать свою трехсотлетнюю историю, чтобы понять, какие возможности были разработаны в правильном направлении, какие из них не были реализованы в достаточной степени, а какие не были замечены вообще. Проблемы искусства как опыта, его реальной роли в жизни человека связаны скорее с общим расположением человеческого существования, чем с внутренними процессами в искусстве как некой комбинации художественных приемов и методов. Этот факт стал очевиден во втором десятилетии XX века, и он был наиболее четко зафиксирован в аналитических работах Джона Дьюи (1934).

Дьюи и некоторые другие американские авторы положили основание концепции опыта, которая стала ключевым инструментом эпистемологического анализа во всех областях, включая эстетическую, где искусство кажется наиболее влиятельным социальным примером. Континен-

тальная философия Европы, основанная на идеях Эдмунда Гуссерля, также акцентировала внимание на первичных фактах внутренней реальности, которые человеческая память собирает в виде долговременных образов, потому что все последующие феномены психики происходят от них. Людвиг Ландгребе, ассистент Гуссерля, написал специальную работу по этим проблемам, в которой также назвал эстетический опыт базовым содержанием человеческой психики (Landgrebe 1973). В Европе эта феноменологическая оценка эстетического опыта, преобладающего в человеческом разуме, исходит из модели трансцендентальной эстетики Иммануила Канта, спроектированной им в «Критике чистого разума» (Кант 1998). Как представляется, Арнольд Берлеант благодаря своим размышлениям об историчности эстетики соединил достижения этих двух линий в понимании эстетического опыта (см. специальное исследование теоретического пути Берлеанта: Castle 1993).

В своей книге «Эстетическое поле» Берлеант (1970a) предполагает, что опыт искусства находился под влиянием и в некоторых случаях контролируется концептуальными, а не собственно эстетическими факторами, он считает, что метафизическое, моральное, социальное и психологическое часто играют в этой области решающую роль (Berleant 1970a, p. VI). В тот период сам Берлеант много раз выражал мысль о том, что интеллектуальные аспекты оценки и осмысления произведений искусства являются фундаментальными, и искусство может «полностью обрести жизненные силы из корней философской мысли» (Berleant, 1970b, p. 155). В конкретных контекстах эти утверждения могут показаться не только, трудносовместимыми но и логически взаимоисключающими. Идея, которую Берлеант имел в виду в работах того времени, очень сложна для ясного понимания. Абсолютно, а не случайно или ситуативно, поскольку в *Aesthetica* А. Г. Баумгартен называет эту дисциплину областью теории познания, которая должна быть посвящена

изучению чувственного опыта как аналога разума (Baumgarten 2007), по аналогии с трудной проблемой сознания (Chalmers 1995; Alter, Walter 2006) это можно назвать трудной проблемой эстетики.

В своих дальнейших работах — независимо от того, какими конкретными проблемами они были инициированы, — кажется, Берлеант всегда помнил эту трудную проблему, которая обнаружилась особенно очевидно, когда он объединил в понятии *эстетики культуры* (Berleant 1991, 1992, 1997, 2005) все феноменальные случаи эмоционального опыта, который мы можем встретить в эстетическом поле. С первого взгляда можно сделать вывод, что Берлеант поддерживает позицию доминирования рационального начала в творческой деятельности. Эта позиция исходит от «Государства» Платона, где, согласно греческому философу, *настоящее искусство* является результатом *dianoia*, способности, свободной от чувственных искажений, ведущих к иллюзиям, фантазиям, с которыми другая способность, *eikasia*, имеет дело при создании *ложных художественных произведений*, которые являются репродуцированными чувственными абберациями, фантазмами. Поскольку в древнегреческом понимании все, что имеет что-то общее с телесной чувствительностью, относится к эстетическому, искусство, в предполагаемом Платоном абсолютном состоянии *неэстетично*. Согласно Платону, как мы уже упоминали, настоящее искусство основано на *dianoia*, или рассудке, или понимании, как хорошо переводит это на английский язык Б. Джоуэтт (Jowett, перевод, 1973).

Но Берлеант ясно понимает, что эта точка зрения является лишь очень ранним случаем различения внешних чувств и внутренних ощущений, «это разделение между дистанционными и контактными чувствами соответствует различию между чувствуемым (*sensuous*) и чувственным (*sensual*)» (Berleant 1964a, p.187). Эта ранняя работа под названием «Чувствуемое и чувственное в эстетике» была по-

священа проблеме этого разделения в контексте предмета современной эстетики. Берлеант точно делает вывод, что, поскольку разница между внешними и внутренними ощущениями была зафиксирована, последние были оценены как высшее проявление чувствуемого, и именно это значение чувственно данного стало действительным предметом дисциплины, названной *эстетикой* (что образовано из *переосмысленного* значения слова «aesthesis»).

Следуя этому пути, мы вскоре сталкиваемся с необходимостью сделать вывод, что, поскольку в искусстве — и в творчестве, и в восприятии, и в оценке — чувственное играет чрезвычайно важную роль, эстетики должны видеть большую часть своего проблемного поля в изучении искусства в этих его чувственных элементы. Берлеант пишет в этой статье: «При выборе греческого слова „aesthesis“ Баумгартнер (так напечатано в тексте, и это, должно быть, типографская ошибка в имени А.Г.Баумгартена — С.Д.), в восемнадцатом веке ясно дал понять первостепенное значение обращения теории от искусства к чувствованию, к чувственному восприятию, и с этого времени эстетики продолжают признавать важность чувственного элемента в искусстве» (Berleant 1964a, p. 186; курсив автор — С.Д.). В этом аспекте — в аспекте *переосмысления термина* «aesthesis» — Берлеант начал реконструировать интеллектуальную модель эстетической области, предложенную в тексте, с тем названием, которое мы упомянули в самом начале этой статьи. Каждая точка, каждый случай, помещенный в эту область, должен был, согласно его позиции, представлять не только себя, но и *пример фундаментальных качеств, характеризующих aesthesis*.

Современное искусство в ландшафте эстетического поля

Эстетическое поле, о котором писал Берлеант, казалось, состояло из *феноменов эстетического опыта* («опыт, отмеченный наличием характеристик, которые делают его эсте-

тическим» (1970а, с. 93)). Понятие феномена было очень важным в этом анализе, оно фиксирует в дополнительном названии работы свою цель предложить версию феноменологии эстетического опыта. Мы хотим сосредоточить внимание не на научной точности этого плана предложить *версию* феноменологии эстетического опыта, а на том факте, что *поле*, представляющее собой в названии этой работы выразительную метафору, в более поздних работах Берлеанта выросла в очень сильную и широкую концепцию *ландшафта* (Berleant 1997), в котором протекает социальное существование.

И поле, и пейзаж — это места не физической, а феноменально эстетической природы, и если в первом случае этот факт более очевиден, второй может быть легко истолкован неправильно, если кто-то воспринимает ландшафт в чисто экологическом смысле охраны природы или в чисто перцептивном значении наслаждения от природы. Настоящий теоретический смысл этих терминов заключается в том, что пространственные качества действительно являются основными параметрами, в которых происходит человеческое существование. Эта идея поворачивает нас — и Берлеант был среди тех, кто решительно развил эту линию — к проблеме оснований эстетики, взятой в историческом аспекте, который мы упоминали ранее. Именно в этом пункте мы должны вернуться к основной идее трансцендентальной эстетики, разработанной Кантом и поддерживаемой современными теоретиками эстетического опыта.

Кант предлагает очень хорошо развитую систему эстетических взглядов во всех своих трех «Критиках» (Кант 2007, 1965, 1966), и было бы большой ошибкой предполагать, что только третья из них (1987) имела дело с эстетической проблематикой. Кант был очень вдохновлен идеей Баумгартена об эстетике как *альтернативе логике в области гносеологии*, и мы могли найти смысл этой идеи в каждой части его кри-

тического учения. Более того, при внимательном рассмотрении эта доктрина, охватывающая все формы человеческой деятельности, представляется *методологией* Канта для исследования различных эстетических данных, первичных в опыте каждого человека.

Прежде всего, готовясь к анализу чистого разума (2007), Кант указывает нам на различие двух форм ясности — *эстетической* и *дискурсивной* — возможной для человеческого знания. Он делает это, чтобы объяснить дискурсивную форму ясности сообщения, которую он сам предпочитает в своих трудах, но это предпочтение не относится к предмету его расследования. В поисках базового, общего для всех предметов (интерсубъективного) уровня человеческих знаний он обращается к эстетической данности времени и пространства, которая является основной формой для других видов познавательного опыта. Это главная точка понимания роли эстетического опыта в конструкции Канта.

Затем, открывая основы морального закона как основного регулятора практической деятельности (1965), Кант снова находит их в эстетическом опыте возвышенного, в котором моральный закон становится совершенно очевидным во внутреннем мире человека. Анализ моральной причинности во второй «Критике» Канта касается не только этических вопросов — это образец исследования эстетических компонентов мотивации в любом случае практической деятельности. Мы должны четко понимать, что незаинтересованность в эстетическом отношении, на котором Кант позже настаивает в третьей «Критике», является лишь моделью качества, аналитически идентифицированной философom в режиме его *мысленного эксперимента* над ограничениями и возможностями человеческого знания, результате которого возникает система «Критик».

Третья «Критика» (1966) посвящена двум взаимосвязанным и сопутствующим проблемам: эстетический опыт как регуляция различных способов человеческой деятельности

и их цели, раскрываемые в телеологической практике. Эти проблемы тесно связаны, что эпистемологически обусловлено их единством и идентичностью, поскольку цели и задачи в первую очередь существуют как эмоциональная реальность в психике человека, а моральный закон впервые появляется в моральном чувстве. Эта точка зрения показывает высокую ценность, которую искусство может играть в человеческих знаниях: бескорыстное искусство — это чистая аналогия абсолютного присутствия цели во внутреннем мире человеческой личности. Таким образом, мысленный эксперимент, выполненный Иммануилом Кантом, оказался идеальным.

Мы должны сосредоточить наше внимание на том факте, что результаты этого эксперимента (оценка нефигуративного искусства, чистота и автономность творческих процедур) были в полной мере поняты только тогда, когда художник занял социальную позицию, которую он занимает с конца XIX века и ссылки на идеи Канта о незаинтересованном интересе к искусству были включены во многие художественные манифесты раннего модернизма. Исследования Канта в области эстетических корней человеческого знания и человеческой деятельности вдохновили не только современную эстетику в виде научной психологии и феноменологии, но и современное искусство, которое начиналось с упомянутых нами манифестов. Эту ситуацию мы должны описать как очень репрезентативную для определения позиции современного искусства в эстетической сфере.

Мы имели случай заметить, что выражение «эстетическое поле», которое Арнольд Берлеант использовал в качестве основного названия своей принципиальной работы, связано с тем мысленно сконструированным ландшафтом, который состоит из феноменов эстетического опыта: это название интеллектуальной модели единства интересубъективного эстетического опыта. В этом ландшафте современ-

ное искусство не является дополнительной деталью или случайной аберрацией созерцательного видения: та история, которую мы только что кратко реконструировали, показывает, что современное искусство — это тот иллюминирующий фактор, который сделал единство эстетического опыта возможным предметом теоретического рассмотрения.

Современное искусство как эстетический интерфейс общества и его среды

Современная эстетика радикально изменила отношение общества как к искусству, так и к окружающей среде, и в обоих направлениях Берлеант сыграл серьезную роль. Особенно очевидное значение его роли происходит из его предложения идей для *культурной* (Berleant 2005, p. 103—112) и *социальной эстетики* (2005, p. 147—161). Здесь он очень энергично выражает мысли о новых социальных стандартах оценки искусства в жизни человека через его влияние на повседневные условия общественного существования. Берлеант даже предлагал социальную политику субсидирования искусства для гармонизации эстетических качеств окружающей среды (2005, с. 123—132). Здесь обсуждаются те же проблемы, связанные с пересмотренными позициями в отношении реалий эстетического опыта, которые он ранее обсуждал в отношении повседневных ощущений (см., например: Berleant 2015).

Искусство выработало множество новых способов представления своей исключительной ценности для общества, и мы согласились бы с Берлеантом в стратегии его теоретизирования по аспекту взаимосвязи между обществом и окружающей средой, в котором искусство играет ключевую роль и которое Берлеант называет *дизайном окружающей среды* (Berleant 2005, с. 17—29). Делая некоторые новые акценты на конкретных данных повседневного эстетического опыта, которые Берлеант использовал в своих более поздних анализах (как в упомянутом случае Berleant 2015),

мы хотели бы предложить новую редакцию термина «дизайн среды», которая сосредоточит рефлексивные усилия на эстетических качествах современного искусства, позволяющих активировать эстетический режим ощущений в доминирующем числе повседневных социальных впечатлений. Понятие, которое мы предполагаем для выражения существенных параметров этой функции, должна быть зафиксирована термином *«эстетический интерфейс»*.

Этот термин происходит от цифровой практики проектирования визуального содержания Интернет-сайтов, которая дает возможность пользователю эффективно ориентироваться в предлагаемом контенте. В последние десятилетия этот вид творческой деятельности превратился в развитый и очень хорошо фундированный вид визуального дизайна, вдохновленный Интернет-индустрией. Мы не случайно ссылаемся на то, что переносим эти процедуры взаимодействия человека и виртуальной реальности на нецифровые аспекты поведенческой реальности в обществе. По сей день критическое количество исследований было выполнено на основании перцептивных реакций людей, которые использовали компьютеры и другие цифровые устройства, особенно связанные с Интернетом, в течение длительного времени. Готовя одну из работ, посвященную эмоциональным реакциям пользователя Интернета, мы проанализировали большие данные по этому проблемному разделу. В эти данные были включены описания из статей о стратегиях поисковых систем, лингвистических исследований языка, используемого в социальных сетях для эмоциональных постов и комментариев, а также мы специально рассмотрели тему представления изображений окружающей среды на фотографиях, выставленных на специальных Интернет-ресурсах (Flickr, Tumblr и некоторые другие). Мы также собрали большое количество случаев, характеризующих реальные речевые ситуации на форумах, где люди обсуждают свои впечатления от сайтов, посвященных природе и разным городам, кото-

рые Интернет-пользователи посетили в своих путешествиях (сайты и сервисы для путешественников, ресурсы туристических компаний, услуги бронирования отелей). Этот сравнительный анализ показывает, что пользователь Интернета, который ищет места, которые стоит посетить в путешествиях и которые заслужили большое внимание, активно использует системы визуальной навигации, коррекции и проверки при принятии решений, чтобы получить доступ к конкретным случаям реальной (офф-лайн) их оценки.

В ситуации собственного офф-лайн наблюдения в избранном месте путешествия тот, у кого была эта стратегия выбора, действует точно так же: он сравнивает реальные объекты видения с теми «модельными» изображениями, которые он видел при поиске кандидата для оценки. Эта идентификация выполняется автоматически памятью пользователя Интернета, потому что она приобрела твердую привычку поведения, подтвержденную многими случаями его предыдущих выборов, сделанных благодаря результатам поиска в Интернете: «правильный» случай в офф-лайн режиме должен выглядеть точно так же, как на «модельное» изображение на мониторе. Многие случаи Интернет-маркетинга и коммерции, когда потребители выражают разочарование по поводу фактически сделанного ими выбора, основаны на том факте, что офф-лайн продукт не соответствует качествам, ранее заявленным в Интернете. В случае эстетической оценки эта аналогия с поведением потребителя на самом деле работает, но не так просто и легко, как может показаться на первый взгляд.

Некоторые аналитики Интернет-коммуникаций предпочитают думать, что отношение пользователей к контенту Сети очень рационализировано из-за специально разработанных и хорошо продуманных интерфейсов, в которых этот контент доставляется пользователям через их мониторы. Результаты нашего сравнительного анализа показывают нечто иное: интерфейсы становятся частью эстетиче-

ского опыта пользователей, а в офф-лайновых реакциях и поведении они иррационально участвуют как вспыхивающие бессознательные видения. Это — аспект, в котором эстетические и другие способы отношения могут быть рассмотрены с точки зрения их возможной аналогии, и среди этих других способов режим потребителя является наиболее частым и наиболее представительным. Наши данные о маркетинговых кампаниях в Интернете показывают, что основная мотивирующая информация, благодаря которой эти кампании могут быть успешными, касается уровня, на котором реклама «органично» и «естественно» соотносится с теми интерфейсами, которые неотделимы от основных опций Интернета, которые пользователь выбрал по собственному желанию (поисковая система, социальная сеть, мессенджер, почтовый сервис и т. д.). Пользователь не должен неприятно удивляться графической реальности интерфейса рекламного предложения, который он ожидал увидеть в «своем» сервисе, тогда он может принять его.

При просмотре природных и городских сайтов пользователь Интернета неосознанно реагирует так же: картинка должна быть такой же, как на мониторе, и его зрение имеет дело с ним, как с интерфейсом «его» службы, нажимая «невидимые» активные значки», которые были подчеркнуты и сосредоточены в памяти специальными действиями с фотографиями на Интернет-сайтах (увеличение, фокусировка на деталях и др.). Таким образом, необходимо зафиксировать, что эстетическое отношение субъекта, адаптированного к информации в Интернете (а мы предложили специальный термин для модельной психики человека подобного типа, назвав его *Интернет-адаптированным субъектом*), обладает особыми качествами, но эти качества не рациональны, они определяются режимами эстетических качеств зрительного восприятия, определяемых специальными возможностями Сетевой коммуникации. Более того, мы должны сказать, что в этом случае все традицион-

ные сочетания черт, обычно характеризующих эстетическое созерцание в традиционных теоретических подходах, в том числе знаменитый «незаинтересованный интерес», находятся на своих местах, но также трансформируются. Самое серьезное заключается в том, что мы должны констатировать, в противовес большому количеству работ, в которых их авторы предполагают, что эстетические реакции пользователя Интернета менее богаты и менее сложны, чем в досетевую эпоху, мы настаиваем на том, что эстетические реакции Интернет-адаптированного субъекта более концентрированы, интенциональны и более концептуализированы в своих интеллектуальных аспектах.

Таким образом, современное искусство может эффективно работать в социальной координации движения за гуманизированные параметры отношения к естественной и городской среды. Такие выдающиеся явления современного искусства, как ленд-арт и уличное искусство, способны создавать визуальные «интерфейсы», делающие возможными «органические» и «естественные» социально оптимальные модели дикой и городской культурной среды, культурного ландшафта и культурного городского ландшафта. Художник земли предлагает зрителям способы активации невидимых «значков» на дикой природе, а уличный художник — для городского пейзажа. Опыт этих искусств должен быть переосмыслен в этом фундаментально эпистемологическом аспекте образа жизни адаптированного к Интернету человека в среде, которую он сам осваивает и оставляет будущим поколениям.

Ссылки

- ALTER, T., WALTER, S., eds. 2006. Phenomenal Concepts and Phenomenal Knowledge: New Essays on Consciousness and Physicalism. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780195171655.
- BAUMGARTEN, A.G. 2007. Aesthetica / Ästhetik / Ed. by D. Mirbach. 2 vols. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007. ISBN 3787317732.
- BERLEANT, A. 1964a. The Sensuous and the Sensual in Aesthetics //

The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 23, No. 2. P. 185—192.
ISSN: 0021—8529.

BERLEANT, A. 1964b. A Note on the Problem of Defining Art // Philosophy and Phenomenological Research. 25:2 (December). P. 239—241.

BERLEANT, A. 1970a. The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas.

BERLEANT, A. 1970b. Aesthetics and the Contemporary Arts // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 29:2 (Winter).

BERLEANT, A. 1973. Aesthetic Function // Phenomenology and Natural Existence // Ed. D. Riepe. Albany, N.Y.: State University of New York Press. P. 183—193.

BERLEANT, A. 1986a. The Historicity of Aesthetics — I // The British Journal of Aesthetics. 26:2. (Spring). P. 101—111.

BERLEANT, A. 1986b. The Historicity of Aesthetics — II // The British Journal of Aesthetics. 26:3. (Summer). P. 195—203.

BERLEANT, A. 1986c. Experience and Theory in Aesthetics // Possibility of the Aesthetic Experience / Ed. M.H. Mitias. Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers. P. 91—106.

BERLEANT, A. 1989. The Eighteenth Century Assumptions of Analytic Aesthetics // History and Anti-History in Philosophy // Eds. T.Z. Lavine and V. Tejera. Boston: Kluwer Academic Publishers. P. 256—274.

BERLEANT, A. 1991. Art and Engagement. Philadelphia: Temple University Press.

BERLEANT, A. 1992. The Aesthetics of Environment. Philadelphia: Temple University Press.

BERLEANT, A. 1997. Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment. Lawrence: University Press of Kansas.

BERLEANT, A. 2005. Aesthetics and Environment. Theme and Variations on Art and Culture. ISBN 0 7546 5077 4.

BERLEANT, A. 2015. Co-optation of Sensibility and Subversion of Beauty // Pragmatism Today. Vol. 6. Issue 2. P. 37—47.

CASTLE, D.G.A. 1993. In Defence of the Aesthetic Attitude. A Thesis Submitted ...for Degree Master of Arts. Hamilton, Ontario: McMaster University.

CHALMERS, D.J. 1995. Facing up to the Problem of Consciousness // Journal of Consciousness Studies. №2. P. 200—19.

DEWEY, J. 1934. Art as Experience. N.Y.: Minton, Balch and Co.

DZIKEVICH, S. 2016. Contemporary Art And Postmodern Social Environment: Verbal Tools of Aesthetic Understanding // Proceedings of ICA 2016 «Aesthetics and Mass Culture». Seoul: Seoul National University. P. 98. ISBN 978-89-1895-2-8;

- DZIKEVICH, S.* 2016. Nature and Environment as Theoretical Problems of Aesthetics // *Ibid.* P. 626.
- JOWETT, B.* (Translstion). 1993. *Plato. The Reublic and Other Works* / Translated by Benjamin Jowett. Toronto: Anchor Books.
- КАНТ, И.* 2007. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. Лосского сверен и отредактирован Ц.Г.Арзаканяном и М. И. Иткиным; Примеч. Ц.Г. Арзаканяна. М.: Эксмо.
- КАНТ, И.* 1965. Критика практического разума // *КАНТ, И. Соч.* в 6 т. Т. 4. Ч. I. М.: Мысль.
- КАНТ, И.* 1966. Критика способности суждения // *КАНТ, И. Соч.* в 6 т. Т. 5. Ч. I. М.: Мысль.
- LANDGREBE, L.* 1973. The Phenomenological Concept of Experience // *Philosophy and Phenomenological Research.* Vol. 34. No. 1. P. 5.

ТЕОРИЯ / THEORY

СТЕПАН ВАНЕЯН¹

ПСИХОЛОГИЯ «ЧИСТОГО ЗРЕНИЯ» И НАЧАЛО ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Сотворение символов — это требование равным образом как со стороны художественных тенденций, так и со стороны эстетических теорий.

Лионелло Вентури

Абстракт

Рождение в конце 19 века искусствознания как автономной дисциплины, отличающей себя как от эстетики, так и от истории искусства, не случайно совпадает как раз с развитием и эстетики чистого зрения (начиная с Гербарта и Циммермана и заканчивая Фидлером и Гильдебрандтом). Понимание зрения как опять же автономной и конституирующей психической и духовной активности в это же время обогащается и пониманием символического характера всякого мыслительного акта, в том числе описывающего эстетический опыт — в том числе и опыт взаимодействия с произведением искусства (как опыт «вчувствования» — Роберт Фишер, Липпс, Фолькельт). Поэтому эпистемологическая легити-

¹ *Степан Ванеян* — доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств МГУ имени М.В.Ломоносова, член редакционной коллегии АУ.

мация искусствознания — формальный анализ, где под формой понимается не столько средства выражения интенций художника (это традиционная стилистика), сколько способы воздействия произведения на зрителя. Наука, берущее на себя право эквивалентно судить о подобной системе форм, понятых в их как перцептивной, так и исторической динамике, сама должна обладать системным характером, имея в логической структуре своей эпистемологии систему «основных понятий», т.е. способов воспроизведения тех эффектов и аффектов, что переживаются во взаимодействии с произведением. Эти понятия должны быть парными, т.е. комплементарными и оппозиционными, чтобы описывать именно диапазон возможных реакций зрителя на воздействия со стороны визуально-миметических (и не миметических) структур. Тем самым возможно преодоление ложно понятого историзма, от которого следует отличать историчность как основное герменевтическое требование к любой интерпретации. Фактически в недрах классического формализма (Ригль, Вельфлин) рождается переход к новой семантической аналитике, представленной уже иконологией (Варбург). Открытым остается вопрос о современных (прежде всего феноменологических) способах критики опыта построения описываемых в статье именно «систем» научного знания: это или «остранение», или своеобразное эпистемологическое «вчувствование». Тексты об искусстве сами заслуживают понимания себя как особого рода когнитивного творчества, все еще именуемого искусствознанием.

Ключевые слова

Эстетика чистого зрения, психология зрительного восприятия, искусствознание как автономная дисциплина, формальный анализ, вчувствование, феноменология, герменевтика, иконология.

Психологизмы и символизмы — искусства и науки

Удивительный в своей ненавязчивой глубине Лионелло Вентури под самый занавес «Истории художественной критики» (1948)¹ посвящает целую главу, казалось бы, немного неожиданной с теоретической точки зрения теме: взаимо-

¹ Venturi, L. Geschichte der Kunstkritik. München, 1972. S. 269–270.

связи символизма и критицизма. Стоит привести довольно обширное место из Вентури — уже больно точно этот пассаж передает практически весь пафос не только его, но и нашего сочинения, а также всего искусствознания:

Лукиан различал для себя в своем видении искусства два феномена: с одной стороны, психологическое выражение изображаемого и, с другой, — художественный взгляд автора образа. Задача критики состоит в преодолении подобного дуализма и в уразумении того, каким способом в некотором произведении искусства психологическое прелгается в выразительные ценности живописи и каким образом оказывается выраженным способ чувствования художника, столь очевидно используемый в произведении искусства. Однако синтез возможно достичь лишь тогда, когда тезис и антитезис будут познаны со всей ясностью. На этом основании становится понятным, что критик всегда и всегда со всей тщательностью был занят изучением равно феноменов, связанных со зрением как психологическим, так и с художественным. И дабы постичь первые, ему не надобна никакая новая наука, у него всегда под рукой была психология.¹

В этом рассуждении нас привлекает не только очевидное указание на зависимость критики от психологии по причине связи с той же психологией самого предмета исследования (с точки зрения художника, мастера, артиста и т. д. самое существенное в искусстве — это его, художника, внутренний мир). Более занимательно и замечательно выглядит четкое осознание того факта, что художество — это более, чем психология: мир психического «прелгается», трансформируется, видоизменяется в мире эстетического и художественного, то есть чувственно переживаемого и художественно воспроизводимого. Последнее и есть тот самый «физический символ некоторой действительности, которая как всякая действительность состоит из единства духа и тела». Иными словами, мы имеем дело с символизмом, то

¹ *Venturi, L. Op. cit. S. 269–270.*

есть с опосредованностью самого психического опыта, не явно, не очевидно и не совсем доступно данного нам через визуально-оптические символы, то есть наглядные условные знаки. И подлинная и ответственная критика осознает, что и она сама есть феномен отчасти психологический: как и зачем необходимо пользоваться условностью научного категориального аппарата? Вероятно, именно потому, что только так можно опосредовать и увязать воедино созерцание художественное и созерцание художественного. Дабы избежать тавтологии, мы вносим в наше — критическое — рассмотрение искусства и творчества знак зазора, символ дистанции, несовпадения: наши понятия символизируют наши способы взаимодействия с вещами, но никак не сами вещи. За этим стоит характер нашего созерцательно опыта, но не как не характеристика вещей. Это свойства нашего познания, но никак — не свойства мира.

И на этом условном поле и конвенциональном пути мы не только можем заблуждаться, но мы отчасти вправе создавать и символы не совсем адекватные вещам, но адекватные (точнее говоря, эквивалентные) нашим привычкам и возможностям, вернее их отсутствию. В первую очередь это понятия-символы всякого рода историзма, такого трудно искоренимого предрассудка, как идея даже не исторического прогресса, а преимущества прошлого перед настоящим и тем более будущим, но главное — независимости прошлого от настоящего.

Так что всегда стоит помнить, что наши понятия — это памятники наших познавательных компромиссов (и их симптомы). И если возможно символизировать наши оценки и собственных наших познавательных сил перед лицом свойств вещей, то возможно символизировать и всякого рода оценку, критическую установку и т. д.

Итак, имманентная и трансцендентная оптика творческого опыта в корреляции с оптикой опыта научной и критической рефлексии, точно так же имеющей разно-

направленную векторность интенций и установок, — вот что составляет фундамент искусствознания как не просто достоверного, но и ответственного типа знания, модальности когнитивного опыта и разновидности поведенческих практик.

Вопрос состоит только в следующем: когда и при каких обстоятельствах возможно совпадение всех этих аспектов и тенденций.

Эти условия более или менее понятны. Не совсем ясно лишь то, насколько необходимо было именно дисциплинарно-институциональное обособление искусствознания от той же психологии: очень странно видеть, как только что народившееся дитя сразу же пытается обособиться от своих прародителей. Хотя, быть может, это тоже своя психология, когда зависимость выдается как своя противоположность — автономность?

Поэтому следует совершенно отдельно говорить о наиболее основополагающем и решающем аспекте науки об искусстве: о ее, так сказать, самой сокровенной и для кого-то до сих пор не совсем желательной родословной.

Мы имеем в виду ее появление на свет из утробы тогдашней — тоже довольно юной — экспериментальной психологии, у которой были, однако, весьма почтенные предки в лице философии искусства и эстетики. Если быть совершенно точным, то следует обратить внимание, что вышеназванные дисциплины именно на протяжении XIX столетия обнаружили одно весьма новое свойство: эти науки явили довольно мощный и продуктивный концептуальный радикализм, вызванный, несомненно, «коперниканской революцией» Иммануила Канта, его критической философией с ее конструктивистским пафосом не просто пересмотра, так сказать, «перезапуска» или даже «перезагрузки» философии, а именно ее перестройки, переделки и переориентации. Именно в таком контексте стоит понимать и экспериментаторский пафос науки о душе в конце XIX столетия: это

явление, совершенно эквивалентное характеру того же искусства в постимпрессионистическую пору. Проблема искусствознания заключается в том, что она из-за какого-то иллюзорного комплекса мнимой неполноценности все время пытается выглядеть приличной, академической научной дисциплиной, не будучи таковой по своей природе и по своему происхождению, которого не следует стыдиться. Это наука порождена самым откровенным научным авангардом, это явление критическое, ее интенции — критичны и она есть по-сути критика — в первую очередь себя. Осуществляет же эту критику критики — сам ее предмет.

Основная идея данного текста состоит в том, что критика и самокритика может и должна восприниматься, осознаваться и использоваться как начало аналитики или, в крайнем случае, как ее оправдание. Как и в психологии, в искусствознании не может быть альтернативы между идеализмом и материализмом. Адекватность, осмысленность и ответственная достоверность опыта взаимодействия науки с искусством требует критицизма и, значит, — реализма.

Предметом критики могут быть не только результаты творчества и не только сам творческий процесс, но и условия — то есть, фактически, творческие способности человека, начала которых — зрение. Но зрение зрению рознь: всякий человек в нормальном состоянии пользуется зрением и зрение каждого — уже творческий процесс, конструирующий реальность и наделяющий мир формой.

Проблема состоит в том, что существует и специализированные формы зрения — вообще, его разновидности и модальности. Можно на мир смотреть и можно видеть, можно глядеть и разглядывать, наблюдать и всматриваться, и не только в мир, но в вещи этого мира, в мир вещей, мир человеческих отношений и т. д. Различия коренятся не просто в разной степени внимания, но в разной степени участия в этом процессе, в разных формах вовлеченности —

причем и разными уровнями, аспектами сознания, начиная с памяти и продолжая (но не заканчивая) всякого рода навыками, как благоприобретенными, так и невольными, бессознательными и автоматическими.

Уже опыт интроспективной психологии в лице, например, Гельмгольца свидетельствует о почти бесконечном масштабировании того же внимания. Если мы обобщим одни только условия зрительного восприятия понятием «установки», имея в виду и систему (горизонт) ожиданий, и возможностей (перспектив) реализаций или разочарований, то мы получим весьма многообещающую для аналитики картину, где благополучно (и не очень) смешиваются и моменты иллюзии, и самовнушения, и почти что гипноза — и все в применении к чувственному, зрительному восприятию.

Но еще важнее следующее: среди всех возможностей и просто форм конституирования визуального опыта выделяется тот тип, который мы приписываем сугубо творческой ситуации, имея в виду художника — его видение и результаты этого видения. И то, что мы привычно именуем произведением искусства, — это весьма, так сказать, «оживленный» перекресток, на котором пересекаются, сталкиваются, сливаются и расходятся многообразные потоки самых различных опытов — не только эстетических, не только даже этических или эпистемологических, но и просто на просто экзистенциальных.

Уже одна только фактическая неоднородность, явная гетерономность и откровенная взаимная чуждость подобных «потоков» заставляет со всей осторожностью и предусмотрительностью предпочитать слово «символ», говоря о результатах этих опытов.

Но отдельная степень условности, отдельный уровень, так сказать, иероглифики (если пользоваться метафорой того же Гельмгольца) обнаруживается, когда речь заходит не просто о образах, а об изображениях, где символизация, как кажется, достигает своего предела: художник, ес-

ли он на самом деле тот, кто именуется этим словом, выражает или обозначает опыт именно напряжения между собственным художественным видением и собственным творческим навыком. Мы привыкли, в подражание литературоведению, которое, в свою очередь, вдохновляется риторической традицией, этот самый художественно-языковой компромисс именовать стилистикой. Это самый настоящий концептуально-терминологический компромисс и в качестве такового он всегда предпочитает не решать проблемы, а их камуфлировать, в данном случае — с помощью незаметного перевода стилистики в нормативную эстетику (или историю искусства, что еще хуже). Понятно, что именно такова природа всякого классицизма, где классика, классичность — опять же не свойство искусства, а качество и направленность взгляда, обращенного к бытию искусства во времени.

На самом же деле и это не есть предел проблем, связанных с вторичной визуализацией визуального опыта. Результаты этой визуалистики и собственно сами визуально-художественные структуры могут предназначаться для следующего витка разглядывания — уже на уровне зрителя-реципиента, который вновь — на следующем витке или в иной ситуации может и по-простому взирать на художественные творения, а может претендовать на большее¹. Например, на опыт следующего уровня символизма, в котором запечатлеваются способы, пути разрешения или усугубления всех напряженностей, компромиссов и конфликтов, что оказались развернутыми и, соответственно, обнаружены уже в душе зрителя, которая способна и к эмоции, и к оценке, и, конечно же, к сотворчеству-ин-

¹ Понятно, что сами творения тоже могут на него и взирать, и претендовать: такова основа всякой уже рецептивной эстетики, о которой у нас должен состояться отдельный разговор.

терпретации. Если мы попытаемся сохранять собственную, хотя бы познавательную независимость внутри этой художественно-эстетической «конфликтологии», то тогда нам пригодится именно критическая установка, которая, однако, не менее будет полезна, если мы заметим, что не способны уклониться от вовлеченности. Именно тогда критическая позиция сыграет не просто терапевтическую, а почти что хирургическую функцию аутопсии-аналитики и диагностики и не столько произведения, сколько нас самих.

И уж, конечно, сверхзадача — это предложить себя, свой опыт — прежде всего интерпретационный — как критика в качестве еще одного, уже связующе-примиряющего, а, быть может, и эвоцирующе-провоцирующего, то есть истинного и живого символа.

Таково самое общее основание для рассмотрения именно зарождающейся на рубеже XIX — XX вв. науки об искусстве в контексте художественно-критической парадигмы и — именно в контексте символизма, понятого двояко: 1) как условность, знаковость, опосредованность (прежде всего — через язык искусства) манифестации трансцендентного (и внешнего, и внутреннего); 2) символизм того языка, на котором выражаются (высказываются), просто передаются результаты взаимодействия с искусством.

Более того. Символизм присутствует и на гораздо более глубинном уровне: там, где происходит взаимодействие между материалом восприятия и его осознанием и обработкой (в том числе и посредством запоминания). Это тоже символизм.

Рефлексия по этому поводу как раз и формирует программу (проект) создания такой и теории, и практики, а вместе — методологии, которая не просто бы учитывала, но опять-таки выражала (символизировала) зазор между зрением и сознанием, между зрением и исполнительской практикой, между зрением и словесной практикой, между

зрением и истолкованием и т. д.

В этом контексте существует и зазор между идеалом и формой: 1) для искусства это означает разницу между задачами смысловыми и сугубо художественными (исполнительскими); 2) для эстетики и критики — внимание или к содержанию, или к формальным аспектам.

Это выражается и в различии эстетики идеализма и эстетики формализма, т.е. гегельянской и кантианской. Хотя напряжение всегда сохраняется и может уравниваться пониманием формы как некоторой эйдетической сущности (Гегель), некой силы и даже воли (Шопенгауэр), структурирующей и даже конструирующей опыт, в первую очередь эстетический, а затем и художественный (Кант). В такого рода концептуально напряженном поле, между прочим, зарождается и вся иконология.

Итак, пройдемся очень кратко и бегло по основным вехам и персоналиям в истории философии и психологии «чистого зрения». На этом пути нас встретят имена и более знакомые, и менее.

От Ханса фон Марэ и Роберта Фишера к Йоганну Гербарту и Роберту Циммерману: от символизма и вчувствования во след истоков формальной эстетики чистого зрения

Сам Вентури начнет с идей Ханса фон Марэ, друга, наставника и вдохновителя Фидлера и Гильдебрандта. У него Вентури обнаруживает в понимании символа нечто новое по сравнению с теми же романтиками с их погружением в Божественное и интуитивное схватывание действительности. Это новое — в понимании формы, точнее говоря, в понимании необходимости «воли к форме» как признака классического (но не классицистического!). Новая установка по отношению к классической форме — это моральная потребность в «сдержанности, размышлении и концентрации». Итак, совершенно принципиальная идея: всякое действие, в том числе и художественное творчество, подпадает

под ведение морали, так как оно — поведение, особенно, если оно связано с осознанным волением, с направлением воли. Подобное просто требует, имплицитно требует оценки, причем в двояком ключе: во-первых, результатов усилия (его успешности, убедительности и в буквальном смысле слова достижений — того, что и как достигнуто); во-вторых, эффекта воздействия на других, то есть качества и содержания впечатления.

Но если проследить историю формальной эстетики, то начинать надо (вслед за Вентури) с еще кантовского различения чистой красоты и красоты прикладной (или связанной). Именно первая — не связанная ни с каким смыслом, помимо собственного, — предмет теории чистого зрения, направленной, между прочим, против гегельянской эстетики, признававшей только прикладную, связанную (то есть осмысленную) красоту и понимавшей художественную форму как выражение, манифестацию высшего, идеального.

Именно в этом концептуальном контексте следует понимать творчество *Иоганна Фридриха Гербарта* (1776—1841) с его полемикой как раз против идеализма Гегеля и его порождением, «смысловой эстетикой», которой он противопоставлял познание формы вообще и красоты именно такой формы, что независима от чувства. Отсюда — эпистемологическое требование чистоты формы, что достигается посредством двойной абстракции: сначала — удаление чувства, затем — прояснение разницы отдельных видов искусства, которые тоже подвергаются очищению, то есть тщательному различению и несмешиванию. При этом внимание необходимо концентрировать на отдельном и конкретном произведении искусства и оценивать его как раз с точки зрения чистоты выраженного в нем вида творчества («музыку нельзя признавать видом живописи, живопись нельзя держать за вид поэзии, поэзию — за вид пластики, а пластику — за разновидность эстетической философии»¹). Венский профессор *Роберт Циммерман* (1824—

1898) в качестве ученика Гербарта и учителя, между прочим, Алоиза Ригля — вот еще одна фигура из истории эстетики, мимо которой невозможно пройти². На какое-то время практически забытый, сегодня этот ученый активно вписывается в очень принципиальное направление эстетики XIX века, которое именуют традиционно «антиспекулятивной эстетикой», производя ее из того же Гербарта и подразумевая под ней всякое стремление размежеваться с гегельянством и соотнестись, если не уподобится естественным наукам с их индуктивным методом и, как казалось, очевидной «точностью» и эмпиризмом. Последнее качество выглядело сугубо симпатичным, так как предполагало обращение к конкретному художественному материалу в лице отдельных художественных творений. Мыслительную форму этого антиметафизического направления хорошо выразил современный исследователь: «чем меньше философских допущений, тем строже научность»³. Продолжение этой эстетики — «психологическая эстетика» *Густава Теодора Фехнера* (1801—1887), своего рода «эстетика снизу» — со всеми своими и преимуществами, и недостатками. Последние выразились со всей очевидностью у того же Ипполита Тэна, который в своей «Философии искусства» (1865) сравнил эстетику с «прикладной ботаникой».

Тем более, привлекательно выглядит Циммерман, решая вопрос о соотношении той же эстетики и психологии доста-

¹ Цит. по: *Venturi, L. Geschichte der Kunstkritik. Muenchen, 1972. S. 274.*

² Основные сочинения Циммермана следующие: «Эстетика как философская дисциплина» (1858) и «Общая эстетика» (1865). О нем см.: *Wiesing, L. Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Aesthetik. Hamburg, 1997. Frankfurt a. M. — N.Y., 2008.*

³ *Ibid.*, S. 32.

точно уравновешенно.

Основной тезис Циммермана звучит следующим образом: если мы заинтересованы в точности и достоверности эстетики, то мы обязаны выстраивать ее как науку в подражании — вовсе не естественным наукам, а логике, которая есть «наука о формах» (формах мышления). И в качестве таковой — она как раз не является эмпирической наукой, она выше и первичнее: она априорная дисциплина, и именно по этой причине — она образец, модель, в том числе и для эстетики, которая в таком случае тоже будет наукой о формах. Это программа может показаться сомнительной — слишком много в ней совсем буквального «логоцентризма», но для своего времени подобная свобода от соблазнов эмпиризма выглядела наоборот крайне многообещающей, предвосхищая уже тенденции антипсихологизма начала XX века¹. По сути, это парадоксальное требование априорного анализа отдельного творения. Остановимся чуть подробнее на логике этого концептуального построения. Содержание фантазии находится в ведении психологии, тогда как обращение с образами фантазии — это уже область эстетики, которая не должна выстраивать познание (это занятие логики). Ее обязанность — предлагать «модели суждения» (то есть оценки с точки зрения благоприятности, приемлемости, удовольствия и т.д.). Природу этих моделей как именно символов можно уразуметь, если представлять их как произведения искусства, сведенные к своим наипростейшим «выразительным ценностям», что проясняется на примере различения трех типов художественных творений в соответ-

¹ Стоит помнить, что, хотя опять-таки формально Циммерман был учеником Гербарта, но на самом деле главное влияние на него оказал друг его отца — Бернард Больцано, другой ученик которого — это сам Франц Brentano. А это — уже Эдмунд Гуссерль и, соответственно, — конец психологизма.

ствии с тремя типами изобразительности, за которыми и стоят упомянутые ценности. Первый тип — воспроизведение материального и тактильного (передача линейного, плоскостного и пластического). Второй тип — воспроизведение самого чувственного восприятия (через изображение светотени и цвета). И, наконец, третий тип — это «поэзия как таковая» (воспроизведение мышления). Собственно говоря, мы имеем здесь «эстетику чистого зрения» уже в готовом виде, где содержание может рассматриваться как случайный и необязательный носитель форм. И это — один из путей в поисках чистой формы, понятой как символизм чувственного опыта, отделенного как от опыта интеллектуального познания, так и от опыта эмоционального переживания.

Этот принципиальный момент формализма требует уточнения. Что же такое форма? Если говорить кратко, то для строго формалистической теории важно именно отделение и обособление содержания от формы, которая понимается как самостоятельная и специфическая сила самой вещи, являющаяся непосредственно в ее «простой зримости», в том ее облике, что прямо доступен чувствам, в данном случае — зрению.

Идеализм мыслит себе отношение формы и содержания принципиально иначе: форма должна обладать смыслом, то есть являть свое содержание, которое, в свою очередь, есть соотнесенность, связь, отношение с чем-то иным по отношению к вещи, чем-то идеальным, сверхчувственным, и, соответственно, «истинным», то есть сущим (и наличествующим). Поэтому красота вещи — это идея красоты вещи, и восприятие вещи — это ее понимание, ее осмысление, это не «как» явления, а его «что» (в этом пункте Гегель и тот же Шопенгауэр будут принципиально единомысленны).

Для Гербарта как самого выразительного и влиятельного представителя именно формализма и его, строго говоря, родоначальника (помимо Канта) все обстоит иначе: красота —

это то, что можно воспринять и это, что лежит на поверхности вещи, это ее поверхность, точнее говоря, это имманентные (собственные) свойства частей. Это внутренние отношения этих самых частей (они никуда из себя не выходят), и они саму вещь и формируют, образуют, структурируют и просто komponуют именно как нечто созданное, сотворенное, выстроенное, что потом будет именоваться гештальтом или, если угодно, синтаксисом.

Любая идеалистическая эстетика содержания, конечно же, не может не учитывать того обстоятельства, что всякое содержание себя являет, открывает себя в своем облике: чтобы содержание стало содержанием, оно должно обрести форму. У всякой идеи есть образ — способ ее самообнаружения. Эти отношения именно диалектические — вещь открывается именно через взаимодействие содержания и формы как именно взаимодополнительных противоположностей. Но приоритет и инициатива — за идеей, за содержанием: форма служит идеи, предназначена для выражения смысла, она функциональна, существует ради достижения некоторой цели. Для идеализма красота — это наилучшее осуществление цели, и форма поэтому — только момент, лишенный всякой самостоятельности, автономности (способ самообнаружения, самореализации, самоосуществления — еще не способ данности, столь важный для феноменологии).

Формализм в лице того же Циммермана обращает внимание на тот простой факт, что цель может быть достигнута разными путями, средствами, разным образом, и не обязательно каждый будет наилучшим. Красота — это именно предельное, наилучшее выражение, проявление идеи единственно совершенным способом. Так что получается, что красота — а в ее лице и форма — предшествуют выражению, то есть явлению идеи. Красота не может, таким образом, быть обоснована ни целью, ни идеей как таковой. Красота — это именно признак, индикатор свободы формы, ее независимости, силы и власти. Подобное означает и независи-

мость — если говорить шире — самого творчества. Это и автономность самого художественного творения именно как результата творчества.

Но проблема заключается в обосновании этой формальной автономности. С точки зрения Циммермана (и не только его) единственный путь, как мы уже говорили, — это уподобление эстетики логике, которая как раз в качестве науки о форме (мышления) обнаруживает принципиальную свою независимость от содержания: логические формы описывают правильность и, соответственно, истинность мышления независимо от того, о чем идет речь. Главное — это именно правильно выстроенная речь, ее порядок. Равным образом и эстетика может судить о правильности вещи или образа и, значит, и о красоте.

[Остается, однако, вопрос о происхождении этой самой правильности и красоты. Тут-то и возникает проблема зрения как возможного эквивалента мышления как такового: не интеллектуальное познание, а чувственное восприятие — вот начало красоты (как проявления истины: Плотин здесь протягивает руку Баумгартену, в объятиях которого — мы все до сих пор...) Но тогда — следующий виток вопросов о происхождении. И снова эмпиризм не оставляет вопрошающего в покое: если можно говорить о правильности мысли, правильности речи, то есть о логике форм и степени оформленности подобных процессов, то почему нельзя допустить и логику того же зрения? Не есть ли это логика того же сознания, обладающего врожденными, априорными категориями-понятиями, схемами-структурами апперцепции? Итак, нативизм или эмпиризм? Или вопрос о первичности и происхождении — это все тот же детерминизм? Или прав Гельмгольц, вслед за Миллем предпочитающий говорить об индуктивной логике повторов и воспоминаний, наслоений («седи-ментаций») отдельных случаев и ситуаций, символически воспроизводимых сознанием в упрощенно-обобщенных

формах, так сказать, архивированных и адаптированных к возможностям памяти, подчиненных единственной логике доступности и воспроизводимости с минимальным усилием? Не стоит ли просто от причинно-следственных отношений отказаться, чтобы сохранить свободу того же творчества, игру воображения? Не потому ли Циммерман различает логику (свободу духа) и психологию (связанность жизненных процессов, приближающихся к естественно-биологической предопределенности)?

По всей видимости, радикальное разрешение этой проблемы заключается в указание на особую вещь как объект и, можно сказать, «проект» восприятия, которое само обладает такой степенью творческой активности, что может не просто позволить себе выбирать свой особый объект, предмет восприятия, а неуклонно его творить логикой, самым порядком своей природы, которая есть фантазия, воображение, направленного внимания и воли. Таковым объектом зрительной активности, силы наглядного воображения является именно поверхность, организованная и структурированная логикой постигающего и оформляющего зрения, выписывающего на ней свои узоры — векторы и диаграммы действующих сил, исходящих из подвижности взгляда, исток которого, в свою очередь, — моторика телесности как той единственной и единой инстанции целостности, цельности целевой установки, что действительно и действительно не нуждается ни в какой детерминации, ибо она дана как дается сама жизнь. Именно симптомом и одновременно условием этой жизни она — телесность — и является, и обнаруживается интуитивно переживающим сознанием... Но, как кажется, мы слишком забежали вперед в наших рассуждениях.]

А забежали мы вперед потому, что мы предвосхищаем ответы в духе гештальт-теории, склонной видеть в цельностях и изначальные, и конечные сущности. Но хотя для Гербарта и Циммермана поверхность обладает сущностным

преимуществом и структурная имманентность эстетических объектов реальной трансценденции, но, тем не менее, она не есть конечная сущность. Более того, формальная эстетика не есть эссенциалистская теория, так как исходны и конечны сами отношения, но не участники отношений. Потому-то несправедливы обвинения формальной эстетики в том, что она изгоняет дух, оставляет форму пустой и опустошенной: она просто занимается не формой, а процессом подачи, образования формы. Дух и есть форма в качестве того, кто наделяет вещи формой. Но по отношению к сознанию дух не трансцендентен, но имманентен, и поверхность следует рассматривать не поверхностным взором: это и есть самое глубинное¹. Таким образом, формальная эстетика занята все той же редукцией в поисках первичных данностей эстетического опыта². Эти данности должны быть и просто решающими данностями в том смысле, что они должны, согласно Гербарту, обеспечивать «эстетическое суждение», так как речь все еще идет и правильности отношений, в которые вступают участники, на которых нельзя поэтому сосредотачиваться. Говоря кратко: гербартианец форму понимает как отношение, как поле взаимодействий частей, как сеть, раскинутую на поверхности или в пространстве чувственного восприятия. Это скорее «воспринимаемые связи

¹ Л. Визинг склонен и в этом моменте видеть предвосхищение ранних Гуссерля и Витгенштейна (Op. cit. S. 43), а также всего структурализма, вспоминая, между прочим, и Вентури, которому принадлежит, по мнению Визинга, единственное в XX веке обращение к Циммерману (Ibid. S. 270—271).

² Поэтому форму нельзя приравнивать к гештальту: форма — сама есть редукция к реляциям. Гештальт же постулируется прямо противоположным образом: он не есть ни сумма, ни итог, не результат отношений. Он инварианта, фактически — идея, эйдос, он — трансценденция... (Ibid.).

творческого синтаксиса», это «планиметрия инфраструктуры» или, говоря языком уже ученого третьего после Гербарта поколения, — это «контур и цвет на плоскости или в пространстве». Нам должно быть принципиально важно то, что это слова Алоиза Ригля, о котором у нас еще обширный разговор чуть ниже.

Но на самом деле за этими принципиальными положениями стоят проблемы не только эстетики, но и всей науки, которая, согласно уже Эрнсту Кассиреру, как раз в это время — время Циммермана — совершает «переход от понятия субстанции к понятию функции». Само мышление — это есть именно функциональная форма, способ функционирования сознания, обнаружение отношений и нацеленность на них, точнее говоря — их активное выстраивание, конструирование, конституирование и созидание, а не простое механическое или какое-либо иное отражение, репродуцирование или имитация вещей, состоящих из готовой, но скрытой, глубинной и потому внутренне трансцендентной субстанции, что вдвойне невыносимо. Мир таков как он дан, и вещи — это данности; их смысл в этом-то и состоит. Именно отдавание, предоставление и есть главное действие и условие взаимодействия, то есть взаимности, реляционности, самоотказа и самозабвения, самоопустошения и экстаза ради иного наполнения — иным, непохожим и чужим, хотя и не чужеродным (это и есть «экстаз открытости», если пользоваться уже фразеологией Хайдеггера). Отношения чистых форм на поверхности зримой доступности, по мнению того же Визинга¹, лучше всего воплощаются, например, в деятельности Швиттерса с его коллажами, где реализуется тотальный принцип индифферентности именно по отношению к материалу (то есть к тому же содержанию), который может

¹ Ibid. S. 47ff.

быть буквально отбросами. Эта творческая практика-интуиция как подтверждение теории Циммермана через 50 лет в свою очередь предвосхищает уже эстетику Т. Адорно с его «отрицанием идентичности содержания-состава и явления» в произведении искусства которое, таким образом, перестает быть «чувственной формой проявления сверхчувственной правды», когда та же эстетическая форма представляется «онтологическим носителем содержания», обнаружением «внешнего бытия» (крайнее проявление такой идеалистической эстетики, по мнению Визинга, — это М. Хайдеггер с его пониманием искусства как «помещением-в-творение правды»)¹. Формальная эстетика, наоборот, видит цель произведения искусства не в выстраивании «метафоры» акциденции (форма) и субстанции (содержание), а в «продуцировании планиметрической инфраструктуры», когда само произведение — это «чистая видимость присутствующей формы»². Нетрудно, впрочем, и просто

¹ Хотя, на самом деле, с Хайдеггером все чуть сложнее в связи с его онтологией, преодолевающей по-своему всю классическую парадигму идеалистической метафизики.

² Тем не менее, мы позволяем себе некоторое упрощение ситуации ради общего порядка изложения, и потому, чтобы почувствовать все прециозность и многоаспектность современного эстетического дискурса, позволим себе цитату: «Между идеалистическим рассмотрением эстетического объекта как манифестации правды, с одной стороны, и эстетизированного упразднения того же самого через простую попытку субъективного с ним обращения, со стороны другой, расположена возможность понимания эстетического объекта как некоторого комплекса отношений. Ни произведение не рассматривается как гештальт явления отсутствующего, ни различие между эстетическим объектом и объектом не эстетическим не подвергается ни нивелировке, ни отрицанию. Предложение Циммермана звучит так: Эстетический объект — это образование,

необходимо заметить, что при всей радикальности такого концептуального пересмотра эстетической формы само произведение, пусть и результат продуцирования, остается автономной и замкнутой цельностью-данностью. Но ведь если меняется понимание самого процесса создания произведения (именно это приводит к пересмотру сущности произведения), то следует быть в этом моменте последовательным чуть в большей, мягко говоря, мере: коллажные манипуляции с формой и равнодушие к материалу может предполагать и равнодушие, индифферентность к материальным границам произведения и к преодолению личностных границ авторства, что в качестве следствия вынуждено предполагать и свободу интерпретатора как соучастника, со-творца и даже не соавтора, а подлинного автора такого произведения-коллажа (или того, кто заменяет, представляет в качестве эстетического душеприказчика скончавшегося или не родившегося автора). То есть такого рода сложноустроенная инфраструктура не обязана ограничиваться структурами визуального опыта, который, на самом деле, имеет характер двухмерной данности. Но ведь даже в глазу человека процессы ретинальные всячески расширяются через процессы и состояния хотя бы ментальные. Более того, они даже и предваряются таковыми или даже еще более специфическими и автономно имманентными — процессами мемориальными и в узком, и в широком смысле слова³. Поэтому мы в праве представить себе, что эта по-

выделяемое посредством присущих ему имманентных отношений, а формальная эстетика — это теория структур подобных отношений, развертываемых на наружной поверхности» (*Wiesing, L. Op. cit. S. 50—51*).

³ Отчасти это имеет в виду тот же Визинг, в связи с опасностями логицизма, поджидающими формальную эстетику Гербарта и Циммермана, которые предпочитают мышление восприятию,

верхность реляций — полупрозрачна или что это особое силовое поле, что на него проецируются взаимоотношения, что существует особое отношение именно проступания на поверхность иного — ради единства, ради не сложенности, а, так сказать, «сглаживания», дабы явилась слаженность и согласие, взаимообусловленность во взаимоотнождении. Или даже не проступание, а прохождение сквозь, но не в трансценденцию иного, а в продолжение имманентного, но средового, пространственного — «диафанического»⁴. Другими словами, а что, если в эти отношения включается именно наблюдатель, зритель не в качестве самостоятельной, автономной сверхъинстанции, а как всего лишь один из элементов отношения, часть коллажа? Каков механизм или логика этого включения, этой самоотдачи, где имманентность формальных связей и взаимодействий имеет характер не планиметрический, а стереометрический, где логика и метрика визуального рассматривания раздвигается и транспонируется в топику, например, психосоматического развертывания?

Так мы вступаем на принципиально иной, хотя и до-

говоря как об «эстетике без *aisthesis*», когда «базовые эстетические формы не зависят от восприятия». Вывод — очень точный: «зримые формы мутируют в незримые идеи», они «соответствуют идее формы». И особенно — что касается творческого акта: в контексте такой эстетики «для художника прекрасное — данное, а не сделанное, его деятельность — дело открывателя, а не изобретателя» (*Wiesing, L.. Op. cit., S. 54*).

⁴ Здесь — вся проблематика «диафанического»: Янтцен и Зедльмайр, или волшебство диафанического. К истокам современных концепций литургического пространства // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Сборник статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. М., ГИИ, 2018// 365-403 (с обширной библиографией).

полняющий и восполняющий путь истолкования эстетического опыта, понятого уже не просто как созерцание эстетического объекта, и не просто его сотворения посредством активного воображения, но, скорее, погружения в него, когда субъект становится имманентным аспектом объекта, являя его именно таковым (хочется сказать — объектом интенциональным). Мы имеем в виду уже теорию и практику знаменитого «вчувствования», которое чаще всего (особенно искусствоведы) понимают весьма превратно и которое Вентури вслед за Виктором Башем именует очень точно «символической симпатией», хотя, если пользоваться английским эквивалентом, который, в свою очередь, забытый на время, но опять-таки немецкий, то это, несомненно, эмпатия, то есть, вложенное переживание¹. Сын знаменитого философа и писателя Фридриха Теодора Фишера (1807—1887)² не менее знаменитый *Роберт Фишер* (1847—1933) был именно тот, кто подхватил этот термин, введенный в употребление Гердером, Вакенродером и Новалисом, придав ему вид целой теории (прежде всего, в своей докторской диссертации «Об оптическом чувстве формы», 1873). Чувство им, напомним, рассматривается как универсальная духовная активность индивидуума, воспринимающая «формы внешнего мира как символы соб-

¹ О «вчувствовании» см., например, наши наблюдения: С. Ванеян, С.С. Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Вып. 1 (21). 2016. С. 123—148.

² См. также у него относительно раннюю, младегегельянскую «Эстетику или науку о прекрасном» (1846) с ее идеей «смерти религии» и смерти не вообще искусства (как у Гегеля), а только религиозного искусства (и рождение «искусства человеческого»). А также поздний труд «Об отношении содержания и формы в искусстве» (1858) с предвосхищением психоаналитических представлений о бессознательном и онейрическом.

ственной жизни». Такое взаимодействие внутреннего и внешнего, которое и есть «вчувствование», возможно при соблюдении следующих моментов: 1) действие восприимчивости-симпатии (сопереживания-сочувствия в том числе и собственной индивидуальности); 2) аналогия между внутренними напряжениями-возбуждениями и взаимоотношениями с внешним миром; 3) стремление-тяга к единству с миром как таковым (у Фишера эта тяга окрашивается в несколько пантеистические тона «духовного слияния»). Духовная жизнь художника и он сам — вот что есть объект воспроизведения со стороны художественного творения, а вовсе не предметное содержание. Поэтому аналитика искусства должна опираться на подобные «символы чувства» (например, косая линия, устремленная вверх, возвышает душу, горизонталь ее расширяет, прерванная линия живее задевает зрителя, чем непрерывная и прямая т.д.). Именно такая «самоидентификация Я с объектами» только и обеспечивает возможность познающего контакта с «художественной вещью в себе». Такова четкая и стройная теория «вчувствования», взятая в своей чистоте. Ее ни в коем случае поэтому нельзя путать с каким-либо «субъективизмом», то есть переносом субъектом на предметы своих чувств, мыслей и переживаний, приписыванием или навязыванием объектам состояний субъекта (если мне грустно — то мир выглядит «гнусно»).

Кстати говоря, Р. Фишер был не только теоретиком вчувствования, но и его практиком: он был вполне конкретным искусствоведам¹ и весьма изрядным полемистом, не жалевшим ни своих чувств, ни чувств тех своих коллег, историков искусства, — «deren Arbeit sich im Katalogisieren, Datenbestimmen, Urkundenjagd,

¹ Его габлиитационное сочинение было посвящено Луке Синьорелли (1879).

Notizenhäufung und Technologie erschöpfe»¹ — позволим себе процитировать его в оригинале, чтобы почувствовать всю безжалостную изощренность слога. Ему от них, кстати говоря, тоже доставалось по полной программе, чего стоит один только Вильгельм фон Боде, доходивший в полемике против Фишера почти до диффамации, или Губерт Яничек, или тот же Антон Шпрингер, в отзыве на разгромную рецензию Фишера о посвященной Дюреру монографии Морица Таузинга (одного из отцов венского искусствознания и друга Шпрингера), язвительно замечавший, что сам-то Фишер, хотя и декларировал наведение «крепких мостов между историей искусства и спекулятивной эстетикой», тем не менее с этой задачей не справился². Хотя стоит подчеркнуть, что собственно историки искусства были ему не главные противники. Куда принципиальнее была его критика, например, Гербарта и Циммермана за их абстрактный формализм, которому он противопоставлял (например, в заметке «Эстетический акт и чистая форма», 1879) то истинное «содержание произведения искусства, которое заключено в художнике»³. Из чистых (и не последних!) философов известное влияния Роберта Фишера испытал на себе Бенедетто Кроче⁴. Итак, у «вчувствова-

¹ «Их работа представляется им реализованной в каталогизировании, датировании, в охоте на источники, нагромождении заметок и в технологии». Слова из эссе «История искусства и гуманизм» (1880).

² Metzler kunsthistoriker Lexikon: Zweihundert Portr. deutschsprachiger Aut. aus vier Jh. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar. Verlag J.B. Metzler, 2007. S. 453.

³ Характерен подзаголовок его позднего труда о Рубенсе (1904): «Книжечка для нецеховых любителей искусства». Книга Фишера, кстати говоря, вышла синхронно с книгой Я. Буркхардта, посвященной тому же персонажу.

ния» как понятия весьма обширная концептуальная коннотация и крайне емкий теоретический контекст, вбирающий в себя и психоаналитическую проекцию-трансфер вкупе с катексисом (и становится понятным, что это все совсем не изобретение Фрейда), и, несомненно, феноменологическую интенциональность, связанную, между прочим с редукцией односторонней инстанции субъекта, противопоставляемого объекту. И, несомненно, вся постфрейдистская объект-психология (в лице, например, Мелани Кляйн и ее учеников) — это опять-таки то же «вчувствование», но особым образом окрашенное именно феноменологией вкупе с гештальт-теорией⁵. Но, как не трудно заметить, мы все еще находимся в рамках эстетики и психологии. Как и когда «чистая форма» обеспечивает рождение искусствознания, этой тоже «чистой» науки, но уже в силу своей

⁴ Одно из первых исследований о Р. Фишере появляется довольно рано. Это монография об его отце с обширной главой о сыне: *Glockner, H. Friedrich Theodor Vischer und das neunzehnte Jahrhundert*. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1931.

⁵ Напомним, что для *Иоханнеса Иммануила Фолькельта* (1848—1930): «вчувствование в мир вещей» представлялось соединением имманентных «объективных чувств» (то есть усвоенных впечатлений, что порождаются в душе при контакте с произведением искусства) и интуитивного схватывания эстетических предметов. Из его сочинений для нас важны «Понятие символа в новейшей эстетике» (1876) и «Система эстетики» (1—3, 1905—1912). Но для *Теодора Липпса* (1851—1914) «вчувствование» представляется как переживание удовольствия (т.е. приемлемости или отвержения). Основные его тексты — «Эстетика пространства и геометрически-оптические иллюзии» (1897). «Эстетика» (1903—1906). особого внимания, конечно же, заслуживают отношения Липпса и Воррингера, изложенные последним довольно подробно в воспоминаниях. См. *Ванеян С. С.* Цит. соч. (2016).

специальности? Хотя, на самом-то деле, постановка вопроса не совсем корректна: искусствознание и есть та же эстетика и та же психология. Это своего рода дисциплина-Протей, многоликая наука или просто проект такого дискурса, который мог бы обеспечивать пересечение разных прочих дискурсов — на сугубо символической основе и одновременно на миметических возможностях, подражая самому предмету, то есть искусству. Оно тоже есть не только вещи, не только личности, не только визуальный опыт, а все вместе и сразу.

Конрад Фидлер и автономность наглядного созерцания

Тем не менее, мы уже на примере Роберта Фишера могли видеть, как тяжело было историкам искусства (с ударением на «историках») усваивать новейшие эстетические идеи. Тот, кому удалось обеспечить этот недисциплинарный переход и снять цеховую фрустрацию, носил имя *Конрада Фидлера* (1841—1895).

«Об оценивании произведений изобразительного искусства» (1876), «Об интересах искусства и его требованиях» (1879), «Современный натурализм и художественная правда» (1881) — вот основные тексты Фидлера, пронизанные целым комплексом идей, позволяющих именно его, Фидлера, называть родоначальником «искусствознания», сумевшего отделить его от всеобщей эстетики¹. Что же это за идеи и каков способ отделения? Первое — это различение вслед за Кантом субъективного усвоения вещей и объективного, то есть, основанного или на чувстве удовольствия-неудовольствия, или на наглядном восприятии, которое, в свою очередь, лежит в основе и изображения вещей. Именно объективное усвоение — единственная специфическая область искусства, когда, между прочим, художествен-

¹ Venturi, A. Op. cit. S. 276.

ное созерцание и изображение, интуиция и выражение в произведении искусства совпадают. «Продуктивное созерцание» — вот, согласно Фидлеру, сущностная черта искусства, продуцирующего особую реальность. Эти характерные признаки кантианства в герабартинской редакции Фидлер дополняет одним принципиальным моментом: предметом его внимание становится не только созерцание красоты как таковой, но, в первую очередь, осмысление форм и способов верного обращения с искусством, когда именно отдельное произведение искусства отмыкает доступ к художественному сознанию.

Существенное у Фидлера различие чувства зрения и чувства осязания (тактильного восприятия и физиогномического). Осязание лишено собственных «возможностей развития», так как для реализации «осязательных представлений» обязателен переход к языковым представлениям, к понятиям о соответствующих свойствах (твердость, мягкость, шершавость и т.д.). Тогда как при обращении с зрительными чувствами разворачивается такая активность, что воспроизводит «непосредственное развитие» чувственного восприятия как такового. Это развитие реализуется в жестах, знаках, в живописании и в занятии пластикой и вся подобная активность, продуцируя особую и специфическую реальность, становится предметом следующего уровня активности — и опять глаза, минуя всякого рода интеллектуальные подпорки.

Так рождается основополагающая идея Фидлера: выше-названные художественные активности (живопись, пластика, зодчество) развиваются по своим законам — законам «наглядного созерцания», не нуждаясь в воспроизведении законов той же природы, будучи от них независимы. Но природа — как раз и есть показатель разных способов познания: как с ней обходится понятийное мышление учебного и как — наглядная созерцательность художника — так различаются и виды познания. Художественное — это «вос-

произведение формообразования-оформления» (Formgebung). Причем художественная деятельность не подчиняется законам формообразования-созерцания, а именно соответствует, находится в согласии (Übereinstimmung) с ними, и они выводятся из наблюдения-контакта с уникальным способом рассматривания вещей и мира, что свойственен конкретному художнику (понять Рембрандта — значит уразуметь «формальное значение его стиля», который заключен в его, скажем, особой, только ему присущей светотени).

Согласно Фидлеру, подлинная история искусства основана именно на специфическом способе познания, которое опосредуется одним лишь искусством и которое только искажается всякого рода «фантазийными воспроизведениями духа времени вкупе с народным духом» или, что еще хуже, «филологически окрашенной педантичностью и мелочной возней с деталями». Типу истории искусства, основанному на идее развития и исторических взаимосвязях, Фидлер противопоставляет историю гениальности и уникальности художественной персональности. Гениальность же — это способность открыть миру глаза на вещи, в существование которых прежде просто не верили (а не верили, потому что, скажем так, этих вещей не существовало). Поэтому, кстати, у гения не может быть предшественников, а только последователи. Предзримый художником «идеал» — это не повторное созидание природы посредством предзаданных правил, а особый способ созерцания и изображения, корни которого уходят глубоко в сущность уникальной индивидуальности. Искусство не развивается последовательно, поэтапно от орнамента примитивных народов к шедеврам великих исторических эпох, оно, скорее, совершает скачки. Фидлер выражается весьма выразительно: «ценность художественных правил в том, что они способствуют порождению того, что они выставляют, а не в том, что они способствуют приспособлению того, что их превосходит».

Итак, еще раз: 1) независимость искусства от внешней

действительности и от задач подражания природе; 2) творчество и произведение искусства как самостоятельная действительность; 3) творчество как особый тип познавательной активности; 4) восприятие — творческий процесс (миросозидающий акт творческой монады)¹. Особым практическим, то есть историко-художественным приложением фидлеровских идей стала его версия истории архитектуры.

Поступательное движение архитектуры заключается не в выражении намерений народов и эпох, а в переходе от того, что «безгештальтно», к тому, что гештальтом надделено. «Бесгештальтное» — это ожидающий гештальта материал (вещество), которое обнаруживается, исходя из первичных практических потребностей, в замкнутом и перекрытом пространстве². Форма поэтому — не предзаданная величина, а именно бытие в материале. Фидлер в этом пункте вполне следует за Земпером, и для него конечное достижение архитектуры — греческий храм, а единственное в последующее время к нему приближение — это романика (а вовсе не готика, где налицо лишь изошренная конструкция, тогда как в романике — предельное развитие пространства, доходящего до интегрированного единства и цельности, все превосходящей и все в себя вбирающей, когда, например, колонны, преображаются в чистые столбы как продолжение пространства и не более того, но и не менее). Брунеллески и Микеланджело со своими куполами — это именно доведенная до гениального и уникального совершенства все та же романика. В целом же история архитектура (как и прочие области искусства) — это скорее всевозможные заблужде-

¹ Собрано воедино в эссе «О происхождении художественной деятельности» (1889).

² Только так устроенное, структурированное, сконфигурированное пространство является местом и вместилищем.

ния, чем богатство находок и мыслей, так как редко достигается соответствие «внутренним законам» развития искусства, которые, тем не менее, существуют и ожидают своего воплощения. В этой историко-художественной парадигме характерно полное игнорирование свободной человеческой фантазии. И подобный интеллектуализм и, пусть имманентное, но все-таки «законничество» Фидлера (по образованию, он между прочим, был юристом) часто ставятся ему в вину, но скорее со стороны художественных критиков, чем тех историков искусства, кто желал бы по-новому, но все же практиковать научный дискурс (это именно справедливо для Вёльфлина, в первую очередь).

И тем более интересен случай *Адольфа фон Гильдебранда* (1847—1921) с его крайне знаменитой и популярной «Проблемой формы в изобразительном искусстве» (1893), где мы видим не просто практическое (художественное) приложение идей Фидлера, но как раз тот особый случай, когда именно художник интеллектуально и концептуально вдохновляется и стимулируется идеями философа и мыслителя¹. И стоит чуть подробнее обсудить причины того, что, казалось бы, столь «нехудожественное» явление, как примат мысли над чувством как раз и оказывается одним из самых последовательных и продуктивных продолжений формальной эстетики.

Фидлер выстраивает свою теорию, пытаясь соединить форму и содержание, которое для него — это смысл самого процесса и просто акта наделения формой. Форма — посредник познания, но познания, как мы видели, особого («образная форма как инструмент познания»²). Именно поэтому форма у Фидлера — это уже практически кассире-

¹ В такой же точно роли чуть позже выступают, между прочим, В. Кандинский и П. Клее.

² *Wiesing, L. S.* 148.

ровская «символическая форма», хотя и представленная как «форма способа зрения» (Sichtweise), когда «образ показывает, как он показывает», когда зримой формой осуществляется «сообщение формы». Для этого случая вовсе нет надобности в предметной изобразительности: можно изображать вещи, не имеющие зримого обличья — чувства, настроения, эмоции. Но это положение может вызывать сомнение в своей специфичности именно для произведения искусства, то есть для вещи, специально созданной для созерцания и смысл которой, повторим, заключен в том, что она предполагает и, значит, воспроизводит особую чувственную модальность, именуемую зрением. Другими словами, изображать можно саму «инфраструктуру зрительного восприятия» — посредством «инфраструктуры образа», причем типов, разновидностей и, в конце концов, состояний зрительских актов может быть предостаточно, главное — изображая те или иные объекты воспроизводить «качества имманентных образных отношений» как качества процесса зрения¹. Другое дело, что только в редких случаях воспроизведение подобных «модуляций восприятия» можно расценить как художественное достижение. Первое вовсе не предполагает автоматически второе, но второе — невозможно без первого². Другими словами, искусство не есть иллюстрация того или иного способа зрения, того или иного навыка видения. Внутренняя структура произведения может быть чем-то прямо противоположным: она задает то, как можно или следует смотреть и видеть вещь и саму действительность, конструируя или

¹ Ibid., S. 150—151.

² Очень принципиальная в данном случае проблема — это оценка и понимание данных «инфраструктур», «модуляций» и т. д. именно как различных объектов изображения, а не различных уровней смысла.

вариацию на тему увиденного, или прямо независимую и новую реальность (но на основании прежнего визуального опыта, который в любом случае, но по-разному включается в структуру уже изображения, а не образа). Те или иные стили — индивидуальные или коллективные — это информация именно о том, как можно видеть те или иные вещи, но, однако, такого рода «структурная корреспонденция между образом и глазом» совсем не обязательно доступна проверке, и подобное не есть задача ни эстетики, ни искусствознания. Тут мы и подходим к существованию теории Фидлера, сформулированной им еще в «Происхождении художественной деятельности» (1872) как задача искусства, состоящая в «развитии и образовании (культивировании) таких представлений, в которых действительность воспроизводится в первую очередь в той мере, насколько она есть именно действительность зримая». То есть, искусство, создавая «проекты» чистой зримости (визуальности), принимает на себя трансцендентальную функцию: она предлагает «планы схематизации, которые делают возможным видеть предмет»¹. Посредством своих отношений-реляций форма образа (изображения) становится схемой созерцания. Как об этом уже выразился когда-то Шопенгауэр: «художники позволяют нам смотреть на мир своими глазами». Но в этой и подобных ей формулировках² сокрыто больше вопросов, чем возможных ответов. Это хорошо можно понять, если попытаться — в метафизическом смысле понимая форму созерцания — представить себе соответствующую ей «материю созерцания» (из чего сделано созерцание). Тем самым мы понимаем, что формальная эс-

¹ Wiesing, L. S. 153.

² Например, выражение Дильтея касательно ментальных структур как «руководства ко зрению» или самого Фидлера: «образное отражение мира преобразуется в головах людей».

тетика в лице и Фидлера, и того же Вёльфлина мыслит себе образ инструментально, как средство схватывания того, что имеет доинтенциональный характер (ведь форма — это есть уже «состояние интенциональности»¹). Другими словами, уяснение видимых имманентных отношений образов открывает доступ и к пониманию «незримых состояний созерцания», то есть к тому, что может именоваться «синтаксисом созерцания» (Визинг), что есть «состояния человека», «самодостаточная значимая размерность сознания, в данном состоянии пребывающем»². Но это то, что касается имманентных структур сознания, пусть и находящегося в состоянии зрительного восприятия или, говоря шире, образного переживания. Но это не снимает проблему того, как обосновать эквивалентность до-визуального опыта и визуальной его манифестации. Единственный путь обоснования — это допущение того, что вышеописанные имманентные образные структуры опять же не есть структуры отображения, а структуры изображения: вещи воспринимаются, но не воспроизводятся, а производятся, так что можно говорить о том даже, что «в нашем восприятии напрямую начертаны типические разновидности стиля». И эти стили собственно и выстраивают восприятие: в сознании наличествует такой смысловой уровень, который соответствует не предметам, а формам его изображе-

¹ Wiesing, L. S. 153. Нацеленность на доинтенциональные уровни — это попытка описать досемантические структуры, так как в интенциональном уже сознании присутствуют интенциональные объекты. Позволим себе заметить, что формальное как до-материальное может предполагать и до-вещественное, до-вещное, то есть до-реальное.

² Стоит оценить терминологическую скрупулезность данных формулировок, далеко, кстати говоря, превосходящих любой филологический педантизм...

ния». Более того — это даже не структурные формы, а «структурные качества, независимые от интенциональности». Очень осторожная и сдержанная итоговая формулировка звучит так: «лишь образ способен показать, что это значит: совершать опыт восприятия в медиальности человеческих чувств»¹. У нас нет ни достаточного места, ни должной квалификации, чтобы подробно комментировать данное в высшей степени искусное (но не искусственное!) высказывание, убедительное в своей наглядно-зримой обходительности по отношению к уровням созерцания, где смысл и значение формы проступает сквозь смысл и значение созерцания как такового. Еще раз подчеркнем, что этот сквозной смысл — в конструировании реальности по принципу ее наглядного предоставления всякому взору, то есть по принципу искусства в его «сильном», активном аспекте — в «состоянии стиля».

Итак, само восприятие и его результаты становятся предметом внимания, так рождается новый объект со своим смыслом, со своим содержанием: не отказ от содержания

¹ *Wiesing, L. Op. cit. S. 154.* Со ссылками на Фоссийона («становиться осознанным означает становиться формой» и Мерло-Понти («воспринимать — это уже, стало быть, стилизовать» (*Ibid. S. 283*). Все вместе это и есть то, что другой — уже англоязычный исследователь Марк Роллинс назвал «perceptual style» (*Rollins, M. Mental Imagery: On the Limits of Cognitive Science. New Heaven, Conn.: Yale University Press, 1989*). У нас будет еще возможность вспомнить эти принципиальнейшие идеи в связи с продолжением разговора о вчувствовании и, соответственно, абстракции. Важно в вышеприведенной формуле пять моментов: (1) образ демонстрирует значение (содержание) того процесса, (2) который состоит в создании (почти изготовлении) некоторого опыта, (3) и он есть восприятие, (4) осуществляемое посредством чувств (5) и они — человеческие.

и не преодоление предмета, а открытие нового предмета и его содержания. Иначе говоря, даже в таком достаточно радикальном своем прорыве (это случай — Вёльфлина) формальная эстетика делает лишь первый шаг в поисках чистой видимости.

Более радикальный шаг — это преодоление и «субъективного состояния глаза», которое, повторяем, было последним словом Вёльфлина, но не Фидлера: для него это было промежуточным достижением и возможно было (в позднем тексте «Об истоке художественной деятельности», 1887) двигаться в глубь «символизма состояний формы» — от способов зрения к чистой зримости (*von der Sichtweise zur reinen Sichtbarkeit*)¹. Движение на этом пути связано с релятивизацией, казалось бы, непреложной релевантности чувственной красоты и наглядного постижения-познания. Для Гербарта и Циммермана безусловное требование — воспринимать в искусстве красоту, для Вёльфлина — уяснять смысл связи между восприятием и формой. Фактически, и то, и другое — все семантика. Фидлер ставит под сомнение эти истины и выражается со всей определенностью: «конечно же, есть что-то совершенно иное, чем потребности нашей познающей, желающей или эстетически воспринимающей природы»². Речь идет о «тайном смысле художественной деятельности», и при этом редуцируется данная деятельность до тех «воздействий, что уместны в совершенно иных областях бытия». Эти ценности связаны не с интересами и интерпретациями, которые вносятся в формообразование, но с, так сказать, побочными ценностными эффектами, пробуждающимися к жизни

¹ Последующее изложение — достаточно точное, хотя и не без комментариев, следование за Л. Визингом. См.: *Wiesing, L. Op. cit. S. 153—167.*

² *Ibid. S. 156* (все цитаты Фидлера — по Визингу).

посредством «художественной работы». Так преодолевается скрытая ориентация всей прежней формальной эстетики на все те же «формы референции», когда и сам способ изображения указывает не один раз, а дважды на содержание — и на предмет, и на себя. Все это — более изощренные варианты эстетики, ориентированной на содержание. Фидлер объявляет именно неважной все «указующие состояния» даже не одного зрения, но всего сознания зрителя, созерцателя образа, реципиента, «интерпретирующего образного сознания», конечно, задающего бытие образа, но вместе со всей текучей субъективностью и чередой состояний, вместе с художественной волей и волей к форме, постигнутых как формально неважное. Это несущественно именно формально, а сущностно принципиальным остается упразднение всякой знаковой, указующей, референциальной перспективы, что приводит к признанию исключительно визуальной поверхности как образного типа. «Тот самый факт, что нечто было порождено-произведено — вот то единственное, что, кажется, желательно всегда иметь пред собой»¹. То единственное, что можно видеть в образах даже после удаления содержания, — это и не красота, и не способ зрения, а «гештальтные привидения к зримости» (*Sichtbarkeitgestaltungen*). Это то, что делает образ образом, это тот особый тип зримости, что отсутствует во всей зримой и многообразной природе и что «является нашему взору исключительно в художественной деятельности», когда «речь идет о производстве чистого выражения зримости некоего явления»². Но это не есть зримость того,

¹ *Wiesing, L. Op. cit. S. 159.*

² *Ibid.* Важно видеть порядок феноменов: (1) деятельность, направленная на (2) создание-продуцирование (3) экспрессии (4) зримости. В целом подобное именуется Визингом сменой парадигм: вместо изящных (букв. «красивых») искусств — искусства по-

что зримо: зримый образ и зримая вещь взаимоисключают друг друга, так как образ — это предмет на месте другого предмета, суть образа — присутствие на месте отсутствия (одно яйцо не может быть образом другого яйца, так оно тоже яйцо, образ же — иное по отношению к предмету, как это уже было ясно Блаженному Августину).

Как же образ демонстрирует отсутствие вещи? — Посредством своей зримой поверхности, которая превращается в отдельный феномен, тем самым обозначая и утверждая разницу между поверхностью образа и материалом, субстанцией образа, изолируя одно от другого, делая зримость освобожденной от вещи и позволяя ей являться как «свободное, самостоятельное образование» (выражение самого Фидлера), противопоставляя ей «связанную и несамостоятельную зримость» природных образований³. Связанная зримость — это интенциональность, это своего рода оболочка, упаковка вещи, которая всегда остается, всегда присутствует на заднем плане восприятия, так как помимо зрения существуют и прочие способы доступа до вещи — иными чувствами и в первую очередь осязанием, то есть, вообще — всякого рода обращением с вещами, которые ограничены своими средствами и граничат с иными возможностями, образуя единство именно в предметной интенциональности, но не в себе. Среди них зримость — только одно свойство вещи, одна из многих свойств, особенностей, то есть акциденций одной единственной субстанции, у которой, таким образом, наличествует наряду с прочими и такое качество

знающие, вместо же них — «искусства зримые». Уместно вспоминается и статья Б. Кроче 1911 года («Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit»), посвященная как раз фидлеровской «трансформации понятия искусства» (принцип искусства отныне — ни красота, ни понятие, ни подражание, ни даже чувство, а зримость).

³ Ibid. S. 160ff.

как быть физиогномически явленной.

Ситуация с образом — фундаментально и принципиально не иная. «Мы творим нечто, что воспроизводит для нас зримость предмета, и когда мы это делаем, мы создаем нечто новое, что прежде не было охвачено нашим физиогномическим представлением»¹. Явленное в образе и есть вся реальность, так как зримость — это все, что может остаться и утвердиться от предмета в образе. Зримость и предметность в образе идентичны, но предметы в образе лишены субстанции, они поэтому — фантомы. И доступ к действительности в образе только один — всматривание, погружение взора в образ, зрение, скажем, облекается образом. В нем воспроизведен мир, который соответствует той личности, что его, этот мир, изобразила, но она — тоже иллюзорна, ее нельзя не потрогать, не обонять, ни даже видеть: образ буквально развеществляет мир человека, делая его в том числе и бесполезным, ибо недоступным. Мир разрушается, но на его месте воздвигается действительность уже образная². И получается, что деконструирующая активность образа («иконоборчество имманентно образу») оборачивается конституирующим актом: «иная форма бытия утверждается на месте прежней» и это как раз и заключена «чистая зримость». Так что формальное рассмотрение образа венчается онтологией: образ на основании своей образности имеет собственный и особый «онтологический статус», так что зримость можно зреть как таковую.

¹ Ibid. S. 162.

² Напомним, что деконструкция человеческого мира образом может заключаться и во включении индивидуума (в том числе и творческого) в процесс, порядок порождения, продуцирования образа в качестве не истока, а момента, звена цепочки. Так мы приближаемся к сугубо феноменологической подоплеке «вчувствования».

Согласно Фидлеру, образ поэтому не открывает «мир отсутствия», а строит свой «мир присутствия», в котором «реальность только зримая» обретает такие онтологические качества, которых никак иначе ей не добиться. Образ может и должен быть сам вещественной и предметной реальностью в пространстве и времени. Все это — материальные носители образной зримости, но «образный процесс» преодолевает зримость материала, делает его незримым. Через деструкцию материальной зримости, когда материал используется всего лишь как материал, как подсобное средство ради достижения иных целей, — только тогда становится возможным возникновение мира искусства, в котором зримость вещей реализуется в «гештальте чистого формального образования»!

И это — именно образование, и оно — именно гештальтное, но главное — автономное, что отличает образную зримость, между прочим, от образности орнамента, который не может быть автономным, потому что он ничего не отрицает и потому не в состоянии предполагать то, чего нет, что отсутствует. Только про образ можно сказать, что в нем «видят то, что не наличествует на том месте, где это наблюдают». Орнамент — весь здесь, а чистая зримость — результат формальной редукции, если можно так сказать, которая не требует своей интерпретации, дабы обрести существование: ею нельзя пользоваться, у ней нет интерпретатора, ибо он ей не нужен, у ней нет онтологической санкции со стороны прагматики, тогда как орнаментом именно используют, его применяют, например, для украшения чего-либо (он представляет собой «асемантическую декорацию»)¹. Поэтому можно сказать, что «чистая зримость идентифицируется

¹ Ibid. S. 165. Имеются, между прочим, ссылки на «Утрату середины» Х. Зедльмайра и его тезис «смерти орнамента», восходящий, в свою очередь, к Шпенглеру.

как семиотически нейтральная форма бытия»¹. Сущее может обладать и характером знака, и характером знания, и характером красоты. «Зримость первичнее читаемости», ведь и животные, не умеющие читать, способны воспринимать, и, чтобы мыслить себе образ, не обязательно видеть в нем символ.

Итак, урок и достижение Фидлера, превосходят уровень и тогдашней эстетики (феноменологические аналогии и перспективы – неслучайны), и тогдашнего и последующего искусствознания (Вёльфлин разрабатывал, так сказать, промежуточную фазу развития идей Фидлера и даже так достиг почти предела искусствознания). И заключаются эти идеи в следующем: если образ — продукция чистой зримости, то эстетика — это требование к художникам в первую очередь искать такую образную форму, продуктивная возможность которой исключает «желание при создании изображения интерпретировать видимую действительность»². Вместо этого предполагаются «попытки понять сотворение образа как выстраивание такого предмета, в котором зримость становится самостоятельной формой бытия». Так что в итоге мы имеем полную перемену представлений о природе художественной деятельности, которая уже не вторична и не производна по отношению к видимой действительности, а творчески активна в дополнении, расширении, обогащении и замене ее особыми феноменами, которые своим существованием обязаны художественной деятельности и которые по своей сущности — «только-зримы».

Так возникает следующая череда проблем, связанная с поиском возможных соответствий заявленной эстетической программы со стороны реального художественного процесса: есть ли творчество, отвечающее эстетике «чистой

¹ Ibid. S. 166.

² Ibid. S. 167.

зримости» и художественное ли это творчество? Быть может, речь должна идти, например, все-таки о практике научной или, во всяком случае, критической?¹

В любом случае, ссылка на художественность в инфраструктуре дискурса о чистой зримости приводит к тому же подозрению в скрытой референции: объект и его содержание возвращаются, но под другим именем и в другом облике. Несомненно, творческий акт творит свою реальность, им же и наполняемую смыслом (хотя бы своим, то есть, акта содержанием). Но где истоки и пределы продуктивности: созидание реальности удовольствия (цельности, покоя, структурности), то есть красоты, продолжается (или укореняется?) в созидании реальности восприятия, зрения (или слуха)...

Почему, спрашивается, зримость выпадает из этой последовательности, останавливает ее или трансформирует в противоположность? Выход, прорыв за пределы интенциональности — не есть ли это выход в сферу как раз природы, где интенция прелается в интуицию и, соответственно, инстинкт (ход бергсоновской мысли)?²

¹ Наука как вариант творчества тематизируется несколько в иной рефлексивной перспективе. См.: *Prange, R. Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft.* Deubner. Köln, 2004.

² И не только: природная, то есть, как предполагается, непосредственная и до-сознательная, а значит, и до-интенциональная образность, презентативность и презентность, заключена и таится в зеркальности! Этот еще аристотелевский, как известно, порядок мысли радикальным образом подхватывается Лаканом, но как мы хотим показать, не только им: вчувствование как проекция, как трансфер — это поиск и потребность во вместилище чувства, которое (вместилище), однако, видится в знакомом, в узнаваемом, в том, что есть уже достояние памяти, которой предлагается про-

В этом контексте место и функция поверхности кажется совершенно ключевой: это буквально преграда зрению, то, во что взгляд упирается, это остановка способности зора как проникающей силы и превращение ее в бессилие скольжения, растекания по поверхности — со всеми ее уже не визуальными, а тактильными свойствами. Этот переход — не просто переключение режимов одной единой сенсорной активности и не смена сенсорных модальностей: это не просто чередование зрения и осязания и не просто смена объектов восприятия. В структуру и так сложно устроенных, неоднородных процессов вторгается третья величина: слово и образ уступают место телу, точнее говоря, плоти, то есть тому что функционирует по природе своей как преграда, как препятствие, как оболочка, как то, что именно не пропускает внутрь, делая это, однако, не по своему какому-то зломыслию, не потому что это некая сила сопротивления. Дело в том, что плоть — однородна и аморфна именно как первичная субстанция, в которой нет членения и потому нет частей и нет различения явленного и скрытого, и на поверхности — то же, что и внутри (хотя о внешнем и внутреннем тоже говорить не приходится). Поэтому взгляд во внутрь — просто неважен, не интересен, ибо бессмысленен (буквально, ничего не значит — ни к чему не ведет, ничего не подразумевает)³.

сто новая ситуация, непохожая на ситуацию хранения. Ведь созерцание себя вовне, изнутри наружу — это хороший стимул или повод для пересмотра тех сокровищ, что хранятся внутри, то есть в недоступности непосредственного соприкосновения и т. д. Главное — идентификация себя в динамике перехода, в диалектике узнавания и забвения, сходства и чужеродности.

³ Можно говорить, что если все-таки плоть — субстанция, то должна быть и ее явленность, то есть акциденция... Но если мы приписываем именно такой субстанции онтологию предельного

Поэтому мы не можем говорить, что перспектива упраздняется, что взгляд не может осуществить свою власть проникновения. Он сталкивается не просто со своей противоположностью, а со своим основанием, с условием своей реальности и реализуемости — фактически с основанием пространственности, которая предшествует зримости как условие, основание именно проникновения и «простираемости».

Хотя не следует игнорировать то обстоятельство, что именно взгляд «ощупывает» плоскость и реагирует на нее, натываясь и уклоняясь. Ему (взгляду) предлагается испы-

характера — как условия нашего, человеческого существования, если мы не редуцируем себя к душе и чистому сознанию, оставляя той самой плоти как раз роль акциденции, если мы переживаем свою собственную данность в нашей материальности, если мы признаем, что наше бытие — это плотское бытие, то тогда опыт нерасчлененности, до-структурности, до-оформленности (а-морфности), опыт идентичности и цельности — первичен, хотя и крайне неустойчив, неуловим и скорее — опыт искомости, а не исконности, опыт совершенства, которое только совершается. Но тем паче будет выглядеть запретным, табуированным, опасным и утопичным и мифологичным проникновение вовнутрь, не желание ограничиться поверхностью, стремление двигаться не по верху, а стелиться по глубине: это, так сказать, психосоматическая бес-тактность — не удовлетворенность касанием, посягательство на первичную а-морфность, явленную, стоит заметить, и а-эйдичностью. Тем радикальнее, между прочим, выглядит проект Фуко, хотя за подобной концептуальной аутопсией исторических эпох с присущими им эпистемами скрывается и феноменологическое эпохэ, и психоаналитическая техника и все то же вчувствование-трансфер, хотя, как мы только что убедились на примере Фидлера, до-интенциональность зримо присутствует во всей этой единой и именно критической парадигме, где отражение — форма защиты, но не отторжения.

тать встречу со своим неподобием, с образом несходства и с образом своего упразднения (но не с самим упразднением!). Почему взгляд поддается этой, так сказать, виртуально-сенсорной угрозе, почти депривации, меняя характер своего поведения, почему не уклоняется, соблюдая, так сказать, свою чистоту, и не отказываясь от зрения, погружаясь например, в слепоту хотя бы закрытых глаз?¹

Не просто потому, что темнота, а не взгляд условие незрения (слепота — свойство зрения, знак его отсутствия, не более того), а потому, что остается субстанция зрения! Это, конечно же, световой поток, но главное — это плоть, телесность в своем самом наипервейшем, до-рефлексивном обличье-состоянии — в виде поверхности!

И взгляд поддается этой перемене, отдается ей — именно потому, что пред угрозой своего отрицания, когда взгляду предлагается созерцать собственную ограниченность, свое не-всесилье, он каким-то, казалось бы, странным образом, вдруг проникается доверием к этой плоскости и отдается ей... Причина — почти очевидна: взгляд в лице плоскости не только узнает свое подобие, свое основание и свое происхождение — тело и плоть, но и узнает, а точнее говоря, переживает, просто чувствует, что все не так уж и ужасно, самые главные условия его функционирования и осуществления его свойств сохраняются и удерживаются: взгляду предлагается как раз очищенная картина его существования, существования зрения и зримости.

Эта очищенная картина свидетельствует о том, что плоскость — не только место приложения силы зрения,

¹ Это не просто вопрос о пороге восприятия, который может быть и физическим, и собственно психологическим. Наружная поверхность — это символизм всякого порога, лимита и лименальности восприятия, у которого и пределы, и ресурсы принципиальным, фундаментальным образом ей внеположены.

не только средство и условие привязки зрения к своему объекту. Этого мало! Зрению (взгляду) указывается, что он не первичен, что он момент, что он аспект единства и цельности другого масштаба, другой, более емкой размерности, включающей в себя и предполагающей собой констелляцию большего количества сил: и инварианта этого силового поля — именно динамика, именно переходность, способность к самоотдаче и доверия себя, ибо сохраняется и именно утверждается исток всякой человеческой реальности — континуальность плоти, явленной как в своей персональности, так и в своей ограниченности¹.

¹ Хочется сказать, в своей гештальтности. К сожалению, у этого слова слишком узкий узус, который лишь отчасти расширяется за счет привлечения, например, понятия системы. Но мы, если желаем быть последовательными, должны признать, что всякая персональность отчасти — в той или иной мере — сродни личинности (хотя в персоне «звучит» речь, что тоже немаловажно). Взор наблюдателя встречается на плоскости изображения (или образа?) со взором создателя изображения. Взирая, мы видим, что на нас смотрят тоже. Он бестелесен, бесплотен, но он присутствует, если мы воспринимаем и осознаем предложенное изображение как его продуктивность, как результат его усилий. Зритель способен восполнить это отсутствие, став образом отсутствующего (умершего!) автора. Образность возвращается к своей референциальности буквально сугубо! Можно было бы сказать, что не всякая зримая плоскость преображает взор и смиряет его, так как недостаточно только отказать взору в глубине иллюзорной. Не достаточно только свернуть изображение к плоскостидвухмерности, ведь остается иной образ пространства — дистанция, расстояние. Да и сосредоточившись на плоскости как таковой, зритель тотчас узнает себя в такой модальности плоскости, как плоскость письма — двигаясь по плоскости, взор ее читает, и зритель узнает себя зримо как читателя, если не писателя! Как же быть? Видимо, единственный выход — выход из зримо-

Фактически таков смысл творческой деятельности как условия зримости: это не просто синоним конституирования внешней (объектной) реальности, это специфическая и уникальная конституирующая модальность, включающая именно персональность. В творческом акте возможно именно участвовать, ему можно отдаваться, ибо он сам есть отдача, казалось бы, утрата, но нет — именно обретение, ибо это утверждение непрерывности человеческого присутствия в его активном и творческом, творящем, продуцирующем модусе бытия, где свернуты воедино все потенциальности — в том числе и чувство².

Так, по нашему мнению, можно соотнести и увязать некоторую активную концептуально-наглядную конфигурацию единой человеческой чувствительности как именно экзистенциальности. Вчувствование и чистая зримость — не враги, у них есть место и пространство соприкосновения — осязание, так сказать, тактика тактильности, со всем

сти и переход ко все тому же осязанию. Или — прямо противоположный путь — максимальная констелляция всех возможностей и модусов сенсорики. Вопрос — о месте, о приложении сил. Полевая теория и практика гештальт-психологии вкупе с психоаналитическим трансфером, приправленным феноменологией компрегензивного опыта — вот то несколько пряное блюдо, достижение, так сказать, эпистемологической кулинарии (тоже искусства!), которое — по закону этого искусства — следует непременно попробовать, вскусить, интериоризировать, а на самом-то деле — редуцировать (переварить). Но всегда важно помнить, что приготовление этого блюда из соответствующих эпистемологических ингредиентов как обязательный первичный процесс — это этап строжайшей дескрипции...

²Свернуты, но не редуцированы: иначе мы оказываемся вынужденными совершить онтологический переход в иное агрегатное состояние бытия — уже не экзистенциальное, уже не человеческое.

тактом открывающая врата доверия как доступности иной степени и эстетического, и художественного, и познавательного посвящения...

Адольф фон Гильдебранд и проблемы формы

Так что вернемся к Адольфу Гильдебранду, в лице которого мы, между прочим, видим биографическую ситуацию как бы зеркальную по отношению к Роберту Фишеру, сыну своего слегка более известного отца: этот скульптор-неоклассик больше знаменит как отец другого выдающегося человека — тоже классика, но не искусства, а католического богословия и почти учителя Церкви XX века — Дитриха фон Гильдебранда.

Впрочем, еще раз подчеркнем, что нам существенно важно понять смысл именно плоскости и перспективы, так сказать, обращенного взора, обратившегося к плоскости, обратившегося в себя и тем самым обретшего себя — в зримой наглядности, но не очевидной данности смысла...

Для этих целей, быть может, лучше подойдут Ригль и Вёльфлин вкупе с Воррингером, но случай Гильдебранда тем хорош, что это, во-первых, пример очень удачной, адекватной, влиятельной и успешной рецепции именно Фидлера, а во-вторых, это, так сказать, «чистая зримость» снизу — из недр практического художества, что тоже крайне показательно. Вентури, правда, без стеснения говорит, что фон Гильдебранд — это сокращенный и упрощенный вариант Фидлера, да еще и с тенденциями к академизму, но, тем не менее, важна наглядность в нем и показательность последствий столь высокопроработанной теории¹.

Поэтому мы не будем столь категоричны и попробуем просто проследить общий ход мыслей этого ученого скульптора, в друзьях — и весьма близких — у которого был в том

¹ Venturi, L. Op. cit. S. 279.

числе и Вёльфлин.

Если выражаться очень кратко, то суть гильдебрандовской версии «чистой зримости» заключается в следующем. Перво-наперво следует проводить различие «далевого» и «ближнего» зрения. «Далевое» — символ собирательного, синтетического, собственно художественного (художнического, присущего художнику) типа зрения. «Ближнее» — тоже символ, но аналитического, эмпирического (анти-художественного) типа зрения. Далекое зрение продуцирует плоскостной образ, что предполагает потребность при любом художественном творчестве, в любом процессе изготовления изображения учитывать «идеальную» поверхность и всячески к ней стремиться, выстраивая символические связи с признаками глубинности. Это предполагает и делает просто необходимым — именно в рамках и границах плоскостного образа задавать стимулы, поддерживающие устойчивый и напряженный глубинный взгляд (иначе говоря, мы можем стремиться посредством взора к реализации символов глубины, но не самой глубины). Это предполагает в качестве именно художественной задачи постоянное сохранение плоскости, ее единства и цельности. Именно это — художественно и соответствует творческой деятельности, творческому способу бытия. Гильдебранд называет это «формой воздействия», противопоставляя ей «форму бытия», то есть собственно форму предмета, которая соответствует природе предмета, что, по определению, не может быть художественным (искусство — альтернатива природе, естественному бытию). Именно поэтому сугубо художественное воздействие оказывают, например, светотеневые эффекты, в отличие от сугубо пластической обработки объемов (и это говорит скульптор!). Всякий образ открывается исключительно в пространстве, которое, однако, обязано мыслиться как вместилище, как тело, точнее говоря, — как кубическое тело, как человеческое тело, но, так сказать, вынесенное вовне и ставшее объектом созерцания, причем в своем предель-

ном, фактически, идеальном состоянии.

Именно так излагает Гильдебранда Вентури, но попробуем проследить за ним самим, что требует и некоторого последовательного комментирования. Ведь при внимательном чтении текста Гильдебранда обозначаются довольно интересные и поучительные аспекты, так сказать, трансформационной логики дискурсивных переходов, подчиненных, как мы увидим, все тому же символизму визуальной риторики. Мы говорим о переходах, но с тем же успехом можно вести речь и о рецептивных механизмах. В любом случае, налицо логика некоторой визуальной системы, функционирующей и как порядок репродуцирования и продуцирования, и редукции, и продукции.

Особенно убедительно это выглядит в исполнении собственно художника. Сам Гильдебранд в самом начале своей книги упоминает «художника-исполнителя». Постараемся показать, что его текст — это тоже разновидность некоторого исполнения, своего рода разыгранного представления с действующими героями — концептуальными схемами и теоретическими положениями, сгруппированными в мизансцены, с декорациями и, конечно же, с общим сценарием, который можно озаглавить как «Чистая зримость Фидлера и чистая видимость Гильдебранда»¹.

¹ Если мы признаем несомненное влияние Гильдебранда на последующую науку об искусстве, то не следует ли в таком случае допустить, что тезис о подобии науки и творчества стоит уточнить и конкретизировать: это, отчасти, может быть творчеством актеров, включенных в некоторый сюжет, заданный некоторой ранее написанной пьесой. Об этой, так сказать «адаптированной киноверсии» у нас будет возможность поговорить чуть ниже. Равно как и о зрителях, что приглашены на просмотр... На самом деле, почему научное творчество всегда ассоциируется с письмом? Почему с литературой, а не, например, с актерской игрой или каким-либо

— — —
— — —

Исходные декорации — вполне кантианские и гербартианские: восприятие осуществляется посредством представлений, создающих образы вещей, но никак не отражающих, не имитирующих вещи. Вопрос об идеальном (1) зрении решается вполне четко — таковым будет взгляд под прямым углом к рассматриваемому предмету. Взгляд всякий создает картину, взгляд идеальный — идеальную картину, которая — двухмерна. Это — основа основ в буквальном и теоретическом смысле слова. Все зависит также и от дистанции зрения: чистое зрение — далевое, близкий взгляд заставляет глаз скользить, переходить от детали к детали, от элемента к элементу. Он как бы ощупывает ту поверхность, которую не может охватить целиком. Это уже не столько зрение, сколько осязание, которым является всякое ощупывающее движение. Движение задает, между прочим, меру времени, тогда как чистое зрение — неподвижно и вне времени. Собственно говоря, так мы приходим к двум основополагающим и явлениям, и понятиям — плоскости и пластики. И их объединяет понятие движения, которое в случае с далевым взглядом — лишь символ, указание, лишь геометрия глубины. Ближний взгляд, как может показаться — это самое движение и глубина, но нет: движение глаза превращается в линии и векторы, и только так воспринимается сознани-

исполнительством? Оставим эти вопросы пока без ответа, а сейчас позволим себе обратить внимание на известную разницу русских слов «зримость» и «видимость», которые равным образом могут быть эквивалентами «Sichtbarkeit», но, тем не менее, обнаруживают противоположные качества (или режимы-модусы) зрения: его и очевидность-зримость, и возможную мнимость-видимость. Все зависит от точки зрения, а точка — в голове. Где вот только голова...

ем, как иллюстрация пространства, заключенного на поверхности предметов. Но это и есть наше представление пластики. Но все это — только описание зрения как такового. Здесь вмешивается и такой фактор, как относительная ясность впечатлений, почти бессознательное порой считывание пространственных стимулов и соотнесение их с уже существующими представлениями. Как раз призвание искусства — согласовать, восполнить разрозненность зрительного опыта и создать «символы цельности».

Поэтому именно материалом художественной деятельности будут как раз двигательные и зрительные впечатления, которым соответствует и нечто в структуре деятельности художника: это движение его тела и память (представления) о его же двигательной активности. Причем у скульптора — это движение руки и пальцев, а у живописца — движение зора и глаза. В любом случае главная проблема — это согласование представлений о форме и «зрительной картины», то есть прямого визуального опыта, — и не только своего (художнического), но и зрительского.

Итак, явления природы перерабатываются до художественного впечатления через взаимодействие со зрительной картиной, зрительным впечатлением, в результате получается впечатление художественное, особенность которого — в его осознанности, что отличает его от впечатлений повседневных, которые могут быть невольными и бессознательными.

Поэтому самым существенным моментом будет именно уразумение того, что все, в конце концов, — это впечатления, получаемые от формы, которая перво-наперво есть неизменная, внеэмпирическая сущность вещи. Это есть «формам бытия», которой противопоставляется вещь в ее всяческих связях и условиях, в ее отношениях, которые только и придают вещи смысл. Это — «форма воздействия вещи», но эта форма — искомая величина, так как восприятие — это череда впечатлений, которые не автоматически

обретают цельность и, соответственно, ценность. Можно сказать, что они не сразу, эти впечатления, становятся формой.

Но тут-то и начинается у Гильдебранда нечто принципиальное: он, на самом деле, не противопоставляет форму бытия форме воздействия. Существует задача согласования отвлеченной величины (формы бытия) и конкретного впечатления, которое переживается мной как воздействие, но которое становится формой, только если я осознаю все связи и отношения этого моего опыта. И та сила и то условие согласования и достижения формы — это зрение и пространство. Такова важнейшая мысль Гильдебранда: осознание формы воздействия как условия цельности и, соответственно, ценности воздействия и впечатления — вот задача полноценного, то есть осмысленного опыта. Добиться этого можно только через осознание и оценку ситуации, в которой совершается и испытывается воздействие: «художник в зависимости от его индивидуального дарования обогащает наше отношение к природе тем, что ставит форму бытия в различные ситуации, которые дают ей новые нормальные акценты воздействия»¹. Это и есть то, что называется «представлением формы», когда форма бытия делается способной на воздействие через извлечение из нее таких элементов, что наиболее близки нам и жизненны, что могут, таким образом, быть ценностями, но ценностями «относительными» — связанными и соотносёнными с нашими потребностями и возможностями.

¹ Цит. по: *Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве* / Пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М., 1914, с. 20 (далее в тексте — ссылки на этой издание). Между прочим, первый из переводчиков — тоже художник-иллюстратор и брат Л. Б. Каменева, осужденный по «кремлевскому делу» (1937), будучи главным художником издательства «Academia».

Только так эти ценности могут быть нами и восприняты, и усвоены, и оценены. И все это обеспечивается представлением главного условия вообще всякого опыта — а именно пространства, которое, между прочим, связано с памятью как хранилищем, емкостью знания. Извлечение этих запасов ради их дальнейшего постижения — это задача науки.

Но только искусство извлекает из памяти этот «запас впечатлений» ради воссоздания впечатления и пересоздания такого воздействия, которое обладает решающим свойством — цельностью. «Таким образом, для художника изображение природы сводится к изображению мира форм, уже переработанных его представлением и перечеканенных в пространственные формы воздействия». Здесь очень важен «характер» воздействия, смысл которого — в «способе изображения». Подразумевается, между прочим, что «он должен быть красноречив, должен достигнуть мощного выражения»¹. Это, несомненно, стиль, понятый столь откровенно как риторическая величина.

...Мы видим многоступенчатую картину последовательных и ментальных, и сенсорных, и аффективных образований-воздействий, переходящих друг в друга, причем не без участия механизмов памяти, и подвергающихся в определенный момент воздействию со стороны и художественной деятельности. Это совсем не похоже на позитивистский редукционизм и примитивизм, на который Гильдебранд обрушивается со всем нелицеприятием, предлагая одновременно и окончательную дефиницию произведения искусства. Оно есть «законченное, в себе самом покоящееся и для себя существующее целое воздействия, противопоставленное в качестве самостоятельной реальности природе»².

¹ Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 21.

² Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 22.

Но мы убедились, что эта столь существенная для художественной деятельности форма воздействия должна быть пространственной формой, если говорить точнее, исходить из пространственных представлений и выражаться в явлении. Как это происходит согласно Гильдебранду?

По большому счету, все до сих пор сказанное было не более как психологической прелюдией к основной части, касающейся именно пространства. Обратимся, наконец, к нему, заметив мимоходом, что поверхность, столь важная для чистой зримости, в данном случае не играет такой революционно-парадоксальной роли, как это было у Фидлера, хотя некоторые ярчайшие моменты, например, гештальт-теории здесь присутствуют в полной мере.

Пространство — весьма универсальная категория: это вся природа как «пространственное целое», как «трехмерное протяжение, движение или способность движения нашего представления по трем измерениям»¹. Мы сами находимся в природе и в пространстве как некоем теле, субстанции, которая подобно водной стихии окружает и объемлет нас — даже без нашего осознания. Задача пластических искусств — воссоздать это представление, показать этот «объем природы», который существует не как ограниченный снаружи, а как оживленный изнутри. Весьма выразительная мысль: пространство оживает и живет благодаря тому, что в нем обитает! Пространство — это природное тело, но объемлющее тело человеческое. Телу свойственна непрерывность и цельность, и представление о пространстве можно создать, помещая в него объемы, но, при этом, создав и «схему движения», которая дает непрерывность объемов и представление и воздействию этого «связанного, моделированного, пространственного тела»². Картина не имеет ничего общего с приро-

¹ Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 26.

² Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 28.

дой, хотя бы из-за своей очевидной плоскостности, но, тем не менее, на плоскости можно создать условия для «возбуждения к некоторому замкнутому пространственному единству в представлении»¹. То есть, в природе единство — это единство процессов, в ней протекающих, а в картине — это единство отношений между контрастными элементами, что своим напряжением и дают то же ощущение (чувство-представление) некоторой протяженности, траектории сил и пространства воздействия. Картина дает «сумму возбуждений» (выражение во вкусе Гельмгольца и всей экспериментальной психологии, ориентированной, напомним, на индуктивную логику наслоения, накопления, суммирования впечатлений). И эта масса пережитых (испытанных) возбуждений-впечатлений дает в итоге эффект цельности, единства — благодаря усилиям художника, который, в этом смысле, занимает «более выгодное место по отношению к природе, чем даже ученый, не выходящий за пределы разрозненных впечатлений», ведь художник прибегает к своего рода «системе очищения» природы, дабы явить ее в непреложной форме художественного воздействия.

Итак, самое фундаментальное в пространстве — это его способность создавать представление об единстве и целостности, ибо оно — тело и это все свойства полноценной телесности. Но у пространства есть и аспекты двигательной активности, то есть глубина, которая как раз-то и связана с плоскостью. И описание этой связи у Гильдебранда носит прямо театральный, буквально сценографический характер: он говорит о «собственно сцене», о ее границах и ее устройстве. А задается она двояко: со одной стороны — нашим взглядом, который устремляется вглубь, реализуя свою динамически-поступательную сущность и осваивая все протяжение нашего зрительного поля (вот уже первая ласточка

¹ Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 29.

гештальтизма!). А с другой стороны — расположенными на этой сцене предметами, которые образуют «точки сопротивления» этому движению взора, так как это ведь зримые предметы, визуальные образы, и потому-то они безусловно плоскостны, хотя именно потому что движение вглубь ими только задерживается, но не останавливается, они тем самым сами втягиваются отчасти в это движение и получают объем, то есть малую толику этого движения (оно, напомним, и есть признак пространства). Наш взор, задавая всю эту динамику, одновременно и «считывает» все эти взаимоотношения и взаимодействия.

Изображение подобной картины отношений-реляций связано с задачей упрощения-очищения подобных довольно запутанных связей и создания условий для возбуждения со стороны зрителя «притягательной силы», задающей представление одного единственного движения вглубь.

Итак, сопротивление и уступка взору, притягательность силы и готовность отступить — но не в сторону, а опять же в глубину, как бы заманивая, завлекая, уводя за собой!.. Поведение взгляда и образов описывается почти как какой-то сложный танец, разыгранное представление, затягивающее в себя, но производящее впечатление — и в этом можно, действительно, заподозрить академизм Гильдебранда — своей ясностью, четкостью, прочитываемостью. Это, повторяем, достигается именно тем, что предметные образы представляют собой плоскости, «плоскостные единицы» — как бы выгородки-декорации, буквально «фигуры», помещенные на некоторый контрастный фон (совершенно гештальтистская манера выражаться!)

В чем же заключены контрасты? Для фона — это его способность затягивать взгляд, притягивать к себе за счет своего свойства неопределенности (всякий фон — образ манящей дали). Этой фундаментальной и принципиальной неясности (а здесь вспоминается уже Вёльфлин!) противостоит свойство фигуры обладать характерными признака-

ми: предмет-фигура проявляет тем самым свой характер, обозначает свое поведение, а значит, свое отношение и воздействие.

И опять встает задача объединения, но уже предметов с фоном во единое целое. Возможны четыре способа интеграции. Во-первых, предметы-фигуры можно объединять в некоторые пространственные планы, которые суть те же фоны, но как бы расслоившиеся, ставшие промежуточными. Во-вторых, всякого рода пересечения и наложения (частичные) предметов воздействуют как стремление фигур распространиться на соседние, расшириться, но не в глубину, в сторону: фигуры, как говорит Гильдебранд, «подают друг другу руки», хотя это «соприкосновение» заведомо задумано не было. То есть, речь идет о невольном, бессознательном действии форм, они именно соприкасаются (недаром возникает образ руки!), напоминая, между прочим, тактильные ценности, которые у Гильдебранда быстро исчезают из поля его концептуального взора, но опять же невольно всплывают почти как оговорка... В-третьих, это светотень, основа которой — поток света, который действует именно как масса в движении и по контрасту с неподвижным мраком фона. Наконец, самый сложный и одновременно показательный способ — это компоновка, то есть распределение предметов-фигур на картинной плоскости. Эти фигуры, а точнее, действия, совершаемые с ними художником, «вводят нас <...> в мир пространственного». Иными словами, расположение предметов — это тоже единый образ и снова — образ движения, активности распределяющей руки. Это, так сказать, мануальная дистрибуция вещей, и она тоже воздействует, и опыт этого воздействия опять-таки недаром именуется «капиталом», который «передается по наследству как учение о воздействии»¹.

Опять воздействие, а чуть выше — упоминание о «художественной психологии», задача которой — «ясное ощу-

щение действий этих возбужденных движений» (39). Эта психология призвана отслеживать, «чувствуется ли легкость в восприятии или нет». Не углубляясь сугубо во все эти оговорки-обмолвки, заметим, что все это — явные признаки нормативной эстетики, обновленной и оживленной формальной эстетикой, но по-прежнему озабоченной предписаниями и учениями. Мы обозначили эти формулировки, так сказать, по-фрейдовски, дабы подчеркнуть именно художническую психологию, связанную с усвоением и переработкой концептуальной пищи высшего порядка. Это, на самом деле, вопрос философии науки, которая способна описывать воистину «дистрибуцию» концептуального материала.

Интересно, как подобные когнитивные модальности (эстетика/психология/теория искусства) и эпистемологические модели-парадигмы (формальная эстетика/психология чистой зримости/теория художественной формы) имплицитно соответствующие выходы в виды (опять же модальности) пластических искусств. Художник-скульптор, решая «проблему формы», обращается к живописи, но заканчивает разговор о пространстве обращением к следующему виду искусств — архитектуре, делая это почти что невольно, бессознательно, следуя за логикой самого порядка разговора².

Размышления о композиции на плоскости он подтверждает и продолжает разговором о «направлениях», о гори-

¹ Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 39—40.

² У Гильдебранда достаточно текстов, посвященных собственно архитектуре. Они отчасти представлены и в русском сборнике 1914 года, и в совершенно недавнем немецком издании: Adolf von Hildebrand. Ein Bildhauer über Kunst. Kritische Aufsätze zu architektonischen, städtebaulichen und allgemein kulturellen und künstlerischen Fragen. Hrsg. Von S. Braunfels. München, 2010.

зонтали и вертикали, как бы не замечая, что тут же нарушает всю скрупулезную кантианскую и шопенгауэрианскую понятийную систему «образов», «понятий», «впечатлений» и «воздействий», когда прямо ссылается на «наше отвесное положение по отношению к земле» и на «горизонтальное расположение наших глаз», которые нам «прирождены», то есть природны. Указывается прямо и недвусмысленно, что эта «картина природы» отражается в «нашей организации» (конституции), так что все соответствующее горизонтальности, будут обладать «для нашего взгляда естественным единством» (опять же природным!), а применительно к художественному произведению и его «общему строю» — отличаться «известной крепостью» (вот она — архитектура!), создавая «остов» из горизонталей и отвесов подобно скелету организма...

Остов, остаток, остановка — все это напоминает структуру визуального акта с его плоскостными препятствиями и порогами восприятия, описанными чуть выше, но здесь мы имеем уже ссылки на природу и на организм...

А задача художника — поставить частную ситуацию (своего творения) «в зависимость от основных условий природы». Пересоздание отдельного образа — это «выражение нашего общего отношения к природе», которая, будучи закрепленной и переработанной в произведении, продолжает «действовать и далее, обуславливая покой и гармонию последнего» (то есть произведения). Итак, то, что прежде было источником случайности, теперь — условие покоя и гармонии того, что, опять же прежде, было автономным по отношению к природе. Куда делась «форма воздействия», почему опять пересозданная «форма бытия»?

И вот появляется нечто уже совсем неожиданное и необязательное: разговоры о «законе, ставшем естественной потребностью», упоминание «художественной дисциплины», ссылки на «культуру образного представления».

Как нам представляется, особо симптоматично отноше-

ние Гильдебранда к цвету, к краске в картине, где она играет «служебную роль», хотя «в блеске и роскоши красочного действия лежит живое свидетельство бытия природы», но к пространственным отношениям цвет не имеет прямого отношения. Главное — это рисунок линий, описывающих глубину и плоскость. Это-то и есть «архитектура картины».¹

Когда произошел этот несколько неожиданный переход от эстетизма и априоризма к почти что биологизму? Быть может проблема — в необходимости подключения того, что не может иметь статус исключительно образного представления и что дано непосредственно и реально? Это, несомненно, тело, на которое Гильдебранд ссылается прикровенно (образы движения, в том числе и руки) до последнего момента, ввести его в игру ради подтверждения конечного окончательного единства, а значит — и покоя, и гармонии. Это, наверное, больше ссылка экзистенциального свойства, но по форме, а не по содержанию, которое подразумевает исключительно подражание природе внешней. Вот так, почти что ничего не остается от Фидлера с его многообещающей эстетикой и, казалось бы, окончательной победой над материализмом и идеализмом.

Еще раз скажем, что это и есть вопрос психологии и психологизма: задача практическая и художественная заставляет адаптировать нечто радикальное, воспринимая его — не побоимся такого каламбура — слишком плоско и двумерно со всевозможными ретардациями и отступлениями назад...

Подведем — не совсем утешительные итоги. При самом ближайшем взгляде (не в гильдебрандовском смысле) все пространство описывается как образ некой практически сцены, некоего театра. Единство и направленность — главные признаки пространства. Но не менее важное качество

¹ Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 41—42.

(или признак) — ясность и отчетливость отношений, выстроенность связей (почти как звучание реплик и состояние декораций и череды мизансцен). То, как образы предметов описываются через характер их воздействия, ясно, что предметы — как актеры, участники представления (и по-русски, и по-немецки — одно слово в применении и к психическому образованию, и к театральной постановке: *die Darstellung*). А то, как описывается роль краски, цвета в картине, становится ясным, что это взгляд скульптора, для которого картина — всегда сценография, и потому столь же постановочно отстраненно ведет себя его взгляд по отношению к теории чистой зримости, сведенной к теории взгляда как главенствующего фактора и условия пространства, но вовсе не плоскости, которая для Фидлера — цель и условие чистоты, а для Гильдебранда — исходное условие уже его построений, которые он, правда, тоже именует «очищением». Он отталкивается от Фидлера, но движется не вперед, а совершает обратное движение: взглянув как истинный художник на предмет своего внимания в упор, он, дабы, как ему кажется его воспроизвести, отходит назад, отстраняется и, фактически, отказывается от него, творя «по мотивам» свое собственное произведение, совершая, на самом деле, акт репродуцирования-адаптации и символизации. Еще раз подчеркнем, что именно этот сценарий был разыгран всем последующим формальным искусствоведением. Но не это было в замысле Фидлера и всей формальной эстетики.

Алоиз Ригль: гаптическое и оптическое проявление художественного и исторического воления

Можно было бы попробовать теперь разобраться в том, как была разыграна подобная концептуальная пьеса со стороны уже историка искусства Генриха Вёльфлина, хотя некоторая более желанная для нас цель — это, несомненно, подлинный философ искусства, хотя и историк искусства

тоже, — Алоиз Ригль, после которого, напомним, минув несколько затянувшееся неогегельянское интермеццо (Дворжак и фон Шлоссер), разворачиваются просторы гештальт-структурализма (Зедльмайр) и визуальной семиотики (Гомбрих), если брать только венскую «линию». Итак, сначала Ригль, а затем — долгожданный Вёльфлин.

Очень показательно, что первое принципиальное сочинение Алоиза Ригля «Вопросы стиля. Основания истории орнаментики» (1893) выходит одновременно с «Проблемами формы» Адольфа фон Гильдебранда. Но еще более показательно, что если Гильдебранд отвергает в качестве второстепенного случай с искусством ковроткачества, где, казалось бы, цвет выступает в своем первозданном состоянии орнамента на плоскости (вот самый буквальный случай для Фидлера!), то для Ригля именно прикладное искусство — самый чистый вариант «изобразительного синтаксиса». Разница парадигм и их явная смена — налицо¹.

На самом-то деле «вопрос стиля» — это «проблема формы», понятой как некоторая визуальная конструкция, осуществленная на совершенно конкретном основании, которое есть двухмерная плоскость. Сущность — еще априорная — этих построений определяется Риглем, как

¹ Мы не будем углубляться в тот момент, что для Гильдебранда ковер — противоположность живописи с точки зрения не конечной продукции, а типа творчества: рука в картине и на ковре действует по-разному. В последнем случае она лишена пластической свободы жеста-указания, но непосредственно связана со структурой, буквально тканью изготавливаемой, порождаемой вещи. Кроме того, ткачество — сродни всякому текстильному труду, который — основание любого текста. Текстильность и текстуальность связаны воедино ткущей, то есть протыкающей, проникающей рукой, для которой поверхности не существует, ибо она же ее и создает, но только когда отступает.

известно, понятиями «гаптическая форма» и «оптическая форма». Но за этими типами и формы, и формообразования стоит нечто, что можно назвать силой всякого творчества — и не только его. Принципиальнейшим образом отстраняясь от позитивистского материализма в лице того же Земпера, Ригль определяет эту силу чисто и подчеркнуто идеалистически как «художественное воление», которое есть именно духовное условие всякого творчества и вовсе не сумма или даже синтез художественных взглядов, намерений и склонностей, например, эпохи. Художественная воля — это, тяга, устремление и порыв, «динамическая ценность и реальная сила»¹. Это — основание стиля.

Но отложим обсуждение художественной воли, которой много досталось и от критиков, и просто от интерпретаторов: в ней, на самом деле, не всегда понятным и прозрачным образом вмещается и идеальная сила, и коллективный волевой фактор, и индивидуальное сознание художника. Мы к ней вернемся, а сейчас сосредоточимся на гаптическом и оптическом.

Самое важное для уразумения этих понятий — их метафорический характер, это именно символы, и символы языковые, речевые, и символы не просто «способа видения», а способа обращения с образами зримости, с визуальным материалом как порядком впечатлений. Это, фактически, категории поэтики и ее раздела — стилистики. Но не только, так как это все же понятия и, значит, речь должна идти и о логике. Нужно очень хорошо себе представить, почти ощутить, что это именно определенные слова, обращенные к столь же определенным образам. Но каково же содержание этих понятий, существующих заметим еще парно, то есть комплиментарно?

¹ *Venturi, L. Op. cit. S. 281.*

Самое существенное, что есть в гаптическом и оптическом, — это именно отношения элементов формы между собой. Это суть описания двух видов переходов от одного формального элемента к другому. При оптическом или живописном типе отношений элементы наглядно перетекают друг в друга, между ними нет границ, отношения — подвижные, льющиеся и аналогичные, и элементы образуют единую и наглядную структуру, общую для них всех¹. Гаптическая связь подразумевает разделенность элементов, которые выглядят самостоятельными. Отношения — дискретны, изолированы и дигитальны. Границы — четкие и обозначают не только соприкосновение элементов, но и промежуток, особую нейтральную территорию². Отсюда и обозначение этих метафор: живописная форма — как будто написанная красками, а гаптическая — как будто подвергшаяся ощупыванию. При этом важно понимать и воспринимать их как понятия комплиментарные, так как они — два аспекта единого процесса воспроизведения зрительного опыта. Так, оптическая форма подразумевает восприятие таких феноменов, которые иначе, как глазом, воспринять невозможно: цвета, тень и, главное свет, который, будучи единым потоком, задает и соответствующее единство частей оптической формы.

И наоборот: гаптическая форма связана с касанием и движением руки по плоскости. Поэтому главенствует, например, не пятно, как в оптической форме, а линия — как образ и символ всякого направленного движения, вектора приложенных сил и направлений. Линия образует контур, она — основа рисунка, но также и чертежа, поэтому все сконструированное из отдельных частей, все машинное и все, дискретно описуемое, подвластное расчету и объекти-

¹ Wiesing, L. Op. cit. S. 61.

² Ibid.

визирующему естественно-научному описанию, ориентированному на сущность вещи, а не на ее явление, — все это родственно гаптической форме и ею подразумевается¹.

Но основное дело даже не в разнице способов восприятия, не в стратегии выбора глазом и сознанием тех или иных объектов внимания. Наиболее существенно то, что эти понятия описывают характер изображения, который связан с характером отношения к нему со стороны того, кто изображение создает (его производитель). От характера отношения зависит та информация, что вкладывается в изображение. Поэтому можно сказать, что мир чисто гаптический — это мир слепца². А что же мир оптических форм? Это просто мир, до которого не дотянутся рукой, это мир — издалека, но мир данный, открывшийся, явленный в своей непосредственности и зримости, мир, от которого никуда не уйдешь, но с которым можно что-то делать, его можно схватить (*begreifen*).

Из сказанного становится понятным одна очень существенная проблема: разбираемые понятия не обозначают никаких реальных свойств вещей, это свойства отношений к вещам и к творческим процессам. Это описание, в конце концов, мышления или, говоря точнее, состояний сознания. Это логика реляций, но не предметов и не действий. Взятые в своих пределах, оба эти понятия описывают именно крайние случаи, пограничные для образа и изображения ситуации: в том и другом случае предел описываемых отношений — это утрата изображения³. Поэтому мы должны в этих

¹ Визинг, анализируя эти понятия, ссылается на описание пары «живописное и линейное» у Вёльфлина, различающего, медлу прочим, истинный *Gestalt* вещи, который интересен для линейного подхода, и кажущийся *Bild* — предмет внимания живописного взгляда (*Wiesing, L. Op. cit. S. 63*).

² *Ibid. S. 64*.

логических понятиях видеть именно термины, терминальный, так сказать, инструментарий, описывающий логические возможности вообще всякого изобразительного процесса. Поэтому теория Ригля — это не теория исторических стилевых эпох, а «трансцендентальная теория возможностей визуализации», пытающаяся ответить на вопрос, что лежит в основании изображения, не будучи, таким образом, само изображением?⁴

Вернее было бы говорить об усилиях, направленных на создание изображения, о процессе визуализации или, еще точнее, о приведении к зримости, наглядности, демонстрируемости бытия как такового. Насколько эта деятельность рациональна и связана с сознательными намерениями индивида? Можно ли так — через усилие личности уразуметь, схватить всеобщий и неизбежно очевидный характер данности мира? Какая непреодолимая и неуловимая сила открывает мир навстречу нашему взору, не спросясь у нас разрешения, санкции, нашего произволения? Ответы на эти вопросы и приводят Ригля — через Шопенгауэра — к художественной воле.

Но посмотрим, как Ригль описывает, так сказать, поведение тех феноменов, что он обозначает, символизирует понятийными метафорами «оптическое» и «гаптическое», как сквозь их явленность проступает действие или просто присутствие чего-то необъяснимого — то есть самого воле-

³ Визинг в данном случае ссылается на Э. Винда и его заметку 1925 года (*Zur Systematik der künstlerischen Probleme*). Стоит. Однако, заметить, что это свойство всякой абстракции: не стоит ли, коль эти понятия — реляционные, представить себе именно их в переходе не только внутри себя, но и по отношению друг к другу. Именно это — идея Вёльфлина, рассматривающего понятия как парные оппозиции.

⁴ *Wiesing, L. Op. cit. S. 66.*

ния.

Самое важно, на самом деле, это то, что эти понятия не описывают как мы говорили, свойства вещей, не существует носителей этих свойств, ибо это не свойства, не качества, а действующая сила, проявляющая себя в образах («в стилистических формациях образных модальностей») и отчасти похожая на дискурс в понимании его у Фуко¹. Стил — это тоже своего рода речь, акт говорения, никак не сводимый ни к своему содержанию, ни к своей структуре, ибо за ним — говорящий, который может быть безымянен, но который обладает намерением использовать знаки (или образы).

Риглевское предвосхищение Фуко оказывается еще более поразительным, если обратиться к позднему — и сугубо теоретическому эссе Ригля «Творение природы и творение искусства» (1901). Смысл наблюдений Ригля заключается в следующем: в процессе художественного изображения в изображаемые отношения вторгаются качества, которых не было в изображаемом предмете и которые явно возникают именно в процессе изображения как ответ на требования, желания того, кто, собственно говоря, создает изображение, кто «принимает заведомое (willentlich) волевое решение»².

Это направленное волеизъявление, по мнению Ригля, неизбежно, ибо сами вещи, являясь в восприятии, обнаруживают то, что Ригль именует «двойственным проявлением всех природных вещей». Каждая вещь открывается и как изолированная фигура, и как нечто, погруженное в свое окружение, «объемлемое всем универсумом» как бесконечным целым. Это свойство вещей, не подвергшихся художественному переоформлению. Вот здесь-то и возникает по-

¹ Wiesing, L. Op. cit. S. 67.

² Цит. по: Wiesing, L. Op. cit. S. 68.

требность в решении: что избрать из столь противоречивых, но одновременно явленных особенностей? Это то самое качество природы, что через 60 лет после Ригля опишет Мерло-Понти как «полиморфное свойство бытия» и что крайне затрудняет «верное» воспроизведение природы, ибо оно свободно от тех форм, которыми его можно уловить и допускает разные и противоположные способы своего воспроизведения, то есть разнообразие стилей как «форм постижения» природы. Следует подчеркнуть именно парадоксальность и иррациональность ситуации: именно идентичность природы обнаруживает себя в полиморфизме. Природной неопределенности мышление противопоставляет логику различения: реальная линия одновременно принадлежит и фигуре, и фону, точнее говоря, ее попросту нет в природе. Ее создает изображение как потребность не только увидеть, но и усвоить, то есть ее исток — логическая схема, разводящая и фиксирующая крайности, практически их создающая.

Вот тут-то и обнаруживается глубинная основа всей теории Ригля: он говорит о том, что эта неуловимая текучесть неизбежно заставляет из чисто логической необходимости уразумения выбирать между крайностями, дабы преодолеть неопределенность. Или «внешняя изоляция» отдельно взятой вещи перед лицом прочих вещей, или «внешнее соединение» со всеми прочими. Подчеркнем этот момент: для Ригля это решение «или-или» имеет сугубо «мыслимый» характер, это решение, связанное с мышлением, которое вынуждено¹ выбирать из крайностей, дабы противостоять логически и априорно эмпирической неопределенности. Ригль как бы обязан говорить о «произведении искусства вообще». Можно сказать, что это ответный логицизм и ответный рационализм, а заод-

¹ Что или кого заставляет наше мышление? Что еще за воля скрывается за, как оказывается, вынужденными нашими решениями?

но и универсализм, перед лицом непосредственно данной неопределенности и не то что случайности, а именно текучести, подвижности, неуловимости природных явлений. Но именно так через достижение «слоя элементарных ценностей», уравнивание которых и дает в изображении искомое «оформленное единство», то, что именуется «фигурой». По словам Панофского, «основные понятия» — это не нормативная эстетика, а именно формальная: она предписывает не то, как решать проблемы искусства, а как их ставить. То есть они, эти понятия, предваряют изобразительный процесс априори как абсолютные противоположности, но апостериори являются как «скользящая шкала» возможностей изображения, которых, на самом-то деле, не две (как понятий), а бесконечное множество¹.

Другими словами, всякое формообразование — ответ на вопрос, поставленный логически, но разрешенный — через намеренное волеизъявление, через сознательный выбор. Другой вопрос, что питает это конкретное волеизъявление, почему воля подчиняет природу и само мышление.

Ответ напрашивается сам по себе, стоит нам вспомнить Шопенгауэра с его учением о воле как о том начале, что предшествует всему сущему как умопостигаемому, что предваряет мышление как сила и власть, ему противоположная, что «уклоняется от обоснования». «Ведь в каждой природной вещи есть нечто, чему нельзя приписать никакое основание, для чего невозможно никакое объяснение и причину чего более невозможно искать»². Это и есть воля, принципиальная каузальная неопределяемость всего, которая, тем не менее, — и это ее важнейшее свойство — наглядно манифестирует себя как принцип (воля — это всегда волеизъявление, явление себя). Воля себя не скрывает, она

¹ См.: *Wiesing, L. Op. cit. S. 70—71.*

² Цит. по: *Wiesing, L. Op. cit. S. 72.*

непосредственно зрима и как всякая вещь «выглядит так, как она выглядит, потому что она так выглядит». «Здесь и сейчас» всякой вещи не сводимы ни к чему за пределами этого места и этого времени, потому что это и есть вся вещь, все что за ней — это уже воля...»¹ Вот исток всей эстетики чистой зримости и всей проблематики этой зримости.

Поэтому формальная эстетика — благодаря Шопенгауэру — не может быть ни детерминизмом, ни психологизмом, ни материализмом. Поэтому для Ригля главный враг — Земпер: «если весь мир как представление — зримость воли, то искусство — уточнение этой зримости» (Шопенгауэр). Искусство демонстрирует то, что желают, когда дело касается приведения вещей к зримости².

Не более того, но и не менее: ни техника, ни материал, ни типология, ни функция, ни условия жизни, ни исторические обстоятельства, ни природные или экономические условия, ни нация, ни государство и даже не религиозная традиция, а волевой ответ на наглядно проявляющую себя трансцендентную волю — и конечную, и изначальную³.

¹ Ibid. Это известный шопенгауэровский принцип «двойного основания определения», относящийся к воспринимаемой вещи, когда за причинно-следственными связями на поверхности обнаруживают себя глубинные иррациональные структуры воли, с точки зрения Визинга, был преобразован Вёльфлином в его не менее популярный принцип «двойного корня стиля» (*Wiesing, L. Op. cit. S. 74, Anm.*).

² Ibid. S. 74.

³ В данном случае мы не будем уточнять религиозно-метафизическое измерение этого ответного усилия, то есть, в конечном счете, личностный и трансцендентный статус этой воли, хотя позволим себе напомнить, что примерно в это же время те же процессы происходят в богословии, в том числе и протестантском, совершающем переход от т.н. «либерального» богословия к «диалектическому»,

«Образование форм не свободно ни от воли, ни от произвольности, ни от контингентности (случайности)». Более того: «посредством волевого решения в процессе отображения перекидывается мост через непреодолимую (букв. — „необ-ходимую“: unumgehbare) неопределенность, то есть прореху в когерентной обосновывающей взаимосвязи, тем самым переводя неопределенное в определенность, иначе говоря, в форму»⁴. Со ссылкой на Эриха Ротхакера (между прочим, главного идейного вдохновителя и Г. Бандманна, отца архитектурной иконологии), можно говорить об этом «волевом решении» как особой — «трансцендентальной и антропологической», то есть, принципиальной, форме догматизма, которую сам же Ротхакер соотносит со стилем в той же живописи и что можно соотнести и с волей Шопенгауэра. Можно сказать, что «стиль — это ответ жизни на конфронтацию с непреодолимой неопределенностью». «В каждый артефакт вставлена воля, которая ответственна за то, что данная часть выглядит так, как она выглядит»⁵.

заново решающему проблему имманентности и трансцендентности Божества, открывающего себя человеку и миру именно в своем свободном и суверенном произволении и позволяющего, производящего человеку воспользоваться — в ответ — предложенным ему даром — верой (Карл Барт — соотечественник и Буркхарда, и Ницше, и Вёльфлина). Ср. касательно этой проблематики взаимодействия божественной имманентности трансцендентности общую концепцию недавнего исследования-обзора богословия прошедшего столетия: *Гренц, С. Дж., Олсон Р. Э. Богословие и богословы XX века* [1992] / Пер. О. Розенберг. Черкассы, 2011.

⁴ *Wiesing, L. Op. cit. S. 74.*

⁵ *Ibid. S. 75.* Визинг приводит пример — довольно удачный — с одеждой: ее внешний вид (форму) можно объяснить и материалом, и ценой, и назначением, но все равно решающий момент — это именно решение ее надеть: только так одежда обретает свой

Другими словами, невозможность рационального обоснования воспринимаемой (и создаваемой тем самым) вещи, заставляет прибегать к стилю, который сам и есть «манифестация воли и догматизма». Стиль — фактически «выражение языка», на котором предпринимаются попытки говорить с вещами и, можно сказать, их уговаривать, то есть подчинять своей воле. Подчеркнем еще раз: это все ситуация, вызванная именно «зримостью» вещей, которая трансцендентальна с точки зрения своей возможности и есть «выражение не-рационального принципа», который можно назвать «жизнью»⁶.

Но следующий момент — крайне важен: как стиль обозначает («манифестирует») желание и реализацию свободы по отношению к непреодолимой неопределенности и одновременно зримой явленности вещей и порождает артефакты (таковые — уже образы перцепции), и понятия — это тоже средство (медиум) освобождения от «стилевой хватки образов». Более того — и это самый кардинальный момент подобного хода мысли — как вещь, можно сказать, не спросясь, явлена непосредственно, потому что зримо, так и понятие реализует свою волю, власть и силу, когда описывает именно реляции элементов (форм), причем де-

истинное обличье, которое, таким образом, зависит от ни к чему не сводимого «волевого остатка». Для Визинга эта идея присутствует уже у Лейбница, отмечающего в своей «Монадологии», что творчество Бога и творчество человека отличаются степенью тотальности: у Бога она абсолютна (Он создает свои «машины» — природные вещи так, что в них нет ничего человеческого, а человек так творить не в состоянии: в его «машинах» (артефактах) обязательно что-то природное да найдется (*Wiesing, L. Op. cit. S. 75 u. Anm.*)).

⁶ Здесь Визинг ссылается В. Зауэрлендера, обнаруживающего у Ригля все признаки «витализма» (или «философии жизни»?).

лая это, относительно и касательно¹ поверхности. Это по-настоящему феноменологическая особенность понятия-схватывания: логический анализ стиливого понятия не просто параллелен феноменологическому анализу, эти анализы взаимообратимы, потому что эти анализы описывают и улавливают именно отношения, согласно, между прочим Кассиреру.

Поэтому для Ригля стиль — это именно выражение, манифестация художественной воли («тем видом и способом, которым формально выстраиваются расположенные в плоскости и воспринимаемые по высоте и ширине отношения, присущие эстетическому творению»). Это и есть зримое выражение художественной воли и «главная мысль» Ригля: отношения — зримы и, соответственно, суть непосредственно воспринимаемые феномены, а вовсе не есть результат интерпретации. Отношения — реальные единства и единицы, подобные фигурам и гештальтам. И они, повторим еще раз, суть феноменологически непосредственно данные единицы, если располагаются на поверхности (зрительные образы феноменологически — двухмерные сущности²).

То есть, формы как проявление отношений воспринимаются непосредственно и независимо от тех элементов, которые участвуют в отношениях и которые образуют целое. Феноменологически очевидно, что как восприятие, например, красного и синего нельзя ни к чему свести более простому и изначальному (оригинально данному), так и восприятие — причем именно зрительное и, значит, зримое — линейных и живописных (гаптических и оптиче-

¹ Почти буквально, то есть непреодолимо (то есть опять-таки исходно?) гаптически! Эта самая касательность поверхности, однако, делает ли понятийное схватывание медиальным моментом?

² См. выше у Гильдебранда самое красноречивое описание этого непреложного факта.

ских) отношений — столь же первично и непосредственно, а значит, и достоверно¹.

Хотя мы можем возразить, что требуется уточнение: идет ли речь о наглядности самих явленных отношений, наглядности характера явленных отношений или наглядности характера их явленности, манифестированности? Или это тотальная зримость, инвариантно принижающая всю структуру отношений и всю типологию вещей — и природных и художественных? Как мы пришли к предположению о тотальности? Она нам тоже дана непосредственно, предваряя момент, когда будет схвачена (то есть удержана понятием)? Сам нами порядок и характер наших вопросов обозначают следующую тему: зримость не просто отношений, а зримость до-понятийной рациональности. Мы ведь ведем разговор об «основных понятиях», которые, между прочим, следует понимать не как «главные» понятия, а именно как нередуцируемые понятия, касающиеся основы (Grund) или даже ее выстраивающие («выстилающие»).

Так почему же мы можем признавать, что образование понятий, будучи эквивалентом образованию образов (там и здесь непосредственность отношений), замечательно еще

¹ В этих рассуждениях Визинга, за которым мы следуем относительно усердно, появляется ссылка на Альфреда Брунсвига и, что особенно существенно, Э. Гуссерля с его важным уточнением о «постижении отношений и их оснований в пассивности» (Viesing. S. 77). Этот гуссерлевский «пассивный синтез», как кажется, представляет собой альтернативу тезису о волевой активности восприятия, происхождение которого — кантовский априорный синтез, который для Гуссерля, в конце концов, оказался не так уж чужд, равно как и для формальной эстетики с ее последующей идеей зримости до-понятийной рациональности (ср. это у Визинга, предполагающего, что у ранней феноменологии больше родства с английским эмпиризмом).

и тем, что ведет к своему истоку столь же прямо и непосредственно — делая доступным уровень до-рефлексивной, но все-таки рациональности? Только потому мы в праве это допускать, что образование понятий — это тоже процесс волевой, это акт принятия решения — решения «забыть о различиях», если прибегать к формуле Ницше, видевшего в понятии именно «отождествление несхожего», игнорирование разницы. Иначе говоря, понятие — это результат усилия, это волевое достижение (*Leistung*), принятое и реализованное решения¹.

В данном — фундаментальном, именно основополагающем — случае это решение состоит в том, чтобы рассматривать, видеть и схватывать вещи, игнорируя и как бы не видя их несходство. Все сходится воедино — и понятия, и образы, и слова, делая это все на той же двухмерной плоскости, ко-

¹ Еще раз по-другому: работа по схватыванию вещей становится действенной, то есть осуществленной в тот момент, когда она продемонстрирована, то есть явлена зрению, стала зримостью, ведь увидеть — это принять без рассуждения, до-рационально (так и хочется сказать — «не глядя», но, увы, нельзя...). Правда, кажется несколько подозрительным упоминание акта забвения, который тоже, несомненно, до-рационален, но, по всей видимости, и вполне независим и от самой воли. Нельзя себя заставить забыть — это акт не просто самозабвения, а самоупразднения (заставить себя забыть себя и одновременно забыть, что я делаю это сознательно, но мысленного, не в реальности: это уже случай не до-рациональности, а распада мышления или, в лучшем случае, бессмыслицы). Память всегда представляется независимой от той же воли и потому кажется, что воля, дабы образовать понятие, обращается за помощью к тому, что ей предшествует или, во всяком случае, ей не подчиняется и от нее не зависит. Будто память напоминает нам о каких-то не только до-рациональных, не только до-зримых, но и до-волевых аспектах бытия...

торая располагается на том же до-рефлексивном уровне манифестации воли, которая требуется или все соединять в единства, или разделять на части, уравнивая, повторяем, несходное и делая его сходным — как раз через помещение их (контрастных и непохожих индивидуальностей) по соседству и через помещение их в отношения друг с другом, что обеспечивается не просто зримостью, а именно поверхностью, двухмерностью, отсутствием, так сказать, пространства как простора ускользающего от взора маневра — со стороны форм, которые в плоскости не могут отступить в глубину или, наоборот, приблизиться вплотную¹.

И эта деятельность — именно рациональна и именно она порождает стили как художественные способы обращения с первичными данностями опыта визуального. Так что логическое — оно же и художественное, а художественное — логично². Стил мышления не просто эквивалентен стилю обращения с вещами со стороны художника, то есть их изображению, это не просто похожие для стороннего наблюдателя вещи, не сопоставимые изнутри. Это именно типологически разнообразные проявления (разные образы яв-

¹ Вспомним, что у Гильдебранда условие пластического, то есть телесно пространственного взора — это неподвижность и перпендикулярность зрения относительно предмета. Такое зрение своей пассивностью позволяет «представлению» (работе мышления) манипулировать, то есть буквально творить, пересотворять, обращаться художественно с творениями чистого зрения — именно зрительными, образными плоскостями.

² То есть, везде, где присутствуют признаки сделанности, искусственности, художественности, там есть и знаки присутствия некоторого усилия-вмешательства, направленного на схватывание, на овладение, что и есть понятийная логика (а может быть, и понятийная, так сказать, политика в широком смысле слова, если речь идет о власти и подчинении, воле и догматизме).

ления) единой логики различения и объединения, и за этим стоит реально единая реальность волевого акта, именно желающая себя так манифестировать — в таких именно типах или опять же формах «репрезентации мировых отношений» (в конце концов, «картина мира» тоже рисуется — но в свое время...)¹.

К этому следует добавить еще один небольшой мыслительный пассаж (то есть ход или маршрут мысли). Если акт зрительного восприятия — это изначальный акт пассивного подчинения воле, презентующей себя как силовой акт, структурирующей поток первичной непреодолимой неразличимости, то восприятие и все, что его сопровождает (то же мышление), есть именно повторение, удвоение, дублирование этой воли — ее буквально представление, презентация. Но одновременно, в тот же момент — это и представление сознанием (скажем так) и этой самой своей покорности, своего слияния с этой волей, приятия ее (восприятие — это всегда результат, воз-обновление приятия, подтверждение приятельства). Это именно манифестация желания — отдаться этой воле, пережить собой, испытать на себе ее действие и его последствия. Это акт симпатии и эмпатии, фактически — все того же «вчувствования» как ответной реакции на вторжение — реакции через смирение, которое и смиряет всякую внешнюю и трансцендентную активность (если та сама не являет акт смирения и кротости, демонстрируя желание быть имма-

¹ Со всей осторожностью позволим себе напомнить, что для Хайдеггера весь этот ход мысли — все тот же идеализм, но с не-человеческим (до-человеческим) лицом: Ницше и иже с ним — остаются традиционными метафизиками, хотя и манифестируют волю к борьбе. См.: *Хайдеггер, М. Время картины мира // Он же. Время и бытие. Статьи выступления / Пер. В. В. Бибихина. СПб., 2007. С. 58—86.*

нентностью: стоит у дверей, но только стучится), демонстрируя добрую волю, направленную на умиротворение, иначе говоря — на покой и равновесие (до-рефлексивная логика единения и различения — все то же желание преодолеть исконную агональность противоположностей и противоречий). Понятно, что это логика живого и совсем не мифического Логоса, но это и логика состояний живого сознания, описываемых пусть и не основным, но понятием «чувство», за которым — больше чем понятие, а именно жизнь, которая может себе позволить не только эпохэ естественной-таки установки на непосредственность схватывания, но и трансцендентальную редукцию очевидного и зримого к незримому, однако видимому иными очами — духовными¹.

Поэтому, конечно кого-то может смутить столь открытый (во всех смыслах слова) и, как кажется, анти-художественный тезис формальной эстетики, представляющей логику как основание эстетического опыта. Но дело не совсем обстоит так: эстетический опыт, как мы только что убедились, — это опыт чистой зримости, которая дана непосредственно, открывается напрямую — и уже во всей своей инфраструктурной, так сказать, красе, точнее — в форме, схватывание которой разумом и соответствующими понятиями содержит в себе трудности, ибо человеческому разуму дано такое, что он не в состоянии удержать, как оно есть, — в нерасчлененном и неуловимом единстве волевого акта. Тогда-то задача удержания и становится делом или расчленяющего, или сочленяющего, то есть всячески фиксирующего усилия, имя которому — релятивная интенциональная логика как альтернатива логики экстен-

¹ Говоря по-простому — вчувствование — это почти что редукция и есть. См. об этом: *Friedrich, Th., Gleiter, J.H. Einföhlung und phänomenologische Reduktion. Berlin, 2007.*

сиональной, как логика имманентных отношений структурных образования или даже металогики¹. Это логика состояний и отношений, чувств, эмоций, устремлений, а не внешнего порядка дел. Об этом — в завершение разговора о Ригле и на перспективу — в продолжении разговора, например, о Варбурге.

Дело в том, что традиционная метафизика, восходящая к Аристотелю и предполагающая единственную онтологию, описываемую категориями субстанции-акциденции, теряет свой смысл в отношениях, свободных от субстанции, то есть в отношениях структурных, за которыми проступают чисто математические связи. Эти связи можно типологизировать как «транзитивность», «симметрия» и «рефлексивность»². И этими отношениями можно описать структуры таких вещей, что связаны с образами, то есть с до-понятийными, как мы выяснили, образованиями, хотя и основанными на отношениях (это их сущность).

Однако, попытка приложить, казалось бы, логически безупречный инструментарий к изображениям, выдает его известную грубость. Достижение Ригля и его теории стиля заключается в том, что с помощью своих понятий гаптического и оптического он делает реляционную логику тоньше и приспособленнее к эстетическим объектам, в которых «стиль» — неустранимый элемент, не дополнительное, привнесенное и потому устраняемое качество, а именно основное базовое отношение (изображение с точки зрения своих отношений может быть транзитивным, несимметричным, нерефлексивным и линейным или при всех прочих постоянных — живописным). Но почему же реляционная логика

¹ Wiesing, L. Op. cit. S. 90.

² Если aRb и bRc , то и aRc ; если aRb , то и bRa ; aRa . В последнем случае важно наличие смысла в отношении элемента к самому себе (Ibid. S. 81).

пропускает отношения эстетические, то есть стилистические?

Потому что образы, как было сказано, — не понятия. Но они — и не совсем знаки, хотя и в знаках необходимо делать различие между значением знака и его смыслом (дополнительное значение, говоря очень кратко или его интенционал, в отличии от экстенционала или предметного значения). Но знаки могут обладать идентичным и значением, и смыслом, но совершать референцию могут по-разному, то есть по-разному, неодинаково представлять предмет, каждый по-своему относиться не только к нему, но и к самому процессу презентации, что зависит понятно, от пользователя и что, столь же понятно, есть тот самый субъективный фактор, что не поддается понятийному описанию.

Интенциональное значение сродни образному смыслу: один и тот же предмет может обладать различными «аспектами», которые последовательно могут открываться (и исчезать) уже в процессе восприятия вещи, сохраняя ее формальную устойчивость и возможность ее постоянной идентификации (узнавания через припоминание). Образ поэтому как непосредственное данное, обладает просто большим количеством нюансов и вообще — «данностей», и его инфраструктура гораздо дифференцированней, богаче просто выглядит. Но это лишь один из типов смысловой вариативности, отчасти свойственный и понятиям.

Но понятия следует использовать ради мышления, в отличии от образов, которые следует рассматривать именно ради их облика. Поэтому сугубо образный тип смысловой вариативности связан именно с восприятием образов (не самих предметов, которые они отображают). В отличии от понятий, которые отсылают к смыслу, образы смысл показывают, делая это каждый по-своему. Известнейшее сравнение Готтлоба Фреге значения с реальной Луной на небе, а смысла — с образом Луны в объективе теле-

скопа должно быть кардинально скорректировано: образ в оптическом приборе прямо зависит от объектива, он объективен буквально как относительное прилагательное, то есть принадлежит объективу и зависит от его схемы, от его способа воспроизведения оптического сигнала. Образы поэтому показывают не то, как выглядит объект, а как его представляет (трансформирует) объектив, который, можно сказать, заставляет видеть так, как видит он.

Образы же художественные — это то, как выглядит объект под взором художника, так что феноменологическая перцептивная перспективность, вариативность восприятия дополняется — столь же феноменологической — вариативностью художнической перспективности. Говоря традиционным языком — это уровень метафоры и поэтики, то есть того, что касается процесса создания образа. Для самого Фреге вся эта окраска образов, их интонации и звучание (он сравнивает образы с декламацией поэта, читающего стихотворение, и с оратором, модулирующим интонацией свою речь) не может быть предметом знака, эта субъективная проекция личности, это только намеки, которые позволяет себе художник. Но, как замечает уже Визинг¹, в выражении «нарек художника» нет ничего субъективного: он намекает на объект — на собственное творчество, это жест-отсылка к произведению и к структуре процесса его создания. Это знак обращения с художественным, то есть сотворенным произведением.

Именно поэтому реляционная логика не в состоянии иметь дело с образами: понятийный медиум свободен от «стилевой связанности образа», что нельзя считать за его достоинство, ибо «что для одного освобождение, для другого — утрата»². Для эстетика формализация отношений

¹ Wiesing, L. Op. cit. S. 87.

² Ibid.

внутри произведения не чревато никакими потерями, пока речь идет о «не-интенциональных контекстах», пока «формальная логика не уничтожает существенные эстетические структурные особенности».

Несомненный вклад Ригля и в эстетику, и в искусствознание заключается не в том, что он отказался от формальной логики, а в том, что смог ее дополнить «интенциональной типологической системой»: риглевские основные понятия типизируют связи в соответствии с их «эстетической данностью», как такие структуры значения, которое не обладают никаким «предметным значением». Формальный логик отличается от эстетика тем, что последнему невозможно абстрагироваться от «зримых способов данности»¹.

Тем не менее, «в искусстве присутствуют логические различия, которые созерцают, — так следует читать Ригля, а в логике есть такие эстетические различия, которые мыслят, — так можно читать Пирса»². Следует со всей строгостью и буквальностью подойти к этой формуле: перед нами именно опыт чтения и считывания языковых символов визуального и ментального опыта, глубина и острота напряженность и творческая сила которого сродни великим достижениям пластического художества, и это не просто его продолжение или восполнение — это его собственное полноценное бытие в медиальности рационального, то есть осмысленного дискурса, понятого как схватывание и удержание уникального и явленного — в своей зримости, образности и неотступности, порождающего искусствознание как именно «образ чтения», как род искусств, покоящегося на «эйдетике как протологике»³.

¹ Ibid. S. 89 («Теория основных понятий — это продолжение реляционной логики в пространстве эстетики»).

² Ibid. S. 91.

³ Wiesing, L. Op. cit. S. 275 (Anm. 40). Формулировка, относящиеся

И вот, наконец, *Генрих Вельфлин (1864—1945)*, читанный и перечитанный, культовый и неприкасаемый классик науки об искусстве, но в вышеизложенном контексте феноменологических предчувствий способный выглядеть неожиданно свежо и глубоко, а заодно и предельно фундаментально и многообещающе для нашего времени, для предвкушений уже нынешнего столетия, когда выясняются воистину трансцендентальные корни и трансцендентные перспективы формального подхода — да вдобавок еще и со всеми притязаниями стилистического анализа. Степень не-банальности Вёльфлина и радикальности уже одной философской подоплеки, что стоит за ним, — не может не радовать и не вдохновлять.

Но попробуем провести некоторый опять-таки метало-гический эксперимент и проследим, как Вёльфлина воспроизводит Вентури и как его комментирует тот же Визинг. Наша задача — истолковать результаты этой корреляции и снабдить их иными аналогиями, благо их предостаточно.

Конечно же, Вентури сравнивает Вёльфлина с Риглем, склоняясь к тому мнению, что превосходящая Ригля слава Вёльфлина не совсем справедлива: «его мысль более дифференцирована, но чуть менее творческая по сравнению с Риглем, а его художественный вкус по-просту ограничен Ренессансом и барокко и страдает от недостатка всеобъемлющего взгляда, что было главной заслугой Ригля»⁴.

Но, тем не менее, признается Вентури, «Основные поня-

к философии Пирса, но распространенная и на риглевскую прото-эстетику, которая одновременно — и мета-искусствознание.

⁴ *Venturi, L. S.* 285. Сочинения до «Основных понятий...», включая «Ренесанс и Барокко» (1888) и «Классическое искусство» (1899) — это сборники заметок по психологии, истории культуры и истории зрения, говорит Вентури (*Ibid.*)

тия...» (1915) поражают... При этом существенно, что для Вентури знаменитые пары — это именно символы («изобразительные формы»), содержащие в себе «переход между двумя антитетическими терминами».

«Линейное» и «живописное» подразумевают развитие, то есть формирование из того, что называется линией, «траекторию взора» и «водительницу глаза», что, впрочем, постепенно приводит к обесцениванию линии. Линейное — это восприятие тел в соответствии с их осязаемым характером (в контурах и плоскостях), тогда как живописное — это отказ от рисунка, который можно «потрогать», и желание просто оптической видимости. Первое — границы вещей, второе — обнаружение их в бесконечности. Глаз, который видит «линейно», то есть пластически и контурно, вещи изолирует, глаз же, видящий живописно, — связывает вещи воедино. Первый случай — это интерес к понятию-схватыванию отдельного объекта в качестве крепкой осязаемой ценности, второй — это восприятие зримости в ее общности как плавающего видения.

Плоскостное и глубинное — это развитие от классического искусства с его склонностью приводить части к плоскому слою к барочному творчеству с акцентом на расположение частей друг за другом. Плоскость — элемент линии, плоскостное расположение форм подле друг друга как проявления максимальной обозримости. Когда же происходит обесценивание контура, тогда случается и обесценивание плоскости и глаз по-сути связывает вещи воедино ощущением того, что позади, и того, что впереди.

Соответственно, в случае развития от закрытой формы к открытой речь не идет о простом противопоставлении двух случаев интерпретации единого и обязательного для всех эпох и стилей требования композиционного единства: ведь ослабление правил и смягчение тектонической строгости представляет собой на самом деле «последовательно реализованный новый изобразительный модус, который сле-

дует принимать в ряду базовых форм репрезентации»¹.

Развитие от множественности к единству предполагает следующее: в системе классического построения отдельные части, как бы они ни были связаны с целым, все равно выглядят самостоятельными. Это не лишенная правил самодостаточность примитивного искусства — отдельное обусловлено целым, но, тем не менее, оно не отказывается от возможности быть единственным. Для зрителя — это предполагает артикуляцию как движение шаг за шагом от одного элемента к другому, что прямо противоположно пониманию целостности в последующую эпоху. Хотя речь идет об единстве в обоих случаях (это отличие развитого искусства от «примитивов»), но в первом случае — это «гармония свободных частей» во втором — «слияние-схождение частей в единый мотив и подчинение всех элементов одному единственному — ведущему».

Развитие от абсолютной ясности предметного к его ясности относительной на первый взгляд напоминает первую пару. Но в данном случае описывается желание представлять вещи в «исчерпывающей ясности», что барокко не отвергает, а просто трактует «произвольно», так что ясность — не конечная цель изображения, не самоцель. Форма больше не склонна выстраиваться перед глазом в своей исчерпанности, она предпочитает обходиться отдельными опорными точками взора, когда композиция, свет и цвет не находятся более на безусловной службе прояснения формы, они «живут собственной жизнью». Сущностное в качестве явления отныне открывается по-иному. «Барокко — это не отвержение идеалов Дюрера и Рафаэля, а иная ориентация в мире»².

Фактически, согласно Вентури, для Вёльфлина эти пять

¹ Ibid. S. 286.

² Ibid. S. 287.

пар понятий можно рассматривать и как пять способов зрения на один и тот же феномен. Каждый из способов первой части отвергается или развивается второй частью, жертвуя первой ради чего-то нового, будучи, таким образом, символическим способом описания именно перехода, динамики стиля.

При этом совсем без обиняков Вентури замечает, что все эти пары можно свести к понятиям тактильного и оптического, что встречаются уже у Ригля и что были переняты от Гербарта и Циммермана.

Вентури почти ничего не сообщает о ключевой идее Вёльфлина, касающейся «двойного корня стиля», отмечая лишь, что в «Ревизии» (1933) автор «Основных понятий...» обращается к отношениям между формой и содержанием цитируя знаменитую фразу о том, что «в каждом новом стиле созерцания кристаллизируется новое содержание мира» и что «мы в разные эпохи видим не только по-иному, но и иное». Но согласно Вёльфлину, мы не имеем право все сводить к одному «выражению», так как в истории искусства совершаются процессы, которые хотя и связаны воедино всеобщей историей духа, но которые невозможно объяснить без «имманентного» развития образного искусства без последовательного влияния образа на образ, формы на форму. С точки зрения Вентури, Вёльфлин в данном случае упускает из виду, что «исток художественного творения — в жизни, а не в предшествующих творениях»¹.

Далее тон Вентури приобретает уже сугубо наставительный характер: «история искусства учит нас тому, что перемены вкуса не подчиняются логике...». Не стоит думать, что Вентури совсем не осведомлен, что стиль питается вовсе не вкусом или что сама суть вельфлиновской теории заключается именно в имманентности законов зрения и формо-

¹ Ibid. S. 288.

образования. Он сознательно пренебрегает этими основополагающими положениями, ибо для него само понятие стиля лишено всякого значения, и потому и теория, где фигурирует столь дискредитировавший себя термин, столь же заслуживает пренебрежения.

«Основные понятия» для Вентури — это абстракции, хотя, как это не парадоксально звучит, «самое идеальное требование — это поиск символов в отдельно взятом произведении». В целом же, для Вентури «история искусства как история созерцания» может быть лишь необходимым подспорьем или продолжением всякого рода «историй культуры», но никак не истории искусства, хотя мы не готовы утверждать, что весь пафос «чистого зрения» был ему близок...

Таков Вёльфин с точки зрения неогегельянца-кросс-анца первой половины 20 столетия: дело не только в том, что Вентури краток и приблизителен в своих оценках. Как мы увидим ниже, для Вентури, в отличие от Вельфлина, изображение не обладает самостоятельной ценностью. То, что подразумевает под искусством этот замечательный художественный критик, представляет собой как раз творчество и стоящего за ним творца. Именно эта творческая, художественная и художническая активность и ее результаты — вот что в центре его внимания. Само же творение, то есть изображение со своей структурой и своей связью с изображаемым — буквально символ, то есть только обозначение некоторой большей, более ценной реальности, которую всегда надо иметь в виду, когда мы имеем дело с творением. Это, как не трудно догадаться, есть и умаление зрителя — в пользу опять же художника, представителем которого выступает критик. Особенно характерно и симптоматично выглядит подозрение со стороны Вентури в абстрактности построений Вёльфлина. Интересно также проследить, как все та же инстанция жизни, упоминаемая Вентури не без укора в адрес Вёльфлина, может оказаться, наоборот, важнейшим

подтверждением конкретности его положений: вопрос в том, откуда и куда смотреть, разбирая одни и те же тексты.

Поэтому — тот же Вёльфлин, но в глазах ученого-феноменолога конца того же века... Так и хочется сказать, что история искусствознания — это и есть история зрения. Но это и история точек зрения как точек доступа, так сказать, зрительных устройств-приспособлений, не только облегчающих зрение или обличающих его порой, но и его облекающих в те или иные формы. К такой активно действующей «оптике» по праву следует относить и всякого рода концептуальные модели, в которых, как мы только что заметили, суждения вкуса играют не последнюю роль, заставляя подозревать помимо теории чистого зрения еще и практику чистого, как хотелось бы, — и прозрения...

Те моменты, что попадают в поле зрения Визинга, — предельно существенны и являются, не только с его точки зрения буквально исходными для всего последующей науки об искусстве. Согласно этой концептуальной позиции, теория Вёльфлина — это реализация главного, что есть в реляционной логике как основания искусствознания как такового, — возможности со стороны логики описывать и выстраивать системы реляционных отношений, а также прилагать эти построения к конкретным феноменам. В нашем случае — эта реляционная логика организует опыт осмысления того, что именуется образами. Согласно еще Карнапу, типы реляций организуют целую систему потенциальностей: существует строгая и описуемая логика того, как реляции взаимодействуют в первую очередь друг с другом¹. Эти правила сочетания самих сочетаний, то есть их

¹ Транзитивные симметрические отношения рефлексивны. Ассиметрические — и иррефлексивны и, соответственно, если они транзитивны, то и иррефлексивны (*Wiesing, L. Op. cit. S. 95*).

развертывания, — прекрасный инструмент описания и более сложно и менее строго устроенных систем, которые не только конкретны, но и уже эмпирически — более динамичны и текучи. Какая связь между логикой реляционной сочетаемости и логикой чистой зримости?

Ответ на этот вопрос и является теория Вёльфлина, которая, согласно Визингу, представляет собой логику выведения (дедукции) возможных отношений между качествами изобразительной поверхности, которая, напомним, является непосредственно данным материалом эстетического опыта («чистой зримостью»). Важнейшая идея Вёльфлина, которой он отчасти обязан Риглю (а отчасти — и Гильдебранду), заключается в том, что как раз логика взаимодействия линейных и живописных качеств — это именно «образная форма» (Bildform)¹. Смысл «образной формы» разъясняет, между прочим, и Витгенштейн уже в своем «Трактате...» (1918), указывая, что для образа характерно «отношение своих частей», что образ состоит из отношений определенного вида и способа (Art und Weise), которые и определяют следующий логически существенный момент — саму функцию образа быть «отображением» (Abbild) вещей. Эта возможность организации вещей образом и именуется формой (у Витгенштейна — «формой отображения»). Для Вёльфлина — это та самая «образная форма»², которая логически, до-эмпирически, априорно задает всю логику возможных и конкретных зримых структур³.

¹ Точная формулировка звучит так: логика взаимодействия свойств зрительного опыта, качеств такого феномена, что именуется зримостью вещей, качеств, описываемых понятиями «линейное и живописное».

² На ней Вельфин подробно останавливается в своей «Ревизии...».

³ То есть качество априорности — это еще не признак абстрактности, скорее наоборот.

Итак, взаимодействие элементов образа — это его «структура», а система, логика возможностей структуры как «отображения» — это ее «форма». Подобное различие — крайне важно: теория Вёльфлина имеет дело с самим изображением, с его построением и его последующим восприятием (которое тоже может иметь творческий, практически конституирующий характер). Этой логикой сочетаемости и реализации формы образов и занимается Вельфлин, расширяя пару «линейное/живописное» до целой системы понятийных пар, вкладывая, повторяем, в эти пары именно динамическое, реляционное содержание, то есть подразумевая, что эти пары — обозначение крайних возможностей всякой зримости, предельных ее полярностей, логически описывающих тем самым, весь диапазон сочетаемости — как возможных, так и таких, которые принципиально и логически исключены. Забегая вперед, скажем, что самое интересное заключено между этими крайностями. Однако прежде пройдемся еще раз по содержанию уже известных нам пар, но уже с такой точки и логики зрения, что задают иную, мягко говоря, перспективу, чем та, что наблюдалась у Вентури...

Плоскость и глубина — два крайних способа изображения (в смысле образного представления-воспроизведения) пространственных отношений между вещами, которые могут располагаться по отношению друг к другу или рядом, по соседству (на плоскости), или в пространстве — друг за другом. Между подобными крайностями — само собой разумеется — помещаются «бесчисленные переходные формы»¹, фактически, степени, ступени, оттенки отношений. При этом крайне существенно правильно понимать слова Вёльфлина о том, что «если более невозможно удерживать образное содержание в плоскостном срезе, то тогда мы

¹ Wiesing, L. Op. cit. S. 97.

и получаем нерв отношений между частями впереди и позади расположенными¹. Иначе говоря, все эти отношения описывают именно осмысленные, то есть логически возможные отношения между вещами, которые не могут не быть расположенными в «пространственном створе-диапазоне возможностей», дающих ту или иную градацию, степень глубины. Другими словами, пространство — априорно постигаемая форма образности и, соответственно, изобразительности.

Поэтому эпистемологический статус «основных понятий» выглядит совсем не так, как его представляют строгие, хотя и торопливые в выводах ревнители истории искусства: априорность этих понятий — их безусловное преимущество, они не суть «дескриптивные понятия-характеристики», а, как только что было сказано, «априорные формальные качества изображения». Это те принципы, что наполняют реальностью (реализуют) всякое изображение на сугубо логических основаниях, тем самым делая его мыслимым, то есть возможным (немыслимое и бессмысленное — не существует). Конкретно говоря, этот априорный смысл понятийной пары (мы это подчеркиваем!) заключается в том, что изображение становится зримым (опять же существующим) в том лишь случае, если обретают ценностный характер именно переходы между контрастами, когда конкретное произведение — это достигнутое равновесие между противоположностями, познанными априорно. Это касается и пары живописное/линейное, и плоскостное и глубинное: вещь становится зримой, если она занимает свое место между теми состояниями, что именуются «плоскостью» и «глубиной» (и чтобы иметь знание об этом условии, нет необходимости обращаться к конкретной вещи). Говоря кратко, изображать — значит помещать. Изображение — это переход, ди-

¹ Цит. по: Ibid.

намика и момент схватывания потока и множественности данных через, так сказать, конкретную форму абстрагирования, связанную с местом. То есть зримое изображение (вслед за зрением и зримостью вообще) — уже абстракция и потому вопрос заключается в том, какова степень этого абстрагирования, возможны ли его границы, пределы, лимитируется ли он?

Эти границы обозначаются как раз «основными понятиями», которые указывают именно пределы абстракции, то именно основание, на котором и строится всякое изображение. Это поэтому именно то основание, от которого уже абстрагироваться невозможно, так как иначе изображение перестанет быть зримым, то есть существующим. Невозможно игнорировать, отказываться от пространственного расположения вещи. Образ в отличие, кстати говоря, от понятия, выраженного средствами языка, ограничен в своих абстрагирующих возможностях. Поэтому образ и нуждается в основных понятиях, то есть в описании средств-основ понимания-постижения, схватывания вещи, которая именно мыслится — в первую очередь — существующей. Это неустранимое ядро зримости и существования зримой вещи представляет собой как раз «интенционал образных знаков», как раз то, с чем знак-образ связан за пределами себя. Это те качества, которые у нас под рукой еще до момента, когда эта рука начнет нечто изображать¹. Мы заранее признаем их и о них мы заранее знаем, что их заведомое и взаимозависимое наличие обеспечивает возможность и необходимость изображения².

¹ Под рукой — как именно инструмент и как перед глазами. И эти моменты взаимосвязаны: нечто увиденное может стать изображенным, если и рука этого коснется, тем самым воспроизводя прежде самой вещи само условие ее узревания — именно тактильность осязаемость, пространственность и телесность и существующей вещи и существования как такового.

Это «два типа способов изображения», как выражается сам Вёльфлин.

«Закрытая» и «открытая» форма — это такие парные понятия, которые при всей своей очевидной универсальности (вспоминается, естественно, Эко со своей «opera aperta») с точки зрения самого Вёльфлина выглядят наиболее спорными, хотя он не готов заменять их сходными терминами — хорошо нам известными: тектоническое/ атектоническое, строгое/ свободное, регулярное/ иррегулярное. Суть отношений, описываемых данной понятийной парой, — отношение к средней оси. Другими словами, речь идет о симметрии образа. Очень показательна логика той же открытой формы, которая ослабляет и упраздняет симметрию: эта форма, по словам самого Вёльфлина, «выглядит не особенно строго продуманной». Это и отличает ее от формы закрытой, которая не просто симметричная и регулярная, а такая, что создается впечатление некоторой «механики с присущими ей понятиями стабильного и подвижного равновесия». Именно с помощью такой «механики» и обозначается «закрытая» форма.

И опять же перед нами «две реляционно-логические возможности всякой формы»³, предполагающие ориентацию частей относительно центральной оси — вертикальной или горизонтальной. Понятно, что учет этой оси требует специального напряжения, тогда как ее игнорирование выглядит более естественным и произвольным, тем более, что всякое отношение — это всегда подвижность, динамика, тогда как симметрия — это покой и неподвижность. Потому-то, как это не странно на первый взгляд, закрытая форма произво-

² Эти понятия, таким образом, не абстрактны сами и именно потому регулируют поведение всех абстрагирующих процессов — в том числе или в первую очередь — сам процесс изображения.

³ Wiesing, L. Op. cit. S. 99.

дит впечатление чего-то сознательно задуманного, замысленного и желательного, то есть чего-то искусственного и вторичного, тогда как асимметрия — это нечто всего лишь вероятное, возможное, зависящее от случайного членения целого. Поэтому касательно именно этой пары Вёльфлин выражается очень точно и тонко: открытость и закрытость — это когда «образное целое обнаруживает себя или как произвольное (то, что желательно), или как непроизвольное. Закрытая форма выглядит как следствие открытой, хотя логика чистого, казалось бы, зрения — непосредственного, прямого, непроизвольного опять же — требует противоположного понимания. Именно закрытость дает впечатление от формы, так представляющей содержание, будто части ее и их отношения выглядят выбранными в результате расчета, тогда как открытость — это такой способ представления содержания, когда кажется, что все отношения и все их части — результат случая. Потому-то закрытая форма и выглядит как возможность сведения всех отношений к одному единственному понятию, то есть как возможность чисто языкового описания этих отношений с помощью того или иного слова. Открытую форму невозможно уловить с помощью понятий, эти отношения уклоняются от словесного своего схватывания или выражения. Так что, например, открытая композиция — вовсе не под рукой и не предполагает строгих отношений как таковых. Так что налицо — парадокс: чем более закрыта форма, тем более она открыта — навстречу законам складывания образов, а открытая форма тем более открыта, чем более она замыкается, закрывается перед лицом всякой законосообразности (так сказать, образной законности). Как выразился один из комментаторов и интерпретаторов Вёльффлина (Карл Шмитц), закрытая форма предполагает открытое (то есть откровенное, явленное, исчерпывающе внятное) оформление, раскрытая же форма — закрытое (сокрытое, неявное, нераскрываемое) оформление, которого как бы нет и которое, таким образом, нуждается во вмешательстве зрителя.

Это, можно сказать, риторический аспект всякого формообразования, особенно — связанного со зримыми формами, которые помимо всего прочего еще и просто демонстрируют свою очевидность, так сказать, убедительность без слов. Когда готовой и откровенной, то есть внешне демонстрируемой зримости не хватает, когда форма выглядит и являет себя в своей внутренней самодостаточности, именно замкнутости, то подобный недостаток формальной «общительности» восполняет зритель, активно, хотя и *post festum*, вмешиваясь в процесс творчества. И, наоборот, активная и подвижная форма предполагает пассивность зрителя, если он желает, конечно же быть таковым, то есть воспринимательной, приемлющей, можно сказать, нуждающейся инстанцией. Это и есть отчасти то, что обозначается гуссерлевским понятием «пассивного синтеза»¹.

Добавим также, что этот парадокс связан с тем, что всякое изображение соотносено — по смыслу — с тем впечатлением, что оно производит на зрителя. Именно этот эффект и описывают отчасти основные понятия. А «открытая» и «закрытая» формы в своем взаимодействии образуют, наверно, самый основной, то есть фундаментальный, контраст внутри изобразительного процесса: открытость по направлению к зрителю, казалось бы, предполагает недосказанность, незавершенность формообразования, не предполо-

¹ Впрочем, в отношении «чистой зримости» необходимо быть крайне осторожным, так как взгляд — элемент в структуре этой зримости, если мы все-таки понимаем интенционально. Если же мы можем вводить, так сказать, «вторичного зрителя», созерцающего уже формы-изображения, полученные из форм-образов (при том, что, как мы договорились, форма — аспект воли в изобразительных процессах, акт силы), то тогда следует выделять и «двойную зримость», о чем очень кратко — ниже, хотя для Визинга эта тема представляется основной.

жение его в изображении и предположение возможности его последующего до-сотворения в «после-зрителе», тогда как закрытая форма «в открытую», то есть откровенно, не скрывая, демонстрирует свою самодостаточность и завершенность¹.

Тут важно верное понимание того, что есть форма: для Вельфлина и всей соответствующей традиции форма — это всегда сила, всегда воздействие воли (а не просто идеи). Чуть ниже мы будем иметь возможность об этом поговорить еще раз, хотя не мало было уже сказано и в связи с Риглем. Закрытая форма, повторим еще раз здесь, — это полнота, если не избыточность силы, это активность и власть того, что самодостаточно и что ни в чем не нуждается. Она захватывает и покоряет своей полноценностью и классичностью, своей статикой (хочется сказать, «статью») и покоем, своим богатством и, можно сказать, щедростью сокрытых, но угадываемых возможностей. Тогда как открытая форма — это сила, нацеленная вовне, захватывающая своей активностью и неустойчивостью, навязывающая ее тому, кто с ней сталкивается, кто, так сказать, вовлекается в этот поток и им воодушевляется².

Из этого следует известная ассиметричность отношений между закрытой и открытой формами: они производят

¹ Такова логика того же Эко, но совсем иная — у Гантнера, ученика Вельфлина. См. о нем очень кратко наши заметки: *Ванеян, С.С. Гантнер или префигурации научного творчества // Вестник ПСТГУ. Вып. 2 (14), с. 145—172.*

² Хотя явленность, зримость присутствуют и там и здесь, но в случае с открытой формой зритель не оказывается задействованным активно: ему не дают не только осмыслить форму, но и оценить ее, расположиться к ней сознательно и целенаправленно. Открытая форма занимает внимание, подчиняет рассудок именно своей видимой неструктурностью, своей, так сказать, «потокостью».

разное впечатление на зрителя, у них разный эффект воздействия и потому они не могут быть сведены одна к другой, они не взаимообратимы, хотя и транзитивны, но не симметричны и не рефлексивны: у них нет некоего еще более глубинного и потому общего основания-знаменателя. Они воистину основные и воистину они — понятия. От них проистекают прочие понятия, за исключением повидимому, плоскости и глубины. Об этом сугубо логическом характере понятий и о логике их взаимодействия друг с другом еще до всякого вхождения в процесс создания изображения, который они и призваны регулировать и направлять, — об этом стоит поговорить сейчас и отдельно.

И связан этот разговор с определением особенностей следующих пар — «множественности/единства» и «ясности/неясности». Их проблема и отчасти проблема всей вёльфлинской системы заключается в том, что они явно имеют производный и вторичный характер, хотя и призваны описывать особые аспекты формопорождения.

Впрочем, еще раз стоит напомнить, что речь идет именно о логических и основных понятиях, а вовсе не об эмпирических и просто общих понятиях-символах, описывающих средствами языка некие конкретные качества конкретных произведений в конкретную эпоху их исторического существования¹.

«Множественность» и «единство», а более точно — «множественное единство» и «цельное единство» — это опять реляционная логика образного синтаксиса, в данном случае имеющая в виду отношение частей к целому. Это самое це-

¹ Стоит напомнить и о конкретном состоянии искусствознания в конкретную эпоху его развития. Речь идет и не об этом, что не всегда понимают критики Вёльфлина (в лице того же Вентури с его несколько номиналистическим отношением к терминологическому символизму).

лое никто не может отменить в полноценном художественном произведении, но к нему «изолированная фигура», представляющая собой «замкнутый в себе гештальт», относится так, что оно, это целое, оказывается «системой самостоятельных частей», тогда как «цельное единство» дает эффект «только целого», части просто не воспринимаются как таковые. И опять же — редкое согласие с Гуссерлем, который еще в 1901 году говорил о «несамостоятельных и самостоятельных предметах», образующих целое. В последнем случае невозможно просто думать ни о чем, помимо этих предметов, и ни о чем, что бы напоминало саму связь с целым (формулировки Гуссерля). При несамостоятельных частях целое — едино, при самостоятельных целое — множественно. Еще удачнее выражается Гуссерль, говоря о собственно «образных формах». Система несамостоятельных частей отличается «неотделимостью», тогда как самостоятельные части можно представить отдельно друг от друга, а целое обретает характер череды приставленных друг у другу элементов. В случае же с «единым единством» попросту невозможно определить границы форм, где заканчивается одна и начинается иная¹.

Продолжение этой логики и этих свойств — пара «ясность и неясность»: в этом случае мы можем в связи с взаимодействием форм говорить, что их связь или кажется «максимально отчетливой» (и по характеру, и по содержанию), или чувствуется присутствие «остатка неопределенности». Ясность подразумевает опять же возможность выделения элементов (для зрителя отчетливо ясно, из чего целое состоит), неясность — как раз случай, когда элементы

¹ Более того: в крайнем случае оказывается невозможно осознать и пережить границы между созерцаемым изображением и тем, кто его созерцает, а точнее говоря — тем или иным способом с ним сливается.

сплавляются друг с другом в потоке непрерывных переходов.

И как раз последние две пары демонстрируют самое существенное в теории Вёльфлина: именно систематическое взаимоположение этих понятийных пар, наличие законосообразной логики их взаимодействия друг с другом и принципиальной выводимости их друг из друга, о чем мы уже упоминали. Те или иные типы отношений предполагают только соответствующие противоположные им отношения, подчиняясь четкой логике сочетаемости. Другими словами, определенное свойство изображения (например, характеризующееся линейными переходами) предполагает столь же определенные «синтаксические отношения» (плоскостность, замкнутость, множественность и ясность) и наоборот (живописные переходы — это глубинный, открытый, целостный и неопределенный синтаксис).

Но, спрашивается, почему так происходит, почему возможны только такие сочетания? Если бы речь шла о свойствах конкретной формы в определенную историческую эпоху, то подобное бы предполагало, что в иные эпохи возможно и что-то иное. Эти связи были бы случайными, только подсмотренными в конкретных исторических явлениях. На самом деле, эти отношения выступают и принимаются как необходимые и непреложные исключительно по логическим основаниям, согласно своему внутреннему содержанию¹. И их историческая возможность и возможность их фактического обнаружения в ту или иную эпоху как раз и обусловлена их логичностью: на примере этой понятийной системы становится понятным, что именно логика делает возможной историю — мы можем мыслить себе прошлое, потому что у нас есть на то средства. Сам Вёльфлин

¹ Которое, однако, напомним, напрямую воспринимается зрителем.

выражается с предельной определенностью, говоря, что эмпирические и исторические взаимосвязи не воспринимаются нами непосредственно, но только при условии, что «у нас есть желание сделать из них четкие понятия».

Такой откровенный антиисторизм и столь же нескрываемый логицизм вельфлиновской системы — мощное оружие против и психологизма, и историзма, которые не позволяют всей многообразной сумме сведений касательно истории искусства превратиться в науку, то есть в систему знаний, которая обладает внутренней обоснованностью и не опирается, не зависит от своего предмета (этим-то всякая наука отличается или должна отличаться от естественного повседневного знания, которое может быть и крайне дифференцированным, и последовательно обоснованным, как правило, прагматически). Поэтому логицизм в этом эпистемологическом контексте — именно единственная альтернатива и психологизму, и историзму, каждый из которых, повторяем по-своему умаляет возможности знания об искусстве.

Это отказывались и отказываются понимать и принимать все критики Вёльфлина, предпочитающие принципиально иную познавательную модель-установку, которая предполагает как раз уподобление знания своему предмету и зависимость от него¹. Но к этому принципу возможно

¹ Пример почти заведомого искажения Вёльфлина и придания ему мистифицированного образа дремучего историста, самого отъявленного представителя историзма, отдающему в жертву своему идолу художественную индивидуальность, это «революционное» достижение Нового времени («история искусства без имен»), — все это позиция небезывестного Арнольда Хаузера (См.: *Hauser, A. Methoden moderner Kunstbetrachtung. München. 1970. S. 127ff.*). Из последних можно упомянуть: *Hönes, H.S. Wölfflins Bild-Körper: Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung. Zürich, 2011.*

предъявить сильнейшие и претензии, и обвинения, и подозрения в недостоверности, случайности, приблизительности и условности («символичности») такого рода знания. Более того, эти установки можно обвинить в том, что они просто не суть формы знания, а скорее — просто мнения, с которыми можно считаться, а можно даже не опровергать, а игнорировать, причем в том же ключе, то есть — произвольно. В лучшем случае перед нами модель критики, практики живого и принципиально неотрефлексированного реагирования на содержание эстетического опыта (вспомним Вентури).

В любом случае, не просто внутренняя непротиворечивость понятийной системы Вёльфлина, но взаимосвязь и последовательная дедуцируемость понятий — существенный признак ее априорной необходимости. Причем именно пара линейное/живописное выглядит самой емкой с точки зрения выводимости из нее остальных пар. Уже простая четкость контуров, их строго линейный характер делает отчетливым, то есть ясным само изображение и как целое, и как результат взаимодействия частей. Но важно и то, что именно живописная форма обеспечивает столь желанную переходность. динамику, транзитивность, о которой опять же замечательно выражается Гуссерль, говоря о «неразличимом единстве» целого, когда одни «конститутивные моменты» совершают «непрестанный» переход в соответствующие иные столь же конститутивные моменты. Визинг, характеризуя пару «закрытая/открытая» форма, выражается очень точно, говоря о таком типе изображения, который именно «производит впечатление», будто части пребывают в замкнутой взаимозависимости, что опять же, как тип связи не может не быть линейным и ясным, ибо тектоника предполагает исключительно ясное свое выражение, она не допускает двусмысленности, неопределенности и т. д. А живописная форма порождает, в свою очередь, отношения, соответствующие именно ей, в частности, исклю-

чая какую-либо симметрию: ведь переход логически не может иметь середину, утвердить ось способна лишь линия, а не пятно.

И вот тут-то мы и сталкиваемся с проблемой «плоскости/глубины», так как эта пара не выводима из линейного и живописного, хотя не дедуктивно, а скорее аналогически можно допустить, что линия предполагает плоскость, так как требует своего основания, она должна с чем-то соприкасаться, ведь линия — образ движения осязывающей руки, ее траектории¹. В этом случае живописное — это именно то, что не доступно осязанию, то есть то, что располагается между плоскостями, дистанция, глубина, пространство. Живописная форма задает именно «глубинное напряжение», по выражению Вёльфлина, которое может опираться исключительно на оптическое переживание, то есть на то, что «имеет значение исключительно для глаза, а не для пластического чувства».

Нельзя в этой связи не вспомнить ни Ригля с его парой как раз оптического и гаптического чувства и формы, ни Гильдебранда с его плоскостными и пространственными представлениями. Вёльфлиновская как бы взаимодополняющая пара парных понятий (с одной стороны, «линейное/живописное», с другой — «плоскостное/глубинное» и все — как раз во взаимодействии) может быть попыткой увязать воедино эти две интуиции.

Принципиальный момент тот, что понятийные пары обозначают именно напряжение перехода, что они обозначают крайние точки в некотором логическом и изобразительном пространстве, измеримый и тем самым воспроизводимый диапазон возможностей изобразительной формы. Каждое

¹ При чем линии, добавим мы, указующей: это не взмах, скажем, руки, а ее жест. Это рука вооруженная, например, стилусом или пером на крайний случай.

из возможных формальных качеств — это та или иная степень, оттенок в состоянии формы, и именно эти градации — сама суть изображения и изобразительности, в отличии от отношений, описываемых реляционной логикой, где возможности ограничиваются принципом «или-или» без всяких переходов.

Формальная эстетика в лице вельфлиновских понятийных пар-реляций предполагает некоторое промежуточное пространство вариативности, некую «игровую зону», расположенную между теми экстремумами, что содержат в себе максимум свойств, обозначаемых соответствующими понятиями (причем беспримесно, в чистом виде, можно сказать, одно только свойство или качество). На этих крайних полюсах варианты исключены, один полюс исключает полюс противоположный, но между ними — возможно практически все, точнее говоря, возможны именно переходы, бесчисленные случаи конкретных взаимодействий изобразительной формы по всем своим измерениям.

Но в том-то и дело, что это форма изобразительная, и поэтому возникает вопрос, как же изображению удастся сохранять свою идентичность (соотнесенность с неизменным объектом) при столь обширной зоне переменных величин? Вообще, какова природа и механизм качественных перемен изобразительной формы, ее подвижности, ее динамики?

Визинг крайне удачно сравнивает в этой связи действие и значение понятийных пар с функциями и назначением регулировок какой-нибудь компьютерной программы по обработке изображения, хотя уже простой телевизор имеет регуляторы контрастности, яркости и т. д.

В случае же с компьютерной программой речь идет о чем-то большем: это процесс обработки изображения, представления его в том или виде, придании ему того или иного состояния, что возможно двумя способами: либо дискретно (изображение разбивается на пиксели), либо с помо-

щью векторной графики. Первый случай — это как раз живописная форма (отдельный элемент — не самостоятелен, только в сочетании с себе подобными и неподобными пикселями он формирует целое изображение). Второй случай — именно линейная форма (изображение строится не пикселями, а математически заданными векторами, то есть линиями-контурами, которые дают очертание предметов)¹.

На что здесь стоит обратить внимание — это то, что решающий момент связан именно с выбором программы, выбором соответствующего способа представления (термин и компьютерный, и формально-эстетический в духе Гильдебранда), которому соответствует модус изображения и его, соответственно модальность. Фактически, это выбор языка, выбор опциональный, но обязательный. И это — выбор художника (но отчасти, так как инстанция предметности и инстанция зримости, как мы уже обсуждали, — могут быть довольно независимыми и активными). Роль и функция понятийных пар — именно логически-инструментальная: понятия облегчают доступ к структуре изображения (или даже обеспечивают его, как мы увидим ниже). Понятийная система как некоторая сеть-растр накладывается на готовое изображение подобно тому, как можно увеличить компьютерное изображение и убедиться, что оно состоит из пикселей или оно линейно. Поэтому совсем точно можно сказать,

¹ Мы еще раз убеждаемся, что пара «живописная/линейная» форма — основополагающая (самая основная из всех основных). Между прочим, тому есть объяснение: эти понятия имеют в виду не только качества изобразительной формы, но и свойства формальной изобразительности, то есть той или иной изобразительной модальности, способа построения (выявления) изображения. Напомним, что уже Умберто Эко в «Отсутствующей структуре» (1968) прибегает к радикальным (по тем временам!) метафорам «аналогового» и «дигитального» изображения.

что парные понятия — это и есть средство увеличения, они и создают необходимую аналитическую оптику, хотя сравнения со всякими оптическими приборами (телескоп, микроскоп, фотоаппарат) здесь не совсем уместно. На самом деле, посредством понятийной логики обеспечивается, строго говоря, доступ к логическим структурам сознания и, соответственно, к логике построения того самого, что обязано своим существованием этому сознанию, то есть — изображения.

Мы позволим себе продолжить эту аналогию: очень важно представлять себе, что мы увеличиваем, ибо дисплейное изображение всегда останется дискретным — это свойство самого монитора, который задает следующий уровень и модус представления. Его можно сравнить уже с уровнем языка при описании нашего аналитического опыта. Эту цепь аналогий можно продолжать до бесконечности, точнее говоря, до первичных данностей сознания, когда оно еще отслеживает и распознает некоторый конституирующий или просто релевантный ситуации смысл. В вельфлиновском способе выражения речь идет об отслеживаемом впечатлении, имеющим значение, например, для чувства¹.

Правда, здесь возможно не только уточнение, но и радикальное возражение: компьютерная графика моделирует не столько процесс изображения, сколько процесс зрительного восприятия как такового. Хотя возможен и контр-аргумент — вполне резонный и по существу: зрение — то же самое моделирование, но только происходящая в голове, и компьютерная программа, как составленная именно человеком, гораздо точнее воспроизводит сами условия зрения, обеспечивая систему априорных правил, схем-категорий

¹ Заметим, что здесь слово «значение» употреблено аксиологически, а не семантически: это «значение для...», а не «значение чего...».

«синтетического суждения вкуса», формирующих саму «картинку» — не важно, на сетчатке глаза, на определенном участке коры головного мозга, на экране монитора, на листе бумаги или на экране кинопроектора (не углубляясь столь глубоко, можно сказать, что в данном случае все подчинено правилам узнавания).

Существенно иное, уже психофизиологическое уточнение: пиксельный характер имеет, по всей видимости, строение сетчатки, хотя именно дискретная графика лучше приспособлена для своего воспроизведения средствами современной визуализации (те же дисплеи или печатающие устройства: пиксель — это тот же растр, результат *дискретизации* некоторого объекта, что не есть, кстати, повод для *дискредитации* самого *дигитального* метода). Компьютерная визуалистика эквивалентна типографике, но открытым остается вопрос, аналогична ли она зрению в чистом виде. И функционирует ли она именно как зрение, то есть в форме определенного состояния сознания, рассматривающего некоторый объект извне, от себя, как бы «сидя» перед экраном? Есть ли зрение — зрелище или это некоторый объем содержаний и переживаний сознания, которое для удобства и осмысленности своего опыта предпочитает модальность зримости, визуализации? Об этом — весь наш разговор, но об этом — и вся наша современная культура.

И возможный путь в попытках ответить на все подобные вопросы — это признание за самим произведением искусства познавательной функции, которую или обнаруживают в нем логические понятия, или просто наделяют его ими. Эта когнитивно-конструктивная, если так можно выразиться, функция формальной эстетики и теоретического искусствознания, как верно отмечает Визинг, особо заметна в случае с современным искусством, которое напрямую объяснено своим существованием актуальным эстетическим концепциям, не последняя из которых, а даже почти что первая — это теория Вёльфлина, квинтэссенция которой

может быть сформулирована так: «искусство показывает, а эстетика мыслит те возможности, что должны быть представлены некоторому образу, дабы возможно было отображение некоторого предмета»¹. Это именно то, что мы пытались обсудить чуть выше: формальная эстетика и теория Вёльфлина — это именно род программы эстетической, задающий искусству его поведение, и это подобно программе компьютерной, задающей логику поведения вычислительной машины. Причем в самом этом регуляторе, который сам есть модус появления возможностей, заложен весь диапазон возможных так сказать, степеней проявления тех или иных качеств. К этому добавляется и, повторим, принципиальная динамика переходов, так как понятия все парные, что и задает постоянное напряжение внутри изображения: оно выступает как своего рода повод для развертки той или иной формальной структуры (можно продемонстрировать во всей дифференцированности ту или иную форму а можно все нюансы свернуть и слить воедино). Все зависит от установки, и как верно замечает тот же Визинг, эта установка — не только и не столько персональная (это точка зрения, между прочим, Ницше), сколько возможность самой регулирующей системы. Она в этом смысле и есть «установка», то есть приспособление (русский язык позволяет в этом понятии выделять оба смысла²).

Итак, парность — это условие контраста, условие выбора, это именно установка на игру, на равновесие противоположностей, на возможность избегать крайностей, которые, впрочем, не отменяются, а только имеются в виду. Это логика именно сочетаемости свойств, когда те же крайности, взятые одновременно, просто делают изображение невоз-

¹ Wiesing, L. Op. cit. S. 108.

² Кстати говоря, и как слово «приспособление»: это и «адаптация», и «гаджет» (в них, можно сказать, вся проблематика медиалогии!)

можным, порождая не более, чем визуальный «шум». Но все, так сказать, «регуляторы», то есть понятийные пары не обязаны действовать синхронно и слаженно, они могут и опаздывать с реакцией на перемены в других парах, то есть диапазонах. И в этой неопределенности и неопределимости поведения форм, произвольности и невольности их комбинаций, и заключается вся свобода именно творчества.¹ Не достаточно просто выбрать тот или иной изобразительный модус, важно и решить, как его использовать, что может определяться иной формальной парой. Существует и логика интерпретации самого порядка использования этих модальностей (сам ход использования, то есть ход создания изображения и есть процесс интерпретации не только самого предмета изображения, но и способа изображения). В самой инфраструктуре изображения при любой «конstellации отношений» всегда остается «не детерминированный остаток». Как удачно выражается Визинг, «реляционная логика образной формы — это логика пограничных ценностей игрового пространства»², в котором все установки действуют свободно и так, что реакция на перемену отношений на одном формальном уровне (в использовании одного «регулятора») может запаздывать на другом. Это среднее пространство логическое, но именно оно питает жизнью «стилистический плюрализм образного представления»³. Слово «жизнь» появляется в этом контексте крайне своевременно: только хорошо выстроенная логика —

¹ Это именно невольность, а не, например, стихийность: важно отслеживать и сохранять момент свободы, предполагающей не импульс, а порыв, не тягу, а устремленность (в каждом случае или подавляется, или, наоборот, обнаруживается свобода, не связанность, не обусловленность акта и активности).

² Wiesing, L. Op. cit. S. 110.

³ Ibid.

и именно логика отношений — позволяет — опять же по контрасту — почувствовать и оценить спонтанный поток свободных жизненных сил.

И, наконец, последний из принципиальных моментов теории Вёльфлина: это место цветовых отношений в его логико-реляционной системе. И это место — пусто: именно вельфлиновское (точнее — гербартианско-циммермановское) понятие формы как структурного отношения, свободного от содержания, понятого, в свою очередь, как свойство предмета изображения, не позволяет ему включить цвет в круг основных понятий. Цвет для Вёльфлина — предикат, привнесенное качество того, что вступает в отношение, но само отношением не является. Цвет — не форма, а ее миметическое наполнение, так считает Вёльфлин, принципиально игнорируя окрашенные пятна изобразительной поверхности, концентрируясь на сущностных контрастах, которые задаются исключительно светотональными качествами изобразительной поверхности.

Это тем более может показаться удивительным у Вёльфлина, если помнить о роле живописной формы в его системе и о месте как раз жизненных сил, подспудно действующих в логике формальных связей, задающим их напряжение и динамику. Но именно поэтому цвет изгнан из формальной системы: по мысли Визинга, и здесь он ссылается на Макса Имдаля и Макса Рафаэля, Вёльфлина отличал сугубо импрессионистический взгляд на цвет как таковой и на живопись вообще, которая мыслилась как абсолютизация именного цветного зрения, освобождение именно от логики построения образа, когда и процесс зрения, и процесс изображения — равно свободны от понятийного мышления, от расчета, пребывая в «невинности» непосредственного восприятия мира, который как раз-то и есть в первую очередь изливающийся на человека поток света и цвета. По мысли Макса Рафаэля, импрессионизм — это почти что мировоззрение, направленное на переживание «только акциденциального».

Но цель Вёльфлина как ученого — прямо противоположная: именно обнаружение того, что за пределами акциденций, что есть дух и субстанция искусства, что связано, соответственно, с формой и структурой. Поэтому художники-импрессионисты освобождали изображение от неизбежной логики, а ученый-теоретик, наоборот, но на тех же основаниях («на общем фоне одинакового понимания цвета»¹), очищал от случайных акциденций художественную форму, ее основные понятия.

Но, как «очень скоро выясняется», эти отношения между, так сказать, теоретическим и практическим «импрессионизмами» вовсе не симметричны. Ведь импрессионизм как изобразительная практика — это все равно построение картинного изображения, это все равно — выбор изобразительного языка и, соответственно определенная теоретическая установка, пусть и направленная на отрицание всякой теории, что тоже есть теория². Писать картину, отрицая логику ее написания, просто невозможно. И импрессионисты не посягают на то положение, что интерпретация зримой действительности («в ее внешнем проявлении») возможна с помощью зримых образов: «изображение может состояться лишь на языке образа». Этих языков или языковых модальностей («идиолектов») может быть много, как мы выяснили, они описывается соответствующими понятийными

¹ Wiesing, L. Op. cit. S. 113.

² Визинг (Ibid.) здесь ссылается на Рёскина как главнейшего представителя теории «невинного взора» (хотя это достижение английского эмпиризма 18 века) и на Гомбриха как на виднейшего критика данной теории, признававшего за ней все признаки мифологии, что не исключает возможность существования целого художественного направления, построенного на мифе (так скорее всего и бывает в истории — и не только искусства, но скорее человечества, добавим мы).

парами, и живописная форма — не обязательно цветная форма. Как со всей лапидарностью выражается сам Вёльфлин, «живописное и цветное — это две совершенно разные вещи, хотя существуют цвета и живописные, и не-живописные»¹.

Смысл этой фразы, требующий своего истолкования, — опять же в асимметрии этого противопоставления, точнее — в отсутствии такового: краска — это предмет, живописное форма — отношение. Эти вещи не просто «совершенно разные», а совершенно несоотносимые, так как пребывают в разных логических плоскостях (или даже пространствах).

Но фактически для Вёльфлина, для его реляционной логики, в цвете нет никакой «структурной нейтральности». Дело в том, что цветовой тон — это тоже реляционное явление, ибо каждому цвету противостоит его дополнительный цвет. Между некомплементарными цветами возможны переходы, комплементарные цвета связываются друг с другом лишь тональными связями. Цветовые контрасты поддерживаются линейно (конфигурация цветового пятна — важнейшая колористическая характеристика). Так что про цвет можно сказать, что «этот предикат описывает структурные особенности формы, а не только ее наполнение»².

Так что, быть может, цвету тоже соответствует особое «основное понятие»? Положительный ответ на этот вопрос

¹ Цит. по: *Wiesing, L. Op. cit. S. 114*. Визинг отмечает отсутствие всякого догматизма в мышлении Вёльфлина, ибо эта идея должна, по-видимому, противоречить его пониманию цвета. Мы могли бы добавить — в подражание Визингу, тщательно отмечающего все протофеноменологические свойства вельфлиновской мысли, — что здесь налицо отчетливое различие естественной установки ученого и его аналитической рефлексии, редуцирующей в данном случае импрессионизм понимания цвета.

² *Ibid. S. 115*.

обеспечен не только контрастными и динамическими связями цветов друг с другом, но чем-то более принципиальным: цвет в изображении вовсе не обусловлен без остатка цветовыми особенностями изображаемого предмета. Поведение цвета в изображении содержит явные признаки необъяснимой и спонтанной самостоятельности, произвольности и невольности, то есть недетерминированности. А ведь все подобное, как мы знаем, — признаки присутствия художественной воли, все это суть следы свободного и внешне немотивированного решения-выбора касательно того, в каком ключе воспроизводить ту или иную вещь. Вместе с цветом в изображение входят те или иные способы видения, которые тем самым, оказываются доступными и просто подлежат интерпретации. Так что цвета, подобно качествам переходности, единства, пространственности, замкнутости и ясности, независимы от предмета и «обретают отдельную от предмета жизнь», как выражается сам Вёльфлин.

Но если цвет все же реляционное понятие, то, спрашивается, в виде какой регулировки можно представить себе его (цвета) динамику? Ответ — в определении того, как цвет в таком случае связан с остальными понятиями. И здесь лучший вариант — это представление цветовых перемен в связи с их расположением в определенном месте на изображительной плоскости. Цвета меняются и совершают свои трансформационные переходы в зависимости от своей локализации: в той или иной точки одни и те же цвета могут меняться по-разному в разных ситуациях. Это совершенно ключевой момент: цветовые характеристики как реляции, а не просто качества окраски предметов, — это всегда реагирование на свое окружение внутри единого целого. Так и возникает своего рода дополнительная пара основных понятий — шестая по счету и представляющая собой отношение «цветовой контраст/цветовое подобие»¹.

Но, тем не менее, непременно стоит помнить, что

за цветовыми отношениями всегда стоит свет — его поток и его несвязанность с вещами, его буквальная инаковость, прихождение извне и готовность пронизывать изображение, проходить сквозь него — от трансцендентного источника к трансцендентальному перципиенту. Цвет, можно сказать, самое основное и самое основательное понятие, противостоящее в своей логической несимметричности всем остальным понятиям, с которыми со всеми он один образует пару, — это «характер цвета/структура формы».

Хотя, мы не можем не признать, что, вспоминая свет, мы совершаем даже не переход, а самый настоящий скачок из области формальной и реляционной логики в область экзистенциальной и трансцендентальной метафизики. Можно сказать, что сам световой поток, увлек нас единым устремлением и воли, и желания, и образа, и формы, и разума и чувства, и искусствознания и философии — в область не только чистой зримости, но и не менее беспримесной терпимости по отношению к тому, что может показаться не совсем привычным для привычной всем истории искусства².

Тем не менее, наша задача — деконструировать то, что так и не построили. Вся ирония и одновременно вдохновляющая сила и постигающая воля вельфлиновских основных понятий заключены именно в возможности преодоления барьера повседневности, которая единственная ответственна в «кризисе интерпретации»: вывести образ и изображение за пределы обыденности, вернуть ему способность не просто будить, а формировать воображение — вот к чему

¹ Wiesing, L. Op. cit. S. 116.

² Стоит обратить внимание, что «мистика света» соперничает с опытом его мистификации. В любом случае, мы должны для себя решить — вслед уже, например, за Аристотелем, что есть все тот же цвет: свойство вещей или функция сознания (психики-души).

со всей непреложной буквальностью призывает нас Вёльфлин, увиденный, правда, в «чистой зримости» феноменологического усмотрения вещей.

Мы вернемся к рассмотрению самого существенного что есть у Вёльфлина, — его понимания самого механизма зрительного восприятия, имплицитующего механизмы и структуры изображения («история искусства как история зрения»), но прежде обратимся еще к одному опыту встречи с зрительным образом, столкновения, можно сказать, с его силой и властью — ибо это образ архаический, первобытный — он первым обрел бытие, еще до появления человеческого сознания, еще до истории. И в этом как раз «доисторизме» и заключена вся проблема: что делать с тем, что до и вне истории, что, соответственно, не подчинено времени, порядку сложения, трансформации, становления, эволюции, в конце концов, что, тем самым, свободно от рациональности, но не свободно от претензий власти и истинности. Речь идет, как легко догадаться, о сакральных образах и об Аби Варбурге.

Показательно то, что от образа можно заболеть, от изображения есть опасность заразиться, но от феноменологии можно обрести спасение, а от экзистенциальной психологии — добиться исцеления. А заодно и основать новое направление искусствознания, если жива память и не поработен химерами и идолами разум, если Мнемозина и Софросконе могут или договориться, или ужиться и в одной душе, и в одной науке...

Вспомним, что разговор о Вёльфлине мы построили на противопоставлении двух случаев воспроизведения (представления) его теории — Вентури и Визингом. В одном случае — отчуждение и критика, в другом — сживание и интерпретация, в одном — отказ и забвение, в другом — продолжение и актуализация. Строго говоря, это два искусствознания, которые, как кажется, просто нет надобности представлять в параллельном развитии.

Так что фактически мы оказались перед лицом еще одной пары еще одних основных понятий, но уже не истории искусства, а искусствознания¹. Эта понятийная пара, как нетрудно догадаться, — «объяснение/понимание», что имплицитно и такой вариант взаимодействия с образами, как «отстранение» (Вентури) и «слияние» (Визинг).

Но, быть может в этом нет никакой оппозиции, зазора, диапазона, полярности и противопоставления, если есть и вариант «поглощения» (Варбург)? Но поглощение образом — не заслуга, а симптом... Хотя и преодолимый, правда — лишь последующими методами и процедурами, эпистемологическими дискурсами и терапевтическими курсами...

¹ Аллюзия с А. Шмарзовом напрашивается сама собой (см.: *Schmarsow, A. Die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1906), тем более, что именно этот теоретик считается даже более прямым, чем Вёльфлин, предтечей феноменологии, в первую очередь, благодаря своему совершенно внятному обращению к телесности. См., в частности: *Ванеян, С.С. Август Шмарзов: тело монументального. Заметки и наблюдения* // «На ионийский лад я пою...»: Сборник статей в честь Н.М. Никулиной / Под ред. Т.-П. Кишбали, М.А. Лопухова, Н.А. Налимова, И.И. Тучков. Т. 139 (Труды исторического факультета МГУ). Москва: КДУ; Университетская книга, 2018. С. 246–275.

ОБЗОРЫ / REVIEWS

**ОБЩЕМОСКОВСКИЙ
КРУГЛЫЙ СТОЛ «ГОРОДСКАЯ
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СРЕДА:
ВЫЗОВЫ, КОНЦЕПЦИИ,
ПРОЕКТЫ, ЭКСПЕРТИЗЫ» /
MOSCOW ROUND TABLE
DISCUSSION «URBAN
AESTHETIC SPACE:
CHALLENGES, CONCEPTIONS,
PROJECTS, EXPERTISE»**

КАФЕДРА ЭСТЕТИКИ
ФИЛОСОФСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
МГУ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА
25.04.2019
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF PHILOSOPHY
DEPARTMENT OF AESTHETICS

ЕЛЕНА ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ¹

СРЕДА ГОРОДА КАК ПОТЕНЦИАЛ ПОЛИСТИЛЕВЫХ И ПОЛИКУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Средовой подход переориентировал проектное мышление конца XX столетия. Он переместил акцент с восприятия отдельного изолированного объекта на контекстуальное целостное видение фрагмента культурной среды, как «второй природы». «Средовое видение» возникло на волне постмодернистской философии — финала XX столетия. Постмодернизм стал новым этапом усложнившейся стилевой модели. Множественность языков в искусстве и дизайне, невозможность и ненужность установки однозначной «истины», влекут особенности поэтики. Дизайн вобрал в себя потенциал бесконечных композиционных поисков смыслов и метафор объектов городской застройки, позволяющий неоднозначность их прочтения зрителем. Своеобразием художественной культуры постмодернизма стало не продуманное, оправданное логикой истории, а спонтанное, стихийное обилие стилистик.

Средовой подход был инициирован мощной волной

¹ Е. А. Заева-Бурдонская — и.о. зав. кафедрой «Средовой дизайн» МГХПА им. С. Г. Строганова, кандидат искусствоведения, профессор

проектной практики, связанной с реконструктивными и реновационными мероприятиями исторической городской среды. Дошедшая до наших дней историческая ткань центра в основном представлена архитектурой 2-ой половины XIX века, периода полистилевого историзма, когда основным проектным методом была признана эклектика, означающая «умный выбор». Историческая ткань города, изначально состоящая из разностильных и поликультурных включений, стала основой своеобразного современного феномена — «среды». «Проследив историю архитектуры, мы можем заметить, что воссоздание (enactment) является базовым принципом её развития... объектом воссоздания становились элементы, избыточные с культурной, технологической и структурной точек зрения. В каждом случае такое воссоздание оказывается радикально новым повторением существовавшего прежде образа... воссоздание здесь — это пристрастный и вымышленный нарратив. Выбор объекта, равно как и способа, воссоздания... составляет идеологическое высказывание» [1; с. 6]. Новая эклектика возрождается в постмодернизме. Прежнее понятие «пространства» сменило достаточно равнодушную оболочку на энергетически емкое и насыщенное поле нового отношения к художественно-эстетическим проблемам дизайна города. Городская среда стала формироваться как пространство социокультурных и художественно-эстетических взаимодействий, ориентированных антропоцентрически. Человек стал центром притяжения и пересечения линий связи с предметно-пространственной полистилевой средой.

Средовой подход, мыслимый аналогом системного, соотнес в среде объединяющую роль. Создаются условия, при которых любое проявление не только художественно-эстетической деятельности: дизайн и архитектура, станковое и традиционное народное искусство, музыка и видео арт, но и случайные, заранее не планируемые внехудожественные факторы: городские звуки, естественное освещение,

объекты природы, визуальный фон толпы прохожих, случайные графические «шумы» и т. д. обретают свое место в «проекте» городского жизнеустройства. «Разговорный», «многоязыковый» междисциплинарный жанр пластического воплощения образа нашел адекватное отражение в средовых проектах, изначально полистилевой природы.

Первым примером в этом направлении стали российские города 1980-1990-х с зарождающейся эстетикой реновации исторических центров пешеходных улиц: Старый Арбат в Москве, Дерибасовская в Одессе и т. д. Целые кварталы, отданные под новые «городские интерьеры» вмещали временные конструкции ярмарок, яркое и броское «стилизованное» декорирование фасадной части архитектуры, насыщение города прежде несвойственными ему рекреативными функциями. Поддержкой этому явлению стали программы, принятые на государственном уровне. Был разработан проект, реконструирующий Невский проспект в пешеходную систему остекленных пассажных структур, добавляющих к его символической линейной протяженности поперечные переходы между зданиями различных эпох и стилей.

Сегодня лицо городского исторического центра формируется более планомерно, разрабатываемые проекты целостно охватывают предметно-пространственное наполнение архитектурной среды, подчиняясь единому дизайнерскому замыслу, при этом учитывая сложную полистилевую природу архитектурной подосновы. Реновация квартала Станиславского или Столешникова переулка в Москве, район Новая Голландия в Санкт Петербурге и др. При этом стилевая «чистота» и проектная стерильность изначально рассчитываются на постоянное «нарушение» «доставлением» среды и включением в нее все новых и зачастую случайных фрагментов.

Одномоментное сосуществование не только культур, но и стилей в едином организме городской среды потребо-

вал своего механизма художественного присвоения средой каждого вновь входящего элемента. Одним из возможных вариантов проектной адаптации периферийных, чуждых для данной среды художественных стилей стал метод «стилизации».

По мысли историка и теоретика культуры Ю.М.Лотмана, подобный диалог происходил на примере одномоментного контекстуального сосуществования культур в едином историческом пространстве. «Пересечение с другими культурными структурами может осуществляться через разные формы. Так, „внешняя“ культура, для того чтобы вторгнуться в наш мир, должна перестать быть для него „внешней“. Она должна найти себе имя и место в языке той культуры, в которую врывается извне. Но для того, чтобы превратиться из „чужой“ в „свою“, эта внешняя культура должна, как мы видим, подвергнуться переименованию на языке „внутренней“ культуры» [2, с. 116]. Этим методом адаптации периферийных художественных стилей стала «стилизация».

Представление механизма стилизации как проектного метода основывается на включении в реально проектируемый объект существовавших ранее стилевых конструкций. Этот прием исторически волнообразно проявлялся в истории пластических искусств (маньеризм, классицизм, Ар Нуво, Ар Деко и т.д.), раскрывая потенциальные возможности «стиля» как творческого инструмента, способного порождать новые формы. Создавая новое в исторической среде, необходимо включать механизмы стилизации на внутреннем уровне, уходя от внешней подражательности и копии. Контекстуальность средового похода с открытой возможностью постоянного «достраивания» среды элементами стала уже принципом среды, а не стиля. Город все более усложняется широкими эстетическими внестилевыми параметрами, часто оппозиционными по отношению к стилевой ткани архитектуры. Это же подтверждает и современная емкая модель «стиля». Стилевая парадигма искусства к XX столетию

уже описывается как системная модель, включающая в себя механизмы трансформации, развития, которая должна выявить порядок в хаосе современной художественной стихии, подобная самоорганизующейся сверхсложно упорядоченной многообразной структуре, включающей в себя и моменты канона и моменты неограниченного потенциала наполнения [3, с. 73].

Методы художественной деятельности по формированию городской среды исторически неповторимы, как своеобразна и видовая основа участвующих в среде искусств. Активной реализацией средового подхода и нетрадиционных форм средового «синтеза» в проектной практике стали учебные разработки кафедры Средовой дизайн МГХПА им. С. Г. Строганова в области реновации городских пространств. Проекты охватывают и отдельные фрагменты городской среды и тематические целые кластеры. Примером последнего можно назвать «Проект реновации среды Шаболовского кластера г. Москвы», примыкающего к знаменитой башне Шухова. Метод стилизации художественной системы русского авангарда 1910 — 1920-х лег в основу формообразования предметно-пространственного наполнения исторически сложившейся среды.

Средовой подход обозначил необходимость складывающихся междисциплинарных контактов. Постоянно расширяющаяся сфера предметного наполнения, наметившаяся тенденция расширения понятия «эстетического», снятия оппозиции «искусство — не искусство» позволила подойти к вопросам формирования среды с позиций нетрадиционного взаимодействия видов творческой художественной деятельности. Это в свою очередь существенно расширяет палитру приемов дизайна в выработке проектных концепций реновации полистилевой исторической городской среды.

Литература

1. ДЖЕЙКОБ, С. Архитектура как воссоздание / Пер. с англ. О. Яки-

- менко. М.: Strelka Press, 2012.
2. <http://ru.b-ok.org/book/2663386/411646>
3. ЛОТМАН, Ю. Культура и взрыв / Ю. Лотман. М.: Гнозис: Прогресс, 1992.
4. МАЛИНИНА, Т. Формула стиля / М.: Пинакотека, 2005.

ELENA ZAEVA- BURDONSKAYA¹

URBAN ENVIRONMENT AS A POTENTIAL FOR MULTISTYLE AND MULTICULTURAL INTERACTIONS

The environmental approach created the radical change of the late twentieth century's project thinking. It shifted the focus from the perception of a particular separate object to the contextual, holistic vision of a fragment of the cultural environment as a «second nature». «Environmental vision» arose on the wave of postmodern philosophy. Postmodernism became a new stage of the sophisticated style model. The multiplicity of languages in art and design, the impossibility and uselessness of a single «truth» are causing the special kind poetics. The design incorporates the potential of endless compositional searches for meanings and metaphors of urban objects, allowing the ambiguity of their reading by the viewer. The postmodernist artistic culture is not the conscious, justified by the logic of history, but spontaneous abundance of stylistics.

The environmental approach was initiated by a powerful wave of project practice associated with the reconstruction and

¹ *Elena Zaeva-Burdonskaya* — executing head of Environmental Design Department, Stroganov Artistic and Industrial Academy. Candidate of art history, professor.

renovation activities of the historical urban environment. The historical fabric of the urban center is represented mainly by the architecture of the 2nd half of the XIX century, the period of polystylistic historicism, when eclecticism was recognized as the main design method. The historical fabric of the city, originally consisting of different and multicultural inclusions, became the basis of such specific phenomenon as «environment». «If we trace architecture's history, we can see that this radical re-enactment is a fundamental mode of its development... We see culturally, technologically or programmatically redundant fragments of architecture re-enacted. In each case this re-enactment of a pre-existing image is a radical new iteration... What architecture chooses to re-enact, as well as the manner of its re-enactment, constitutes an ideological statement.» [1; p.6]. New eclecticism is reborn in post-modernism. The indifferent shell of the former concept of «space» was replaced by a new attitude to the artistic and aesthetic problems of city design. The urban environment is forming now as a space of anthropocentric oriented socio-cultural and artistic interactions. Man became the center of attraction and intersection of communication lines with the object-spatial multistyle environment.

An environmental approach as a kind of a system approach gave to urban environment a unifying role. Conditions are created under which any manifestation of not only artistic and aesthetic activities such as design and architecture, easel and traditional folk art, music and video art, but also random non-artistic factors such as urban sounds, natural lighting, objects of nature, the visual background of the crowd of passers-by, random graphic «noises», etc. find their place in the «project» of urban life. An «conversational», «multilingual» interdisciplinary genre of plastic embodiment of the image finds adequate reflection in multistyle environmental projects.

The first example of such approach were the Russian cities

of the 1980–1990s with the emerging aesthetics of renovation of historical centers of pedestrian streets: Old Arbat in Moscow, Deribasovskaya in Odessa, etc. Whole blocks were devoted to new «urban interiors» containing temporary markets, bright and flashy «stylized» decorating of elevations — the new, previously unusual re-creative functions. The programs supporting this phenomenon were adopted at the state level. A project was developed to reconstruct Nevsky Prospekt into a pedestrian system of glass-vaulted arcades, adding to its linear structure connections between buildings of different styles and eras.

Today, the face of the city's historical center is formed more systematically; the projects under development are covering the subject-spatial content of the architectural environment, according to single design concept, taking into account the complex multistyle nature of the architectural context. One can name the renovation of Stanislavsky quarter or Stolesnikov lane in Moscow, New Holland island in St. Petersburg, etc. Thus, style «purity» and design sterility are initially calculated for constant «violation» by «completion» of the environment and the inclusion of new and often random fragments in it.

The simultaneous co-existence of cultures and styles in a single organism of the urban environment demanded its own mechanism of artistic appropriation of each new incoming element by the environment. The method of «stylization» became one of the possible options for the project adaptation of artistic styles, alien to the environment.

According to the culture historian and theorist Yury M. Lotman, a similar dialogue occurred at the contextual example of simultaneous coexistence of cultures in a single historical space. «The intersection with other cultural structures can take different forms. Thus, „external“ culture, in order to invade our world, must cease to be „external“ to it. It must find a name and a place in the language of the culture that bursts in from the outside. But in order to turn from „alien“ into „own“, this

external culture must, as we see, undergo renaming in the language of „internal“ culture» [2, p.116]. Thus, the methodics of adaptation of peripheral artistic styles was found in «stylization».

The concept of the mechanism of stylization as a design method is based on the inclusion of the previously existing style structures in the actually designed object. This method has been periodically manifested in the history of plastic arts (as mannerism, classicism, Art Nouveau, Art Deco, etc.), revealing the potential of «style» as a creative tool that can generate new forms. While creating something new in the historical environment, it is necessary to include stylization mechanisms at the internal level, avoiding external imitation and copy. The contextuality of the environmental approach with the possibility of constant «completion» of the environment with elements has become a principle of the environment, not style. The city becomes more and more complicated with style-less aesthetic parameters that are often in opposition to the stylistics of architecture. The same is confirmed by the modern model of «style». At the beginning of twentieth century the style paradigm of art is already described as a system model that includes the mechanisms of transformation, development, that should reveal the order in the chaos of the modern art; the model that includes both canon and unlimited potential of infilling [3, p.73].

The methods of artistic formation of the urban environment are historically unique due to extraordinary nature of arts participating in the environment. The learning projects of the Environmental design department of Stroganov Academy serve as a good example of the environmental approach and non-traditional forms of environmental «synthesis» in the field of the urban renovation. Such projects can cover either individual fragments of the urban environment or large thematic clusters. An example of the latter is the «Project of renovation of the environment of the Shabolovsky cluster

in Moscow» adjacent to the famous Shukhov tower. The method of stylization of the artistic system of the Russian avant-garde of the 1910–1920s formed the basis for shaping the subject-spatial content of the historically established environment.

The environmental approach outlined the need for emerging interdisciplinary contacts. The ever-expanding scope of subject content, the outlined trend of expanding the concept of «aesthetic», removing the opposition «art — not art» allows one to approach the issues of environmental formation from the standpoint of non-traditional interaction of creative artistic activities. This, in turn, significantly expands the palette of design techniques in the development of design concepts for the renovation of a multistyle historic urban environment.

Literature

1. JACOB, S. Make It Real: Architecture as Enactment. M.: Strelka Press, 2012.
2. <http://www.bibliorossica.com/book.html?currBookId=10134>
3. LOTMAN, Yu. M. Culture and a blast / M.: Gnosis: Progress, 1992.
4. MALININA, T.G. The Formula of a Style. M.: Pinacotheca, 2005.

ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ¹

УРБАНИСТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА КАК СРЕДСТВО РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

В условиях быстрой трансформации урбанистической среды становится особенно актуальным ее переосмысление и реинтерпретация. В современном городе много противоречий: это противоречия между историческим и футуристическим пространствами, деловыми и жилыми районами. В обновленном городском пространстве необходимо преодолеть отчуждение между жителем и его окружением. Урбанистическая эстетика рассматривает городской ландшафт как интегральное явление и предлагает новые формы синтеза природных и искусственных сред. Энвайронментальный подход позволяет решить ряд серьезных урбанистических проблем и оптимизировать городские неутилитарные пространства.

Урбанистическая эстетика как часть энвайронментального подхода может стать основой аналитики современных архитектурных стратегий, принципов ревитализации исторически значимых мест, построения новых маршрутов куль-

¹ *Евгений Кондратьев* — и.о. заведующего кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, заместитель главного редактора АУ.

турного туризма и редевелопмента публичных пространств. Урбанистическая эстетика представляет собой междисциплинарную область исследований, в которой сочетаются прикладные и теоретические направления: прикладная эстетика, эстетика повседневности, дизайнерские концепции XX—XXI вв., модернистские и постмодернистские проекты переустройства городской среды. В рамках энвайронментального подхода переосмысливается понятие эстетического опыта, эстетического объекта, созерцательное отношение к среде дополняется принципом партиципации (А. Берлеант). В методологическом отношении урбанистическая эстетика также опирается на экологическую философию и теории коммуникации.

Урбанистическая эстетика влияет на формирование новых средовых концепций и контекстов. Многие современные проекты реабилитации урбанистических сред базируются на энвайронментальном постмодернистском подходе: Ландшафтный парк Эмшер (Рур), Ле-Аль (Париж), Хай-Лайн (Нью-Йорк), Зарядье (Москва), Чанша (Китай). Модернистскую рациональную эстетику Ч. Дженкс считал идеализированной утопией, которая основывается на единообразии стиля, а искусство энвайронмента, в понимании Ч. Дженкса, позволяет обратиться к полистилистике.

EVGENY KONDRATYEV¹

URBAN AESTHETICS AS A WAY TO REINTERPRET THE URBAN ENVIRONMENT

Reinterpretation of the environment becomes especially relevant in the context of rapid urban transformation processes. There are many contradictions in a contemporary city: these are contradictions between historical and futuristic spaces, business and residential areas. It is necessary to overcome the alienation between the resident and his environment in the rejuvenated urban space. Urban aesthetics considers the urban landscape as an integral phenomenon and suggests new forms of synthesis of natural and artificial environments. The environmental approach allows solving a number of serious urban problems and optimizing non-utilitarian urban spaces.

Urban aesthetics as a part of the environmental approach can become the basis for analyzing contemporary architectural strategies and principles of revitalizing historic places, building new routes for cultural tourism and redeveloping public spaces. Urban aesthetics is an interdisciplinary area of research that combines applied and theoretical areas: applied aesthetics,

¹ *Evgeny Kondratyev* — Temporary Head of the Department of Aesthetics at Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy; AU Deputy Editor-in-Chief.

aesthetics of everyday life, design concepts of XX—XXI centuries, modern and postmodern projects of urban redevelopment. Within the framework of the environmental approach, the concepts of aesthetic experience and aesthetic object are reinterpreted, the contemplative attitude to the environment is complemented by the participatory principle (A. Berleant). In terms of methodology, urban aesthetics also relies on ecological philosophy and communication theory.

Urban aesthetics is affecting the formation of new environmental concepts and contexts. Many contemporary urban environment rehabilitation projects are based on the environmental postmodern approach: Emscher Landscape Park (Ruhr), Les Halles (Paris), High Line (New York) Zaryadye Park (Moscow), Zaryadye Park (Moscow), Changsha (China). Ch. Jencks considers modernist rational aesthetics to be idealized utopia based on stylistic uniformity, and the art of environment, according to Ch. Jencks, addresses to polystylistics.

ЛЮДМИЛА МОЛОДКИНА¹

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ГОРОДСКОГО ЛАНДШАФТА

Автор попытался обозначить феноменологический ракурс специфики эстетического восприятия архитектурного объекта как культурно-очерченного «локуса» («места») со множеством включенных и включаемых в него социальных и индивидуально-персонализированных смыслов и значений, формирующих фундамент intersubjectivity городского архитектурного пространства. Основные выводы получены на основе феноменологической методологии Э. Гуссерля, Р. Ингардена, М. Хайдеггера, а также эвристических суждений представителей архитектурной феноменологии — Кристиана Норберга-Шульца и Стивена Холла.

Философский анализ когнитивных, социально-культурных и эстетических измерений архитектурной городской среды начат с попытки приложения феноменологических методов к изучению архитектурного пространства как «места» с последующим рассмотрением его в качестве интен-

¹ Людмила Молодкина - декан факультета переподготовки специалистов с высшим образованием Государственного университета по землеустройству, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГУЗ, кандидат философских наук, Москва.

ционального предмета. Вдохновляющим источником подобного выбора наших рассуждений явилось знакомство с теоретическими трудами феноменологов и современных архитекторов, обеспокоенных девальвацией духовной и эстетической ценности архитектуры в обществе, охваченном экологическим кризисом, повлекшим потерю уникальности «места» и тотальное ощущение его исчезновения. Обращенность теоретических взглядов современных зодчих в сторону феноменологического знания свидетельствует о возрастании роли философии в современной культуре и философской эстетики в конституировании окружающего городского ландшафта. Примечательно в этой связи, что поиски «места» самой архитектуры привели норвежского архитектора-феноменолога и историка архитектуры Кристиана Норберга-Шульца к феноменологической интерпретации архитектуры как *Genius Loci*. Понятие «гений места» в древнеримской религии обозначает «дух места» как покровителя того или иного конкретного места, связывающего интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальным окружением.

В плее увлеченных феноменологическими идеями выдающихся философов, стремящихся серьезно привить философскую феноменологию к архитектурной творческой деятельности, без преувеличения следует выделить очень яркого и самобытного современного американского архитектора-практика Стивена Холла, который не без оснований может считаться основоположником и апологетом практической феноменологии в архитектуре и автором автопоэтического подхода к архитектурному проектированию. Понимание архитектуры С. Холлом как мира феноменов цвета, запахов, звуков, текстур и пр., эстетически «играющих» в пространстве, роднит его концепцию с энвайронментальной эстетикой — постижением гармонической согласованности и целостности всех компонентов окружающей среды. Эстетическое восприятие феноменов

архитектуры современным реципиентом, «пробуждение чувств» к архитектурным и градостроительным ценностям, в том числе и к такой их идеальной вариации, как «место», — это то, что вызывает переживание пространства. «Гениальность локуса» в архитектуре видится как своего рода неосязаемая духовная субстанция, пропитывающая и одухотворяющая «место» архитектурных сводов в их слиянии с ландшафтно-природным обрамлением в их уникальной эстетической неповторимости. Человеку свойственно стремление развивать и совершенствовать уникальные эстетические особенности своей среды обитания, приспосабливаться к духу того места, в котором проходит его жизнь. Личностные качества формируются под влиянием эстетического обрамления средового локального ландшафта индивида и благодаря неразрывной связи с духом места, наполняя его смыслами как персональной, так и социальной значимости.

LYUDMILA MOLODKINA¹

PHENOMENOLOGY OF AESTHETIC PERCEPTION OF THE URBAN LANDSCAPE

The author attempted to identify the phenomenological perspective of the specificity of the aesthetic perception of an architectural object as a culturally-defined «locus» («place») with a multitude of social and individually-personalized meanings and meanings that form the foundation of the intersubjectivity of the urban architectural space. The main conclusions were obtained on the basis of the phenomenological methodology of E. Husserl, R. Ingarden, M. Heidegger, as well as the heuristic judgments of representatives of architectural phenomenology — C. Norberg-Schulz and S. Hall.

The philosophical analysis of cognitive, sociocultural and aesthetic dimensions of the architectural urban environment began with an attempt to apply phenomenological methods to the study of architectural space as a «place» and then consider it as an intentional subject. The inspirational source of this choice of our reasoning was an acquaintance with the

¹ *Lyudmila Molodkina* — Dean of the Faculty of Second Higher Education of the State University of Land Use Planning and Management, Assistant Professor of the Department of Social and Humanitarian Sciences of GUZ, Candidate of Philosophy, Moscow.

theoretical works of phenomenologists and modern architects who are concerned about the devaluation of the spiritual and aesthetic value of architecture in a society embraced by the environmental crisis that caused the loss of the unique «place» and the total sense of its disappearance. The focus of the theoretical views of modern architects towards phenomenological knowledge indicates the growing role of philosophy in modern culture and philosophical aesthetics in the constitution of the surrounding urban landscape. It is noteworthy in this regard that the search for the «place» of the architecture itself was led by the Norwegian architect-phenomenologist and architecture historian Christian Norberg-Schulz to the phenomenological interpretation of architecture as *Genius Loci*. The concept of «genius of place» in ancient Roman religion denotes the «spirit of the place» as the patron of a particular place, linking intellectual, spiritual, emotional phenomena with their material surroundings.

In the galaxy of phenomenological ideas of outstanding philosophers who strive to seriously embed philosophical phenomenology into architectural creative activity, it should not be exaggerated to single out a very bright and distinctive contemporary American practice architect, Stephen Hall, who can reasonably be considered the founder and apologist of practical phenomenology in architecture and the author of the autopoietic approach to architectural design. Understanding the architecture of S. Hall as a world of color phenomena, smells, sounds, textures, etc., aesthetically «playing» in space, brings together its concept with environmental aesthetics — comprehension of harmonic consistency and integrity of all components of the environment. Aesthetic perception of the architecture's phenomena by a modern recipient, the «awakening of feelings» to architectural and town-building values, including such an ideal variation as «place», is what inspires the experience of space. The «genius of the locus» in architecture is seen as

a kind of intangible spiritual substance, impregnating and spiritualizing the «place» of architectural arches in their merging with the landscape-natural frame in their unique aesthetic originality. A person has a tendency to develop and improve the unique aesthetic features of his environment, to adapt to the spirit of the place where his life goes. Personal qualities are formed under the influence of the aesthetic frame of the individual's local environmental landscape and due to the indissoluble connection with the spirit of the place, filling it with meanings of both personal and social significance.

НАТАЛЬЯ СВИРИДОВА¹

РОЛЬ ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА В ОСМЫСЛЕНИИ НОВОЙ УРБАНИСТИЧЕСКОЙ СРЕДЫ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ ХУДОЖНИКА ПАВЛА ОТДЕЛЬНОВА)

Художник Павел Отдельнов (1979) сделал главной темой своего творчества мир промзон, спальных районов, заброшенных заводов. Используя привычный зрителю язык реалистического искусства, автор наполняет свои произведения идеями краха научно-технической цивилизации. Его творчество не путем научных формул, а языком искусства показывает возможную перспективу гибели человеческой цивилизации в бездне экологической катастрофы. На его пейзажах отсутствуют люди, мир лишен теней и деталей.

Одного взгляда на картины Павла Отдельнова достаточно для трансляции идеи бережного отношения к миру и природе. Идеи будущего сложно выразимы языком прежнего классического искусства, но с этой задачей блестяще справляется современное искусство. Оно берет на себя мировоззренческие функции, стремясь зримо продемонстри-

¹ Наталья Свиридова — заместитель начальника кафедры философии Академии Государственной противопожарной службы МЧС России

ровать то, что не может быть донесено до человека языком нормативных документов. Предупредить путем выстраивания композиции пейзажа без человека, подчеркнув детали, указывающие на техногенную катастрофу, приведшую к опустыниванию прежде насыщенного человеком пространства.

На его картинах перед зрителем предстают образы промзон и заводов, покинутых человеком. Мертвые цеха, разрушенные чрезвычайными происшествиями (художник несколько картин посвятил реальным событиям, случившимся на заводах его родного рода) и временем, являют нам крах антропоцентризма. В своем творчестве П. Отдельнов использует образы города Дзержинска Нижегородской области, который входит в десятку наиболее загрязненных и экологически неблагополучных городов мира. На картинах этого художника крайне редко появляются люди и только вне пейзажей и в образах безликих теней. О прежнем мире напоминают лишь стены заводов с разбитыми окнами и крышами, на которых уже выросли деревья. Природа затягивает раны, нанесенные деятельностью человека. На картинах П. Отдельнова исчезновение человечества из созданного им же пространства не воспринимается, как конечная точка истории. Индустриальный пейзаж лишился не только своего творца-человека, но и теней и оттенков. Мир без человека печален и тревожен. Предупреждение о грядущих катастрофах, прозвучавшее в конце XIX века, свершилось и на картинах Павла Отдельнова техногенное происхождение катастроф не вызывает сомнения. На картинах нашего современника П. Отдельнова мы обнаруживаем мир, потерявший человека.

NATALYA SVIRIDOVA¹

THE ROLE OF THE URBAN LANDSCAPE IN UNDERSTANDING OF THE NEW URBAN ENVIRONMENT (AS EXEMPLIFIED BY ARTIST PAVEL OTDELNOV'S WORKS)

In his artwork Pavel Otdelnov (b. 1979) explores industrial areas, residential suburbs and abandoned plants. Using traditional representationalism the artist fills his works with the ideas of collapse of the scientific and technological progress. Using the language of art instead of scientific formulas, his art demonstrates a potential demise of humankind in an abyss of an environmental disaster. There are no people, shadows or details depicted on his paintings.

One glance at Pavel Otdelnov's paintings is enough to convey the idea of environmental friendliness. The ideas of the future can hardly be expressed with the language of classic art, however the modern art deals with this task flawlessly: it undertakes to provide the worldview and tries to illustrate something that regulations and documents can't. The composition of landscape without people warns us and emphasizes the details pointing at a man-made disaster which

¹ *Natalya Sviridova* — Deputy Head of Department of Philosophy of the Academy of State Fire Fighting Service of the Ministry of Emergency Situations of Russia.

led to desertification of the space previously populated by people.

His paintings represent the images of abandoned industrial areas and plants. Godforsaken workshops destroyed in serious accidents (the artist dedicated a few paintings to the real events that occurred in his native city) are the epitome of anthropocentrism crisis. Pavel Otdelnov uses the images of the city of Dzerzhinsk in Nizhny Novgorod oblast, which is one of the top most polluted and environmentally neglected cities in the world. The artist rarely depicts people — they only appear outside the landscapes as blended and faceless shadows. The remains of the walls of plants with smashed windows and destroyed roofs where the trees have already started growing remind us of the previous world. The nature heals the wounds inflicted by the humankind. The disappearance of humankind from the world created by it as depicted by Pavel Otdelnov is not interpreted as the end of history. The industrial landscape is deprived of not only the humans — its creators — but also of shadows and tones. The world without people is gloomy and restless. The 19th century warning of impending disasters has become a reality and the works of Pavel Otdelnov leave no doubt that those disasters were caused by people. Pavel Otdelnov paintings show us the world that has lost people.

СВЕТЛАНА СЕДУН¹

МОСКОВСКАЯ УЛИЧНАЯ СКУЛЬПТУРА В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

В настоящем сообщении преследуется цель показать, что изначально вписанная в архитектурный и идеологический контекст уличная скульптура испытывает множество не менее ярких влияний со стороны динамичной городской микросреды. Эта среда способна менять контексты восприятия городской скульптуры, закономерно трансформировать её смысл и идеологическое значение.

Городская микросреда и её смысловые контексты весьма подвижны: они ситуативны, но закономерны. Поэтому, тема лучше всего раскрывается через фото-проекты: фото может разом охватить множество случаев, улавливает динамику предмета на коротких и длительных промежутках времени. Найденные фото-образы отражают субъективный взгляд художника, как носителя актуального городского дискурса — с одной стороны, и наиболее часто встречающиеся (а значит, чаще попадающие в объектив) городские сюжеты — с другой.

Автор рефлексировал свою съёмку московских уличных памятников за последние 7 лет, выделяя значимые законо-

¹ Светлана Седун — независимый социолог, фотограф, городской активист.

мерности в изменении их средового контекста, гармонию или противостояние этого контекста скульптурному образу. Её интересует естественное искажение смысла «вечного произведения» в актуальном социальном и культурном контексте, а также урбанистический и эстетический аспекты, касающиеся культурной и психо-экологии города.

Сообщение состоит из трёх частей. В начале (1) автор представила «открыточный» вариант, подающий московскую скульптуру в её классическом, парадном контексте. Затем (2) — искажения образа, которые накладывает на скульптуру неспецифичная городская среда (экология, соседство птиц, провода, дорожные знаки и реклама, стоянки авто, дома и окна, интеракции жителей, наложение удалённых скульптурных объектов в пространстве, характерные людские потоки и т.п.). Такие приёмы художественного видения являются шаблонными для фотографа и легко порождают новые художественные и социальные смыслы.

В третьей части (3), автор продемонстрировала весьма яркие и особые московские средовые контексты последних 5—7 лет, существенно меняющие образы и значения, а также место московской уличной скульптуры в смысловом пространстве города. Среди факторов, создающих эти контексты: массовые заграждения площадей вокруг главных памятников Москвы (Марксу, Героям 1905г, Маяковскому, Ленину на Октябрьской); отсутствие подсветки исторических памятников (Чайковскому, Фадееву, Мухиной); инфантилизация и ярмарочное оформление площадей у памятников (Долгорукому, Пушкину, Есенину, Тимирязеву, Крупской.); нетематические народные акции (Пушкину, Суворову, Героям 1905г.); глубоко несоответствующий визуальный фон новой скульптуры («Воссоединение» (американский и русский патриархи у Храма Христа Спасителя) перед «Домом на Набережной»; украшение Большого театра на Пасху-2018), наложение символов (красных звёзд и православных крестов на кремлёвских памятниках (Св.

Владимиру, патриарху Ермогену)), перечёркивающие небо растяжки (Пушкину, Долгорукому), хозяйственные объекты в пространстве скульптур (Чернышевскому), камеры слежения («Реквием по 1941 г.»), композиционные «нападения на людей» (Св. Георгий на Ярославском вокзале).

Представленное феноменологическое исследование помогает понять, каким именно образом актуальная городская среда (усиливает, вступает в конфликт, трансформирует или) создаёт новые дискурсы городской скульптуры. А также, как и в каком направлении текущая московская муниципальная политика влияет на восприятие уличных скульптур Москвы. В частности, описанные выше факторы могут призывать дискурсы ограничений (запрета, отгороженности, тюрьмы, нарушения границ), забвения (погружения во тьму), логической непоследовательности, надругательства, агрессии, игры, инфантилизации идеологических и культурных пространств города. Проходящие возле скульптур нетематические массовые акции также будут трансформировать исторический образ памятников. В целом, взаимоотношение исходного посыла московских уличных памятников и контекста, навязанного актуальной средой, можно сегодня описать как конфликт, рождающий новые значимые смыслы, поляризующий восприятие разными категориями населения (в т.ч. социально-экономическими и возрастными) городской скульптуры и её идеологического содержания.

ИЛЛЮСТРАЦИИ / ILLUSTRATIONS



1. Пространство памятника К. Марксу (Площадь Революции) полностью перекрыто по периметру полицейскими заграждениями, 2016 / The space of the monument to Karl Marx (Revolution Square) is completely blocked by perimeter by police barriers, 2016.



2. Скульптура, посвященная М. В. Ломоносову (Парк скульптур «Музеон») внутри хозяйственной ограды, 2016 / Sculpture dedicated to M.V. Lomonosov (Sculpture Park «Museon») inside the temporary fence, 2016.



(3) Персонаж русских сказок «Коза» (Гоголевский бульвар) — скульптура использована гастарбайтерами в качестве опоры для временных ограждений, 2016 / The character of Russian fairy tales «Goat» (Gogol Boulevard) is used by gastarbeiters as a carrier beam for temporary fences, 2016.

SVETLANA SEDUN¹

MOSCOW STREET SCULPTURE IN URBAN ENVIRONMENT

In this presentation the author wanted to show how the specificity of the current Moscow urban environment changes the discourses awakened by Moscow street sculpture. The street sculpture, originally incorporated into the architectural and ideological context, is experiencing many equally striking influences from the dynamic urban microenvironment. This environment is capable of changing the contexts of perception of urban sculpture, naturally transforming its meaning and ideological significance.

The urban microenvironment and its semantic contexts are very mobile: they are situational, but reasonable. Therefore, the research task is best disclosed through photo-projects: photography can at once cover a multitude of cases, captures the dynamics of an object in short and long time periods. The figurative solutions that were found, reflect the artist's subjective view as the carrier of actual urban discourse, on the one hand, and the most frequent (and therefore more often in the lens) urban scenes on the other.

The author (sociologist, photographer, Muscovite), reflects

¹ *Svetlana Sedun* — an independent sociologist, photographer, city activist.

on his shooting of Moscow street monuments over the past 7 years. She looking significant patterns monument in changing its environmental context — harmony or opposition of this context to the sculptural image. Author is interested in the natural distortion of the meaning of the «eternal artistic object» in the current social and cultural context, as well as the urban and aesthetic aspects relating to the cultural and psychological ecology of the metropolis.

The report consisted of three parts. At the start (1), the author presented a «postcard» version, showing Moscow sculpture in its classical, exemplary context. Then (2) image distortions were shown that are imposed on the sculpture by a non-specific urban environment (ecology, birds, wires, traffic signs and advertising, parking lots, houses and windows, residents' interactions to sculpture, the imposition of remote sculptural objects in space, characteristic human flows and etc.)

Then (2) were shown the distortions of the meaning of the sculpture, arising from the surrounding nonspecific urban objects (urban mud, birds, wires, traffic signs and advertising, parking lots, houses and windows, the interaction of residents with the sculpture, overlay sculptural objects in space, characteristic human flows, etc.). Such techniques of artistic vision are template for the photographer — they help easily create new artistic and social meanings.

Finally (3), the author demonstrated very bright and special Moscow contexts of the urban environment of the last 5—7 years, which definitely change the semantic meanings of the monuments, as well as the place of the Moscow street sculpture in the semantic space of the Russian capital. Among the factors that create these contexts are: massive police barrages of squares around the main Moscow monuments (monument to Marx, Heroes 1905, Mayakovsky, Lenin on the Oktyabrskaya metro station); complete lack of night-time coverage of significant monuments (Tchaikovsky, Fadeev, Mukhina); infantilization and fairground decoration of the areas around

major monuments (Dolgoruky, Pushkin, Yesenin, Timiryazev, Krupskaya); popular actions not corresponding to the theme of the monument (Pushkin, Suvorov, Heroes of 1905); Deeply inappropriate visual background of the new sculpture («Reunion» (American and Russian patriarchs at the Cathedral of Christ the Savior) in front of «House on the Embankment», decoration of the Bolshoi Theater at Easter-2018), the imposition of symbols (red Kremlin stars and Orthodox crosses of Kremlin monuments (St. Vladimir, Patriarch Yermogen)), cables shading over the sky over historical figures (Pushkin, Dolgoruky), service urban objects (Chernyshevsky) or security cameras («Requiem to 1941») in the space of sculptures; compositional «attacks on people» (St. George on the Yaroslavsky railway port).

The presented phenomenological research helps to understand how exactly the urban environment strengthens, conflicts, transforms or creates new discourses of urban sculpture. And also, in what direction and how exactly the current Moscow municipal policy influences the semantic perception of street sculpture. In particular, the factors described above can refer to the discourse of restrictions (prohibition, isolation, prison, violation), oblivion (immersion into darkness), logical discrepancy, aggression, aesthetic outrage, game, infantilization of the ideological and cultural spaces of the capital. Non-thematic mass actions held near the sculptures will transform the historical discourse of the monuments. In general, the relationship between the original message of Moscow street monuments and the context imposed by the current environment can be described today as a conflict giving rise to new meaningful meanings, polarizing the perception of city sculpture and its ideological content by different social strata (including socio-economic and age-related).

АНИКА ЧЕБАН¹

ИНТЕГРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ В АРХИТЕКТУРУ СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДОВ

Сегодня в каждом городе России строятся новые современные общественные и жилые здания, но, к сожалению, за поиском новых современных зданий мы совсем забыли о существовании исторических зданий, которые стоят и разрушаются. Изучая историю развития архитектуры России, мы не задумываемся, что сами стираем её с улиц наших городов, и полуразрушенные или совсем разрушенные здания привлекают внимание вандалов, а не специалистов.

Современный опыт сохранения памятников архитектуры позволяет не только сохранить, но и интегрировать исторические здания в современные города, трансформируя их функции, например:

— из средневекового храма доминиканского монастыря XV века — в книжный магазин Waanders In de Broeren (Зволле, Нидерланды);

— старое трамвайное депо в библиотеку и торговые лавки, которые стали местом притяжения не только туристов, но и местных жителей Амстердама;

¹ Аника Чебан — преподаватель кафедры инженерного оборудования зданий и сооружений, Московский архитектурный институт

— бывшая фабрика по производству зубной пасты становится новым благоустроенным микрорайоном в центре Амстерфорта (Нидерланды).

Интегрировать исторические здания в современные города можно, не только меняя их назначение, но и используя альтернативные источники энергии:

— энергию солнца: фотоэлектрические панели на кровлях и фасадах зданий: в церквях в Селкерке (Великобритания) и церкви Св. Дениса в Слифорде (Великобритания) на скатных крышах были установлены фотоэлектрические элементы, которые позволяют снизить энергопотребление зданий.

— энергию земли: тепловые насосы церкви Св. Ниниана в Стирлинге (Великобритания), для теплоснабжения были установлены тепловые насосы, которые используют тепло окружающей среды.

— котельного оборудования на биотопливе из растительного или животного сырья: при проведении реставрационных работ в церкви в Комри (Великобритания), для теплоснабжения помещений был установлен котел, работающий на биомассе, решение об установке было принято из-за невозможности прокладки газопровода.

Использование альтернативных источников энергии позволяет сократить не только выбросы угарного газа, но и финансовые затраты, что также очень важно при эксплуатации памятников архитектуры.

Все эти мероприятия позволяют возродить памятники архитектуры, вдохнуть в них жизнь. Использование современных технологий позволяет интегрировать не только отдельные памятники архитектуры, но и целые города, которые представляют историческую и духовную ценность для мировой архитектуры и истории.

При проведении работ по реставрации и реконструкции памятников архитектуры необходимо:

— изучить историю;

- провести комплексное обследование сохранившихся внутренних и наружных ограждающих конструкций;
- разработать план проведения работ;
- разработать план интеграции исторических зданий в современный города.

Программа сохранения памятников архитектуры в России должна опираться на опыт Европейских стран и на исторический опыт страны.

Объединение архитектуры и новых строительных технологий позволит нам сохранить историю не только отдельных городов, но и страны.

ИЛЛЮСТРАЦИИ / ILLUSTRATIONS

ANIKA CHEBAN¹

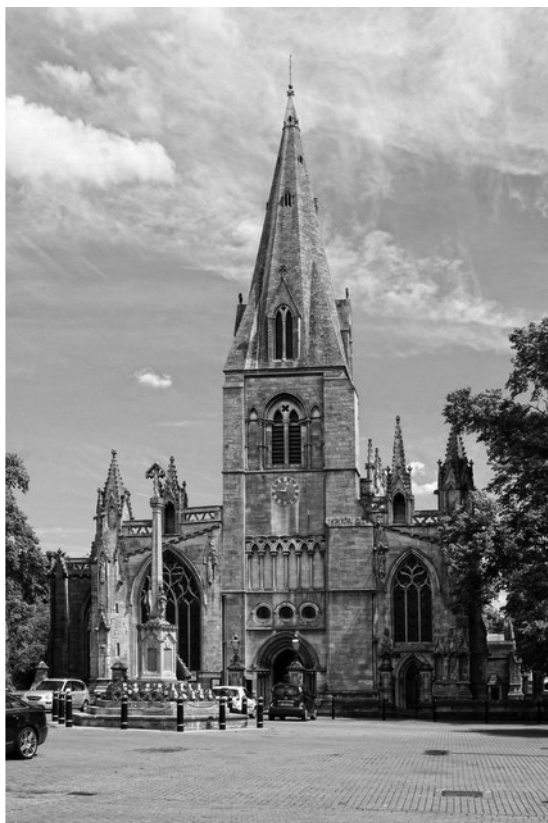
INTEGRATION OF ARCHITECTURAL «MONUMENTS IN THE ARCHITECTURE OF MODERN CITIES

Today every city in Russia requires new modern public and residential buildings, but, unfortunately, in the search of new modern architecture, it is completely forgotten about the existence of historical buildings, that nowadays face ignorance and are destroyed frequently. Studying the history of Russian architecture, we can certainly admit, that we do erase our past from the streets, that we dilapidate or destroy our culture, and that these destroyed buildings attract only the vandals, not specialists.

Modern experience of preservation of monuments of architecture allows not only to keep, but also to integrate historical buildings into modern cities changing functions of the buildings, for example:

— the medieval temple of the Dominican monastery of the XV century turns to the bookstore Waanders In de Broeren

¹ *Anika Cheban* — lecturer, Department of Building Engineering, Moscow Architecture Institute.



1. Церковь Св. Дениса в Слифорде, Великобритания / St. Denys' Church, Sleaford, Great Britain.

(Zwolle, the Netherlands);

— the old tram depot is modified in the library and shops that have become a place of attraction not only tourists but also locals in Amsterdam;

— the former factory for the production of toothpaste becomes a new landscaped neighborhood in the center of (Amersfoort, the Netherlands).



2. Церковь в городе Комри, Великобритании / The Church in the town of Comrie, Great Britain.

Historical buildings can be integrated into modern needs, and more than that — they can become the new face of our cities. Those historical buildings not only can change their function, but also can produce and use alternative energy sources:

- solar energy: photovoltaic panels on the roofs and facades of buildings — as it can be seen in the churches in Selkirk (Great Britain) and St. Denys' Church in Sleaford (Great Britain), where on the pitched roofs were installed photovoltaic cells that reduce energy consumption of the building.

- earth energy: heat pumps were prosecuted in St. Ninians Cathedral in Stirling (Great Britain), where heat pumps have been installed for heat supply, which use the heat of the environment.

- boiler equipment on biofuel from plant or animal raw materials, which was used during the restoration work in the Church of Comrie (Great Britain) for the heating of the premises was installed a biomass boiler, the decision to install was made

because of the impossibility of laying the gas pipeline.

The use of alternative energy sources can reduce not only fuel gas emissions but also financial costs, which is also very important in the operation of monuments.

All these activities allow revive the monuments of architecture and give them new life.

The use of modern technologies allows to integrate not only singular architectural monuments, but entire cities, that are more than historical — spiritual value for the world culture heritage.

When carrying out works on restoration and reconstruction of monuments of architecture it is necessary:

- to study the history of each monument;
- to conduct a comprehensive survey of the surviving internal and external enclosing structures;
- develop a work plan;
- to develop a plan for the integration of the historic building in the modern city.

The program of preservation of architectural monuments in Russia should be based on the experience of European countries and the historical experience of the country.

Combining architecture and new construction technologies will allow us to preserve the history both of individual cities and also of the country.

СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ¹

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРНОЙ АНАЛИТИКИ РАЗВИТИЯ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ МЕЖДУ
ОНТОЛОГИЧЕСКИМИ И ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫМИ ПА-
РАДИГМАМИ ИССЛЕДОВАНИЙ

Институциональная теория искусства была создана Дж. Дики, А. Данто и некоторыми другими ключевыми авторами в начале 1970-х годов (первое полное изложение этой теории было сделано Джорджем Дики в его книге *«Искусство и эстетика. Институциональный анализ»*, 1974). Онтологическая теория искусства намного старше, она была вдохновлена греческой философией бытия и, точнее говоря, она начинается «Физикой» Аристотеля. В дальнейшем развитии аристотелевская традиция с великими приключениями сохранилась в европейском теоретическом мышлении, касающемся искусства. Он был почти забыт после христианской «революции» в европейском сознании, затем его вспомнили *Бозций*, *Альберт Великий* и особенно *Фома Аквинский*, и при большом участии *Данте* его подход был положен в основу современного образа европейского мышления об искусстве. Онтоло-

¹ Сергей Дзикеви́ч — доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, заместитель заведующего кафедрой по научной работе, главный редактор АУ.

гическое мышление об искусстве основано на идее, что творческое искусство — это результат *персональной каузальности*, начинающейся с уникальной фигуры художника и заканчивающейся уникальным артефактом, и этот подход оставался базовым в Европе до *состояния постмодерна*. Ни психологические теории, ни теория выражения Кроче не смогли изменить эту позицию. Онтологическая теория искусства почти исчезла благодаря *М. Хайдеггеру* в *ранний пост-современный период*, потому что он пытался заменить этим подходом к искусству все теории существования. *Этьен Жильсон* стал тем теоретиком, который заметил подмену: в своем труде «*Живопись и реальность*» обнаружил этот прием и сосредоточился на том факте, что только во времена Аристотеля онтологическое мышление об искусстве можно представить как единственно возможное и равное общей теории бытия. Эта ситуация была очень характерной: начиная с последней четверти XIX века создание искусства все больше и больше отождествлялось не с самим *артефактом*, а со *значениями*, осуществляемыми при его посредничестве. Современные подходы, такие как те, которые разработаны в психологии, а также в теории выражения Кроче, вряд ли могут заменить онтологию искусства как доминирующую парадигму философского объяснения социальной ценности и социального влияния искусства. Особенно серьезная проблема была обнаружена для теоретиков искусства в формах *раннего пост-современного искусства (нефигуративные практики и практики класса ready made)*. Этот вызов вдохновлял на переосмысление философских исследований искусства, начатых *Л. Витгенштейном* и завершенных институциональными теоретиками искусства, о которых мы упоминали в начале. Институциональная теория искусства является действительно пост-современной, и может случиться так, что это — *единственная пост-модернистская теория искусства*, но правда в том, что в *условиях постмодерна* не может быть такой вещи, как единственная теория в любой области.

Таким образом, все теории искусства должны быть представлены как *взаимодополнительные*, и настоящая презентация призвана показать, как онтологическая и институциональная парадигмы могут дополнять друг друга.

SERGEY DZIKEVICH¹

THEORETICAL FOUNDATIONS OF AESTHETIC AND CULTURAL ANALYTICS OF URBAN ENVIRONMENT DEVELOPING

PROBLEMS OF THEORETICAL INTERCONNECTONS
BETWEEN ONTOLOGICAL AND INSTITUTIONAL
PARADIGMS OF ART INVESTIGATIONS

Institutional theory of art was constituted by G. Dickie, A. Danto and some other key authors in early 1970s (the first full exposition of this theory was made by *George Dickie* in his *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, 1974). Ontological theory of art is much older, it was inspired by Greek philosophy of being and exactly speaking it starts Aristotle's *Physics*. In further development Aristotelian tradition with great adventures survived in European theoretical thinking on art. It was almost forgotten after Christian «revolution» in European mind, then it was recollected by Boethius, Albertus Magnus, and especially by Thomas Aquinas, and with great participation of Dante it was put into the basis of the modern mode of European thinking on art. Ontological thinking on art based on the idea that a creation art is the result of *personal causality*

¹ *Sergey Dzikovich* — Associate Professor, PhD, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Vice-head of the Department for scholarly affairs, AU Editor-in-Chief

starting from the unique artist and finishing in the unique artifact kept basic in Europe until the *postmodern condition*. Neither psychological theories, nor Crochean theory of expression managed to change this position. Ontological theory of art almost disappeared thanks to *M. Heidegger* in the *early post-modern time* because he tried to replace with this *approach to art* all *theories of existence*. It was *Etienne Gilson* that in his *Painting and Reality* detected this trick and focused on the fact that only in Aristotle's time ontological way of thinking on art could be imagined as the one only possible and the one equal to the general theory of being. This situation was very characteristic: since the last quarter of the XIX century a creation of art was more and more closely identified with not the very *artifact* but with *meanings* carried out with its mediation. Modern approaches, such as those elaborated within psychology and also Croche's theory of expression, could hardly replace ontology of art as a dominating paradigm of philosophical explanation of *social value* and *social influence* of art. The especially serious challenge was revealed to art theory in the forms of *early post-modern art* (*non-figurative* and *ready-made* practices). This challenge used to inspire great re-thinking of philosophical investigations of art started by *L. Wittgenstein* and finished by *institutional theorists* of art we've mentioned in the beginning. Institutional theory of art is really *post-modern*, and it could happen that it's the *only post-modern theory of art* but the truth is that under the *postmodern condition* there couldn't be such a thing as an only theory in any field. So all theories of art should be imagined as *co-additional* and this presentation is showing how ontological and institutional paradigms could add one another.

ЛЮДМИЛА ФРЕЙВЕРТ¹

НОВАЯ ЭСТЕТИКА И НОВЫЕ МЕТОДЫ ДЛЯ ДИЗАЙНА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ: «АЛЕАТОРИЧНОСТЬ», ДИССОНАНТНОСТЬ

Современная городская среда не может быть воспринята и проанализирована только с помощью устоявшихся, давно известных эстетических и формальных категорий. Классическое, восходящее к Л.-Б. Альберти понимание красоты как того, где «ни убавить, ни прибавить», уже давно обнаруживает свою ограниченность, и это остро ощущает и формулирует, например, Р. Колхаас. Явление, названное им «гигантизмом», требует особых путей осмысления.

Мега-ансамбли и комплексы сооружений воспринимаются отдельными сегментами с переменными границами, параллельно и одновременно с другими составляющими городской среды. Сочетание определенности с неопределенностью в единой форме порождает проблему, которую можно решать по образцу **алеаторики** (**alea** — жребий, игральная кость) — метода сочинения музыки, созданного второй волной авангарда. Здесь ряд особенностей произведения обусловлен случайными факторами, а фиксированная временная последовательность может отсутствовать. Примером такого комплекса может служить Московское

¹ Людмила Фрейверт — к.ф.н., независимый исследователь.

центральное кольцо. Здесь невозможно, да и не требуется, предусмотреть всё.

Наличие не вполне предсказуемых, вариабельных элементов является обязательным для такого целого, которое Колхаас полемически назвал «мусорным пространством». Эти комплексы поневоле алеаторичны. Сочетание их составляющих потенциально конфликтно, диссонантно. Задолго до Л. Фестингера с его «теорией когнитивного диссонанса» глава нововенской композиторской школы А. Шёнберг охарактеризовал XX столетие как век «эмансипации диссонанса». Это применимо к различным явлениям — звуковым, пространственным, ментальным, общекультурным. Значение диссонантности для человеческой жизни и культуры было четко осознано во фрейдизме. Нередко диссонанс обретает статус положительной ценности: он позволяет выразить более яркие эмоции, воплотить стихию игры, будучи точкой бифуркации, откуда развитие может пойти различными путями.

Эстетика современного города в его не досугово-туристическом, а в каждодневно-рабочем аспекте предполагает вариабельность, диссонантность. Они выступают здесь как гуманистические ценности, пробуждая в человеке дух сотворчества, чувство свободы и независимости.

LYUDMILA FREIVERT¹

NEW AESTHETICS AND NEW METHODS FOR DESIGN OF URBAN ENVIRONMENT: «ALEATORICNESS», DISSONANTNESS

Perception and analysis of contemporary urban realm are not exactly, if we use only long-present, classic aesthetical categories, which are characteristics of traditional art and art form making. L.-B. Alberti's comprehension of beauty as «it is impossible to increase or to take away something» is not relevant for much components of modern situation. R. Koolhaas feels and formulizes this contradiction in his describing of «bigness».

We perceive mega-ensembles and complexes of facilities only as segments with infinitive shapes, and we see other parts of landscape and urban environment at the same time. Problem of conjunction determinacy and indeterminacy in art form is resolved successful in method of avant-garde composers **aleatoric** (**alea** — «lots, dice»), which was created in the middle of 20th century. Few specific qualities of such pieces are defined random factors, and often there are not obligatory chronological sequence in them. The example of such complex in urbanistics is Moscow Central Circle (MTsK) (Moscow Belt Line Railway). Authors-designers cannot envisage all details,

¹ *Lyudmila Freivert* — PhD, an independent scholar.

and it is not necessary.

The characteristics of unity, which Koolhaas defines polemically as «refuse space», is presence of variability, not completely predictable elements. The qualities of these complexes is dissonance, potential conflict, contra-volitional «aleatoricness».

A. Schoenberg, the establisher and headman of New Vienna composer school, created the term «emancipation of dissonance». It was many years before L. Festinger's theory of «cognitive dissonance». Dissonance is a term, which is relevant to sound, spatial, mental, common cultural and other phenomena. The meaning of «dissonantness» was comprehended by Freudism in other terms. Sometimes dissonance becomes great value, because it is a tool for embody of strong expression, power of play. Dissonance is bifurcation point, after which ways of development can be different.

Aesthetics of contemporary city, if the matter in hand is no tourism and entertainment, but daily struggle of life and work, presupposes ambiguity, variability, «dissonantness». In these circumstances they are embody of humanistic value, which offer spirit of co-creation, feel of freedom and independence.

АНТОН БОРОВИКОВ¹

ИНФРАСТРУКТУРА МУЗЫКИ ВНУТРИ ИНФРАСТРУКТУРЫ АРХИТЕКТУРЫ: ФОРМИРОВАНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОЗДНЕМ РОМАНТИЗМЕ И МОДЕРНОСТЬ

В докладе ставится задача описать основные векторы продолжающегося исследования. В докладе было предложены следующие положения, касающиеся содержания исследования.

«Модерн» понимается в соответствии с формулировкой в статье Юргена Хабермаса «Модерн — незавершенный проект» (в соответствии с позициями Адорно датируют начало «модерна» приблизительно 1850 годом, исходя из интерпретаций Бодлера и авангардистского искусства)². Основания этой характеристики лежат в искусствоведческом материале, получившем философское (эстетическое) масштабирование (тема современности связывается с дискурсом об аутентичности и технике в т.ч. у М. Хайдеггера³).

¹ Антон Боровиков — МГУ имени М. В. Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики, аспирант

² Хабермас, Ю. Модерн — незавершенный проект // Политические работы. М.: Праксис, 2005. С. 8.

³ Хайдеггер, М. Исток художественного творения: избранные работы разных лет. М.: Академический проект, 2008.

Представление о «модерне» и «модерности» подвергаются социологизирующим интерпретациям (упомянутый дискурс о технике примыкает к рассуждениям о промышленности и формировании капитализма) и, в определенном смысле, политическим (примыкающий дискурс о формировании массы — В. Беньямин¹, мейнстрим Франкфуртской школы, А. Негри-Хардт², возможно, П. Вирно³ и М. Лаццарато⁴). История музыки, в свою очередь, описывалась до сих пор в категориях позднего романтизма, тогда как явления модерна считались исключительно «низкие» жанры кабаре (кафе-шантана и т. д. с учетом эволюции), оперетты и домашнего музицирования. Делается попытка ввести материал оперной музыки Верди в систему понятий прото-массовой культуры.

Через понятие инфраструктуры, объединяющее архитектуру и музыку, предполагается переписать музыкальный материал позднего романтизма (оперы Верди, в первую очередь — три последних) как материал модернизма. Для этого автор пользуется одним из определений модерности, которое сформулировал Пол Эдвардс как одно из ее свойств⁵: то, что для большинства людей технология

¹ Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // [forlit.philol.msu.ru URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm](http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm) (дата обращения: 24.08.2018); Беньямин, В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: 2004. С. 47—234.

² Негри, А., Хардт, М. Империя. М.: Праксис, 2004.

³ Вирно, П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

⁴ Лаццарато, М., Мелитопулос, А. Машинный анимизм// СТА-ДИС.1 (1)⁵. 2019. С. 81—89.

⁵ <http://doxajournal.ru/stadis/1-19>

остается незаметной. Определение подкрепляется ссылками на разработанное Кастельсом понятия о сетевой структуре⁷. Согласно Эдвардсу, инфраструктура дает чувство стабильности (ср. инфраструктуру событий, новостей) и равняется системному контролю в пределах всего общества, направленному на разнообразие, природной среды. Добавлю от себя — контролирует системные практики радости, досуга и вообще эмоциональных реакций. «Знания об инфраструктурах „усваиваются по мере участия“ в сообществах»⁸. Архитектура вместе с оперной музыкой Верди формируют значимую часть социальной, эстетической и политической инфраструктуры модерности. В процесс формирования сетей инфраструктуры входят разные составляющие, которым дана характеристика: к ним относится система педагогики и рынок оперной экономики, само по себе открытие музыкальных учебных заведений и строительство театров.

Пение само по себе описывается в качестве технологии колонизации тела (ср. репрессивные методы чуть более ран-

⁶ Эдвардс, П. Инфраструктура и модерн: сила, время и социальная организация в истории социотехнических систем / URL: http://doxajournal.ru/infrastructure_modern (дата обращения: 20.05.2019). Статья в моем переводе, оригинал см. Edwards P. N. Infrastructure and Modernity: Force, Time, and Social Organization in the History of Sociotechnical Systems // *Modernity and Technology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. P. 185–226.

⁷ Castells, M. *The Rise of the Network Society*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1996.

⁸ Эдвардс в свою очередь цитирует работы Bowker, G.C., Star, L.S. *Sorting Things Out: Classification and its Consequences*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.; Star, S.L., and Ruhleder, K. *Steps Toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces*. *Information Systems Research*. 1996. 7. P. 111– 34.

него времени, пение кастратов). Автор доклада присоединяется к критике нововременной установки¹ и объединяет элементы общественного и технологического развития на примере актов исполнения музыки оперным певцом в системе спектакля. Характеризуется противопоставление артистизма и техники, парное противопоставлению музыкальности и театральности. Ставится под сомнение граница идентичности исполнителя и техники.

Внутри рамочного понятия динамики технологических систем кратко намечаются трансформации импликаций гендера и возвышенного в мужских партиях трех последних опер Верди.

Через пересоздание социальной инфраструктуры 19 века после краха сословной системы в ходе Великой Французской революции дана характеристика новому статусу массы. Опера переописывается через процессы секуляризации и конца аристократии как литургия без трансценденции. Исследуется появление публики через исследования публичных пространств (универсальный магазин). Проводится сближение и объединение понятий «массы» и «публики». Намечается процесс утраты роли композитора как утраты трансценденции — исполнитель становится важнее.

Делается попытка сблизить макро-конструктивные приемы в музыке и в архитектуре (композиторское решение увертюры — архитектурное решение фойе, т.д.)

Даются заметки к формированию оперным театром инфраструктуры времени события оперных спектаклей и соответствующую «повестку дня» (ср. аналитический инструментарий Алена Бадью, понятие «события»²).

¹ Соответствующая позиция Бруно Латура проговаривается в той же статье Эдвардса.

² См., напр., с самого начала: Бадью, А. Рапсодия для театра. Краткий философский трактат. М.: Модерн, 2011. С. 5, 10—11 и т. д.

Интеграция эмоциональных, эстетических, социальных и политических процессов на уровне публики сближается с процессами глобализации вообще (через критическую теорию и позиции Негри-Хардта). Взаимная интеграция публики в результате делегирования индивидуальности ради общего зрелища объясняется через методологию *posthuman studies*. Разложение эстетического объекта в череде вставных номеров оперы соответствует интегративным процессам формирования автореферентного социо-политического субъекта. Возможно, его справедливо было бы назвать «распыленным».

ANTON BOROVIKOV¹

THE INFRASTRUCTURE OF THE MUSIC WITHIN INFRASTRUCTURE OF ARCHITECTURE: THE FORMATION OF MASS CULTURE IN THE LATE ROMANTICISM AND MODERNITY

This presentation aims to outline the main vectors of the research. The content that is offered in the report is following:

«Modern» is understood in accordance with the words of the article by Jurgen Habermas «Modern — unfinished project» (in accordance with the positions of Adorno I date the beginning of «modern» by about 1850, basing on the interpretations of Baudelaire and avant-garde art²). The basis of this characteristic lies in the art history material, which received philosophical (aesthetic) scaling (the theme of modernity is associated with the discourse about authenticity and technology by Heidegger³). The idea of modernity is subjected

¹ *Anton Borovikov* — Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, postgraduate student.

² *Habermas, J.* Die Moderne — ein unvollendetes Projekt (1980) // Kleine Politische Schriften (I — IV). p. 444—464. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.

³ *Heidegger, M.* Basic writings: from Being and time (1927) to The task of thinking (1964) / edited, with general introd. and introductions

to sociologizing interpretations (the mentioned discourse on technology is adjacent to the arguments on industry and the formation of capitalism) and, in a sense, political interpretations (the adjacent discourse on the formation of the mass — W.Benjamin⁴, the mainstream of the Frankfurt school, A.Negri-Hardt⁵, perhaps P.Virno⁶ and M.Lazzarato⁷). The history of music, in turn, has been described so far in the categories of late romanticism, while the phenomena of modernity were considered exclusively «low» cabaret genres (cafe-shantana, etc.). Taking into account evolution, operettas and home music making. An attempt is made to introduce the material of Verdi's Opera music into the system of concepts of proto-mass culture.

Through the concept of infrastructure, which combines architecture and music, it is supposed to rewrite the musical material of late romanticism (Verdi's operas, first of all — the last three) as the material of modernism. To do this, the author uses one of the definitions of modernity, which P. Edwards formulated as one of its properties⁸: the fact that for most

to each selection by David Farrell Krell. New York: Harper & Row, 1977.

⁴ *Benjamin, W.* Illuminations. Edited and with an introd. by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York, Harcourt, Brace & World, 1968 (look at «On some motifs in Baudelaire», «The work of art in the age of mechanical reproduction»).

⁵ *Negri A., Hardt M.* Empire. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.

⁶ *Virno, P.* A Grammar of the Multitude: for an Analysis of Contemporary Forms of Life / Foreword by Sylvère Lotringer. Cambridge, Mass; London: Semiotext, 2003.

⁷ *Lazzarato M., Melitopoulos A.* Machinic Animism // Deleuze and Guattari Studies. 2012. №6 (2). P. 240—249.

⁸ *Edwards, P. N.* Infrastructure and Modernity: Force, Time, and Social Organization in the History of Sociotechnical Systems // Modernity and

people the technology remains invisible. The definition is supported by references to the concept of network structure developed by M.Castells⁹. According to Edwards, infrastructure provides a sense of stability (the infrastructure of events, news) and is equal to the system control within the whole society, aimed at the diversity of the natural environment. I will add from myself — in control system practice joy, leisure and General emotional reactions. «Knowledge infrastructures „absorbed as participation“ in communities.»¹⁰ Architecture together with Verdi's Opera music form a significant part of the social, aesthetic and political infrastructure of modernity. In the process of formation of networking infrastructure consists of different components, which the characteristic: it relates to the system of pedagogy and Opera market economy, in itself, the opening of music schools and construction of theaters.

The singing itself is described as a technology of colonization of the body (repressive methods slightly earlier time, the singing of the castrati). The author of the report joins the criticism of the modernist settlement¹¹ and combines elements of social and technological development on the example of acts of music performance by an Opera singer in the performance system. It is characterized by the opposition of artistry and technique, paired opposition to musicality and

Technology. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

⁹ Castells, M. 1996. *The Rise of the Network Society*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.

¹⁰ Bowker, G.C., and Star, S.L. *Sorting Things Out: Classification and its Consequences*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999; Star, S.L., Ruhleder, R. 1996. «Steps Toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces.» *Information Systems Research*. 7. P. 111- 134.

¹¹ The relevant position of Bruno Latour is pronounced in the same article by Edwards.

theatricality. The boundary between the identity of the performer and the technique is questioned.

Within the framework of the concept of the dynamics of technological systems, the transformations of gender and sublime implications in the male roles of Verdi's last three operas are briefly outlined.

Through the re-creation of the social infrastructure of the 19th century after the collapse of the class system during the French revolution, the new status of the mass is characterized. The Opera is rewritten through the processes of secularization and the end of the aristocracy as a Liturgy without transcendence. The appearance of the public through the study of public spaces (Department store) is investigated. Convergence and unification of the concepts of «mass» and «public» is carried out. The process of losing the role of the composer as a loss of transcendence is outlined — the performer becomes more important.

An attempt is made to bring together macro-constructive techniques in music and architecture (composer's solution of the Overture — architectural solution of the foyer, etc.).

Notes are given to the formation of the time infrastructure by the Opera house through the events of Opera performances and the corresponding «agenda» (cf. Alain Badiou's analytical tools, the concept of «events»).

The integration of emotional, aesthetic, social and political processes at the level of the public comes closer to the processes of globalization in General (through the critical theory and positions of Negri-Hardt). The mutual integration of the public as a result of the delegation of individuality for the sake of the General spectacle is explained through the methodology of posthuman studies. The expansion of an aesthetic object in a series of false numbers in the Opera corresponds to the integrative processes of the formation of a self-referencing socio-political entity. Perhaps it would be fair to call it «sprayed.»

АСЯ ФИЛИППОВА¹

РОЛЬ ТВОРЧЕСКИХ КЛАСТЕРОВ В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА (НА ОПЫТЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЦЕНТРА ТВОРЧЕСКИХ ИНДУСТРИЙ ФАБРИКА В ГОРОДЕ МОСКВЕ)

Центр творческих индустрий (ЦТИ) ФАБРИКА создан в 2005 году на территории московской фабрики технических бумаг «Октябрь». ЦТИ ФАБРИКА является первым в Москве многофункциональным творческим кластером, предоставляющим возможности для реализации художественных инициатив в поле современной культуры — визуальных искусств, музыки, театра и кино.

Пространство ЦТИ ФАБРИКА представляет собой пример современного урбанистического дизайна. В промышленный район, существовавший с конца XIX века до начала XXI, был интегрирован творческий кластер, в котором традиционный индустриальный стиль удачно сочетается с современными дизайнерскими решениями. Это креативное и легко трансформируемое пространство является примером ревитализации исторических зданий, утративших первоначальное функциональное назначение. В ЦТИ ФАБРИКА

¹ Ася Филиппова — Генеральный директор Центра творческих индустрий ФАБРИКА.

регулярно проводятся выставки современного искусства, в том числе специальные проекты Московской биеннале современного искусства.

В рамках одной из долгосрочных программ медиации и работы с локальными сообществами был также создан интерактивный музей. В этом музее несколько зон, посвященных основным темам изучения. В их числе — зона, посвященная индустриальному прошлому района, где расположена Фабрика и другие промышленные предприятия. Здесь представлены образцы продукции фабрик и заводов разных периодов. Благодаря этому передается особая атмосфера бывшей промышленной зоны в центральном округе города — района между станциями метро «Электроводская» и «Бауманская», в котором сочетались и историческая застройка, и заводы, и конструктивистские архитектурные эксперименты. Эстетическое картирование этой местности призвано показать специфику именно этого городского локуса. Элементы промышленного дизайна сочетаются со знаками нематериальной культуры и повседневной городской среды. На стендах музея собраны почтовые открытки, фрагменты писем, старые фотографии, бытовые предметы. Другими зонами экспозиции музея предлагаются маршруты по остальным темам исследования (например, «Сообщества», «Детство», «Архитектура» и др.). Внимание к отдельным городским локусам (двор, зеленые зоны, улицы, жилые помещения и др.) создает ощущение тесной и многоуровневой взаимосвязи человека и городской среды, позволяет преодолеть отчуждение человека от истории своего района проживания. Привычная городская среда начинает восприниматься по-новому, создаются неожиданные историко-культурные контексты. Экспозиция построена по концептуальному принципу, широко используемому в современном искусстве. Основой инсталляции в каждом отдельном секторе является знаковый энвайронментальный объект, фор-

мирующий коннотативные смыслы. Структура музейной экспозиции построена как исследовательский проект, формирующий новый тип городского музея. Музей ЦТИ ФАБРИКА демонстрирует, что современное искусство может быть органичной частью исторического пространства и активизировать так называемые «слепые зоны» городской среды.

ЦТИ ФАБРИКА становится организующим урбанистическим локусом, расширяющим представление посетителей об урбанистической среде и возможных путях ее джентрификации. ЦТИ ФАБРИКА воплощает стратегию эффективной ревитализации депрессивных городских районов, создает новые возможности их переструктурирования и реинтеграции в современную городскую среду.

ASYA PHILIPPOVA¹

THE ROLE OF CREATIVE CLUSTERS IN THE STRUCTURE OF CONTEMPORARY CITY (THE EXPERIENCE OF THE CENTER FOR CREATIVE INDUSTRIES FABRIKA IN MOSCOW)

The Center for Creative Industries (CCI) FABRIKA was founded in 2005 on the territory of the Moscow factory of technical papers «October». The CCI FABRIKA is a multifunctional cultural cluster that provides opportunities for the implementation of artistic initiatives in the field of modern culture — visual arts, music, theater and cinema.

The space of the CCI FABRIKA represents an example of contemporary urban design. The creative cluster was integrated into the industrial district that existed from the end of the XIX to the beginning of the XXI century, in which the traditional industrial style is successfully combined with contemporary design solutions. This creative and easily transformable space is an example of the revitalization of historic buildings that have lost their original functionality. The CCI FABRIKA regularly hosts exhibitions of contemporary art including special projects of the Moscow Biennale

¹ *Asya Philippova* - General Director of the Center for Creative Industries FABRIKA.

of Contemporary Art.

An interactive museum was also created within the framework of one of the long-term programs of mediation and cooperation with local communities. There are several zones dedicated to the main topics of study in this museum. Among them is a zone dedicated to the industrial past of the district where the factory and other industrial enterprises are located. The museum presents samples of products of these factories and plants of different periods. As a result, the special atmosphere of the former industrial zone in the central district of the city between the metro stations «Elektrozadovskaya» and «Baumanskaya», which combined old residential buildings, plants and constructivist architectural experiments, is transmitted. Aesthetic mapping of this territory is intended to show the specificity of this particular city locus. Elements of industrial design are combined with signs of intangible culture and everyday urban environment. Postcards, fragments of letters, old photos, household items are collected on the museum stands. Other museum exposition areas suggest routes for the remaining research topics (for example, «Communities», «Childhood», «Architecture», etc.). Attention to individual urban loci (courtyard, green areas, streets, residential premises, etc.) creates a feeling of a close and multi-level relationship between a person and the urban environment, and makes it possible to overcome the alienation of a person from the history of his area of residence. Habitual urban environment is perceived in a new way, unexpected historical and cultural contexts are created. The exposition is based on a conceptual principle that is widely used in contemporary art. The basis of the installation in each separate sector is a sign environmental attribute forming connotative meanings. The structure of the museum exposition was built as a research project, forming a new type of city museum. The museum of the CCI FABRIKA demonstrates that contemporary art can be an organic part of the historical space and activates the so-called

«blind zones» of the urban environment.

The CCI FABRIKA becomes an organizing urban locus expanding visitors' perception of the urban environment and possible ways of its gentrification. The CCI FABRIKA implements the strategy of effective revitalization of depressed urban areas, creating new opportunities for their restructuring and reintegration into the contemporary urban environment.

ПРАКТИКИ / PRACTICES

ЭКСКЛЮЗИВНОЕ ИНТЕРВЬЮ ХУДОЖНИКА ВИКТОРА СКЕРСИСА ЖУРНАЛУ AESTHETICA UNIVERSALIS

05.06.2019

Виктор Скерсис — один из основателей художественного направления, получившего историческое классификационное название «московский концептуализм». Одной из самых заметных акций направления стала художественная акция в середине 1970-х годов на Выставке достижений народного хозяйства (ВДНХ) — центральной идеологизированной экспозиции СССР — заключавшаяся в «высиживании» группой молодых художников яиц в гнезде. В 1984 году Виктор Скерсис эмигрировал в США, где живет и работает и в настоящее время, приезжая в Россию для участия в художественной и теоретической деятельности. В 2014 году принимал участие в VI Овсянниковской международной эстетической конференции (ОМЭК VI), проводившейся кафедрой эстетики философского факультета МГУ и посвященной философии современного искусства. Во время конференции он принял также участие в выставке «Ненавязчивый катарсис», приняв участие в хэппенинге, в котором изображавшийся Виктором Скерсисом Сократ беседовал о катарсисе со всеми желающими. По исходному образованию Виктор Скерсис — художник-график. Одна из графических работ Виктора Скерсиса была подарена им галерее Cogito философскому факультету

МГУ имени М.В.Ломоносова. Журнал *Aesthetica Universalis* планирует разместить в ближайших номерах две статьи Виктора Скерсиса о проблематике современного искусства и предваряет их настоящим интервью, взятом в виде записи и предлагаемом здесь в расшифрованном виде. Фильм с записью будет также размещен на одноименном канале журнала на платформе YouTube.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

В редакции *Aesthetica Universalis*

Интервью ведет

Александра Капуста,

студентка философского факультета МГУ,

специальный корреспондент *Aesthetica Universalis*

Aesthetica Universalis. Как произошёл разрыв между живописью, искусством «до» Дюшана и новым искусством?

Виктор Скерсис. С появлением М. Дюшана расширяется степень свободы в искусстве, выстраивается иная система творческого поведения. Первые работы концептуалистов показали, что концептуальное искусство — это не только живопись, это нечто иное. Искусство после Дюшана вышло на новый метауровень и продолжает развиваться в этом направлении.

Aesthetica Universalis. Как возник «московский концептуализм», что оказало существенное влияние на его развитие?

Виктор Скерсис. Что касается «московского концептуализма», то здесь следует сказать о футуристах, творчество которых, безусловно, оказало влияние на развитие концептуального искусства в Советском Союзе. Но футуризм — это не только Маяковский, это и творчество, к примеру, Василиска Гнедова — его поэма-перформанс, которая не имела

слов, а состояла из одного жеста руки, быстро поднимаемой над головой и резко опускаемой вниз, а затем вправо и вбок. «Поэма конца» — это пример возникшей в искусстве «ситуации парадокса». Ранее не существовавшее в искусстве стало фундаментом для развития концептуального искусства.

Aesthetica Universalis. Виктор, в своей статье «Семь — ноль в нашу пользу» Вы выделили три ветви «московского концептуализма»: аналитическую, романтическую и индуктивную. Если же о первых двух мы имеем достаточно информации, то можете ли Вы рассказать об индуктивной ветви, в чём её существенное отличие от аналитической, к которой относится Ваше творчество?

Виктор Скерсис. Представители индуктивной ветви — участники арт-группы «Коллективные действия» создавали акции и перформансы, в которых ключевая роль отводилась зрителю и пространству, в которое они его помещали. Само пространство, в которое был помещён участник действия, устроенного арт-группой, было абсурдным. И в этом пространстве зритель пытался разобраться, почему происходит то или иное действие художников, для чего? Именно этого и пытались добиться представители этой ветви — заставить зрителя быть причастным к разворачивающемуся действию, заставить помыслить о происходившем.



Графическая работа Виктора Скерсиса 1994 года из собрания художественной галереи Cogito Философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

В художественной галерее Cogito
философского факультета
МГУ имени М.В.Ломоносова

Интервью ведет
Сергей Дзикевич,
главный редактор Aesthetica Universalis

Aesthetica Universalis. Виктор, Вы встретили в экспозиции галереи Cogito инсталляцию «Гнездо Пикассо» (Работа художника Льва Панченко. — *AU*). Расскажите, что напоминает Вам это «Гнездо»? Что тогда была за история с гнездом?

Виктор Скерсис. Это был 1975 год. И в это время в Советском Союзе было такое понимание, что художник делает картину, скульптуру и собственно само искусство состоит из скульптуры или живописи, можно прибавить еще к этому рисунок и какие-то ответвления: мозаику, фреску. В то же время появляется какая-то новая информация, что что-то происходит на Западе, наши западные коллеги делают какие-то вещи совершенно фантастические, мы даже не предполагали, что это возможно. В то же время появилась какая-то информация из нашего, уже российского прошлого, о футуристах, об авангарде начала XX века. И стало понятно, что искусство — это не только живопись и скульптура, что это гораздо более емкое явление, включающее в себя целый ряд областей.

Aesthetica Universalis. То есть эта ячейка семейных родовых сходств устроена иначе, чем казалось раньше, если мы используем известное теперь выражение Л. Витгенштейна. Скажите, пожалуйста, сколько Вам было тогда лет?

Виктор Скерсис. В 1975 году мне было 19 лет, я родился в 1956 году.

Aesthetica Universalis. А мне тогда было 17 лет (Возраст интервьюера AU во время описываемой акции. — AU.). Мне было 17 лет в то время и я прочитал в газете «Московский комсомолец» отчет об акции «Гнездо». Там было написано, что участвовали в ней антисоциальные элементы без определенных занятий. Скажите, пожалуйста, Вы действительно были антисоциальным элементом без определенных занятий?

Виктор Скерсис. Нет, я в это время учился в Московском полиграфическом институте, сейчас не помню, на каком курсе. Нет-нет, мы были студентами.

Aesthetica Universalis. То есть это неправда, что Вы были без определенных занятий. Студент не является человеком без определенных занятий. Студент учится. Вы учились на графиков?

Виктор Скерсис. Это называлось «книжный дизайн».

Aesthetica Universalis. Потрясающе! Замечательно. Это одна из наиболее креативных специальностей. Вот наша коллега Надежда Грунина также закончила Полиграфический институт. Вы видели ее блестящие иллюстрации к Ф. Кафке в галерее. Почему же они все-таки решили, что Вы именно антисоциальный элемент? Вы себя не позиционировали как художник? Вы сказали этим людям, что Вы —

студент-художник?

Виктор Скерсис. Вы знаете как, мне кажется, там проблема была гораздо более глубокая. Потому что, когда эта выставка проходила, там было более ста художников, и в основном это были именно живописцы. Там была живопись, несколько объектов, в частности «Пальто» Одноралова, тканевые коллажи группы «Волосы» и были также вещи, которые выставили мы. Это была «Коммуникационная труба», это было «Гнездо», это были «Пять выгоревших на солнце листов бумаги». И мне кажется, то, что на самом деле поразило товарища Шпагина, который написал этот отчет...

Aesthetica Universalis. Я имени автора не помню (Интервьюер AU имеет в виду свои личные воспоминания. — AU.).

Виктор Скерсис. Я его запомнил. Что же это за человек такой? И мне кажется то, что его поразило именно в этой работе то, что она как-то, ну куда она не укладывалась. Допустим, были там работы Рабина или работы, посвященные религиозному содержанию. И с теми было как-то понятно, религия была под запретом, или антисоветские работы более или менее были объяснимы, то, что было, например, у Рабина. Там было понятно, что с этим делать. А здесь вот — свили гнездо, сидят три мальчишки, вот высиживают яйца. И это все происходит на Выставке достижений народного хозяйства. И как бы, что с этим делать, ну совершенно непонятно. Что это? Это вроде и не советское и не антисоветское, и не религиозное, это вот как кусок мокрого мыла. Его нехватишь...

Aesthetica Universalis. Да, вот Вы знаете, ведь во всяком искусстве есть какой-то концепт. Искусство вне концепта не может приходить в бытие, как сказал бы Этьен Жильсон.

Видимо, сам концепт Вашей акции был абстрактен, и это было никому не понятно.

Виктор Скерсис. Люди совершенно не понимали, что происходит. То есть наиболее часто встречавшимся объяснением в этом время было то, что это вот такой студенческий капустник.

Aesthetica Universalis. Да. То есть искусство с абстрактным концептом было для них непонятно и недопустимо. И поэтому они предпочитали это истолковывать именно как антисоциальное поведение, то есть ставить это вне искусства.

Виктор Скерсис. Да, в определенном смысле — да. Это было большой проблемой.

Aesthetica Universalis. Скажите, Виктор. Дальше наш разговор коснется динамики развития концептуализма в нашей стране. И мне интересно, когда стали смотреть на Вашу деятельность именно как на искусство? С какого времени это стало происходить?

Виктор Скерсис. Я даже не могу точно сказать...

Aesthetica Universalis. Ну примерно? Когда перестали говорить, что это — хулиганы и антисоциальные элементы и, скорее, стали говорить «Ну, это художники со своим особым взглядом»?

Виктор Скерсис. По-моему, когда группа «Гнездо» уже распалась. Хотя нет! Вы знаете, нет! Ситуация странной, поскольку никто не понимал, что мы делаем, что это такое, зачем вы это делаете. Художник рисует, он делает картину. А мы делали какие-то объекты или какие-то акции. И это бы-

ло совершенно непонятно. То, что началось в то время и оказалось очень важным, это то, что мы стали размышлять, а что же мы собственно делаем. И размышляя об этом, мы объясняли людям, которые приходили слушать, что здесь происходит. Мы искали какие-то аналогии в западном искусстве, в искусстве начала века, и понемногу-понемногу вот в этой вот среде, в которой мы вращались, стало выкристаллизовываться новое отношение к нашим действиям. Плюс, в это время происходили квартирные выставки. Они начались еще в начале семидесятых. И там люди тоже сталкивались с какими-то явлениями, которые были непонятны. И, в частности, благодаря этому у людей стали понемножку открываться глаза, и они стали понимать, что искусство — это не только работы в Новой Третьяковке на Крымском валу (Речь идет об известном центре экспонирования современного искусства в конце 1980-х — начале 1990 — х годов. — AU.). Это еще и какие-то вещи, о которых они не знали или с которыми каким-то образом не сталкивались, играли роль. Эти вещи могли быть нарративными, как какой-то сюжет, допустим, религиозный или вещи формально другие, не важно какого рода; это могла быть масляная живопись на холсте, но это была абстрактная живопись. Такое удивление, когда человек сталкивался с ними, и оно оставалось. Они приходили посмотреть на что-то удивительно странное, но это и есть искусство. Сначала это было не очень заметно, но уже где-то к концу 1970-х, я бы сказал, понемногу люди стали понимать, что то, чем мы занимаемся, это все-таки искусство. Искусство. Хотя, с другой стороны, вот это вот ощущение того, что мы занимаемся как бы дуракавалянием, оно осталось... И вот с этим пониманием я сталкиваюсь до сих пор.

Aesthetica Universalis. Нам интересно, как проходил процесс, потому что речь идет сейчас именно о процессе. И мы посмотрим на этот вопрос уже исторически. Образова-

лась временная дистанция, значительная дистанция. Я хочу напомнить, что если произведение создано более пятидесяти лет назад, оно уже считается антиквариатом. То есть это значительная историческая дистанция. Я хотел бы, чтобы мы понимали свою ответственность. Сейчас речь идет об отношении к событиям уже далекого прошлого, и многие об этом прошлом не знают. Следуя методологии исторической Школы Анналов, надо смотреть на прошлое таким, каким оно было, когда оно было настоящим. Поэтому мы стараемся реконструировать, что было на самом деле, и установить действительный ход событий, и обращаемся к Вам как к свидетелю первого уровня, как к непосредственному свидетелю событий и непосредственному участнику. Я хотел бы сказать следующее. Журнал *Aesthetica Universalis*, для которого мы сейчас берем интервью, смотрит на это именно так и журнал хотел бы реконструировать ход событий и ввести это в ряд академического исследования. Мы не являемся адептами ни одного направления и ни одной художественной школы. Это — академический журнал. Поэтому и на события прошлого мы смотрим не с точки зрения принятия или непринятия определенных позиций, а с точки зрения реконструкции действительного содержания событий. Поэтому я хотел бы, чтобы Вы понимали, о каком процессе идет речь. Речь идет о процессе, который корректно следует называть институционализацией московского концептуализма. То есть я задаю вопрос, когда же все-таки московский концептуализм начали считать искусством. И здесь возникает вопрос, а что такое «институционализация»? В классическом тексте Дж. Дики «Искусство и эстетика: институциональный анализ» 1974 года мы видим классическую позицию теории в отношении этого явления. Я нахожусь в личном контакте с Дж. Дики, в личной переписке, он дал мне разрешение на публикацию перевода этого текста. Большая часть этого текста опубликована в журнале *Aesthetica*

Universalis (Vol. 1 (1). 2018. — AU.), и скоро выйдет полный перевод, что очень, кстати, важно для нашей среды. В этом тексте Дж. Дики следующим образом описывает институционализацию: институционализация — это присвоение статуса произведения искусства определенным предметам. И прежде всего, институционализация происходит внутри арт-мира (понятие, введенное А. Данто) носителями профильной информации. Вот у меня вопрос, когда внутри арт-мира, куда входят искусствоведы, философы искусства, журналисты, пишущие об искусстве, когда внутри арт-мира все-таки сложился консенсус, что московский концептуализм — это искусство?

Виктор Скерсис. Я даже затрудняюсь сказать. В художественной среде он сложился раньше.

Aesthetica Universalis. Конечно, люди, которые приходили на квартирные выставки, которых либо Вы знали лично, либо знали Ваши друзья, они Вам говорили в частных беседах, что это интересно, это хорошо, начали это говорить с какого-то времени. Но я спрашиваю о другом. Институционализация — это несколько иная вещь. Когда впервые в прессе, я имею в виду специальную прессу, когда впервые написали положительную статью о московском концептуализме?

Виктор Скерсис. Журнал «А — Я» появился, там стала понемногу появляться информация, которая говорила, что есть такое явление, как московский концептуализм и это, безусловно, искусство. В 1978 году Комар и Меламид эмигрировали сначала в Израиль, а потом — в США. И они были встречены очень хорошо. То есть на Западе в это время появилась в это время информация о том, что в России есть московский концептуализм, есть концептуальные художники, есть другие художники, и это, безусловно, явление.

А в официальной прессе в России, по-моему, этого не было.

Aesthetica Universalis. Вообще никогда?

Виктор Скерсис. До моего отъезда в 1984 году я не помню.

Aesthetica Universalis. Возник очень интересный казус. Действительно, мы также не обнаружили таких фактов. Мы не обнаружили фактов, чтобы профессиональные журналы писали какие-то теоретические обзоры практики московского концептуализма, серьезно анализировали это в сравнении с западными единомышленниками по концептуальному движению, или выставляли какой-то сравнительный анализ с официальным советским искусством. Таких публикаций нет. Процесс институционализации, который мы хотим реконструировать, крайне затруднен этим обстоятельством. С чем мы сталкиваемся? Об этом нельзя было писать по идеологическим соображениям ни в конце 1970-х годов, ни в ранние 1980-е годы, а затем начался известный процесс, который называется перестройкой, и стало можно и писать и говорить. Дело в том, что советские журналы, я имею в виду профильные, деградировали к этому времени. Они не писали ничего серьезного. Ни «Художник», ни «Декоративное искусство», ни просто «Искусство» не знали, что им делать. И через какое-то время они стали что-то такое писать, но московского концептуализма уже в прежнем виде не было. Часть людей эмигрировала, как Вы, а часть оказалась замещенной возникшим коммерческим галерейным движением. А ведь концептуализм — это некоммерческое направление. Мы знаем, когда появились первые галереи. Это 1989 год, 1990 год. Потом появилась известная галерея Марата Гельмана, потом появились творческие кластеры, вся эта фабрика по тиражированию новых имен. Я не помню, чтобы кто-то серьезно выставлял московский концепту-

ализм. К нему обратились только теперь. Недавно прошли интересные выставки концептуального искусства, в одной из них Вы сами принимали участие. Но ведь они же связаны с участием художников новой волны, а на представителей традиционного концептуализма смотрят как на неких исторических предшественников. Этот взгляд очень странный, потому что сами эти предшественники до сих пор не имеют институционально акцептированного статуса. Вот что особенно интересно в анализе этого процесса, и с чем приходится сталкиваться. Но мы пытаемся установить, когда же все-таки институциональный статус сложился, был присвоен и особенно интересно, кем он был присвоен. Чтобы мы могли более детально это установить, я хочу предложить Вам еще один поворот. В 1980-е годы, когда стали проводиться более или менее свободные выставки, на концептуализм смотрели уже как на некий миф, который принимается, признается всеми, но это именно как миф прошлого, что были такие-то люди, что они делали интересные вещи, но никто точно не понимал художественного смысла этих действий. Скажите, пожалуйста, как на Вас стали смотреть в 1980-е годы художники вновь вышедшие на сцену, первые свободные галеристы, приглашали ли они Вас участвовать в совместных проектах, были ли такие выставки в середине 1980-х годов, в конце 1980-х годов. И не пришел ли институциональный статус из галерейных институций, потому что, как отмечает Дики, один из источников институционализации это — те, кто представляет художественные работы. Вот от журналов — нет, может быть, от галерей?

Виктор Скерсис. Были какие-то выставки время от времени, но я хотел бы вернуться к тому, о чем Вы говорили. На мой взгляд, теоретического осмысления того, что происходило в концептуальном искусстве у нас, здесь, в России нет. Мне кажется его было мало, либо очень мало. И, на мой взгляд, это, действительно, очень важная ниша, с которой

необходимо что-то делать...

Aesthetica Universalis. Восполнить?

Виктор Скерсис. Восполнить пробел. Потому что, по моему ощущению, было несколько явлений в прошлом столетии, которые были фундаментальными, основополагающими для русского искусства. Это был русский футуризм, был соцреализм, хотим мы того или нет, он был, и был московский концептуализм. О нем есть какие-то работы Бориса Гройса, но это работы, представляющие собой скорее, рассуждения по поводу концептуализма, а не какие-то теоретические осмысления того, что, собственно, происходило, как это происходило, на чем это все основывается, какие ветви концептуализма были и есть, что это дало нашему пониманию искусства, есть ли у этого выход в будущее, сопряжено ли это с какими-то другими дисциплинами. И в целом, мне кажется, в общем состоянии современного искусства в России, сам фактор теоретического осмысления того, что происходит, очень ослаблен. Просто есть жажда того, чтобы были люди, которые реально рассказали о том, что происходит. Нужна какая-то система. На Западе каждый раз когда появляется какое-то емкое явление, есть определенная философская поддержка. От фрейдизма, который поддерживает сюрреализм, до абстрактного экспрессионизма, поддерживаемого другими философскими течениями. Существует аналитическая философия, которая поддерживала тот же концептуализм на Западе. У нас здесь художники что-то пытаются делать, при этом у нас более или менее состоятельная критика, пишутся критические статьи о том, что сейчас происходит в Москве, Петербурге или где-то еще. Но какого-то фундаментального теоретического осмысления того, что происходит, по-моему, до сих пор нет.

Aesthetica Universalis. То есть нет теоретического со-

проведения этого процесса. Мы провели одну из Овсянниковских международных эстетических конференций на тему «Философия современного искусства». Вы помните Ваше участие в этой конференции. В нашем журнале *Aesthetica Universalis* есть международный редакционный совет. Там есть представители США в лице Н. Кэрролла, Польши, Литвы, Китая, Германии. Я надеюсь, что публикации в нашем журнале сделают свое дело, потому что они делаются на двух языках, включая полноразмерную английскую версию. Я надеюсь на наше сотрудничество в этом смысле и на то, что эта историческая неполнота осмысления московского концептуализма заменится другим состоянием, состоянием содержательной дискуссии и состоянием академически фундированного обсуждения того, что же представлял собой московский концептуализм. Возможно, это и будет на самом деле историческим присвоением статуса этому движению и отдельным его работам. Теперь мне хотелось бы, чтобы Вы рассказали о некоторых делах, касающихся настоящего момента. То, что Вы сказали о положении современного искусства, это справедливо, можно было бы и другие вещи сказать об этом. Но меня больше интересует положение концептуализма на текущей, по крайней мере, московской арт-сцене. Вот прошли некоторые выставки, как я уже говорил, с участием ветеранов концептуализма, можно так без всякого сомнения говорить, ветеранов, которые внесли серьезный вклад в этот процесс, стояли у истоков этого процесса. Но там были и более поздние художники и даже молодые художники, которые вновь принимают платформу концептуализма. Не могли бы Вы сказать, что происходит теперь с концептуализмом в России и, по крайней мере, в городе Москве? Жив ли концептуализм как актуальная практика? Кто представляет концептуализм, с Вашей точки зрения, теперь в России?

Виктор Скерсис. Трудно сказать. Я себя считаю концеп-

туалистом безусловно. На мой взгляд, целый ряд вопросов, к которым мы подходили еще в 1970-х годах, они до сих пор актуальны. Мы выдвинули целый ряд крупных прорывных идей, в частности, моделирования процессов современного искусства. На мой взгляд, до сих пор это актуально. С другой стороны, к сожалению, трудно требовать от художника, чтобы он был философом, поэтому ряд художников думают о концептуализме, или скорее, о концептуальном искусстве как о чем-то, что было когда-то давно. И не только у нас. Уже в 1975 году Джозеф Кошут пишет статью «1975», и там он разводит руками, говорит, что у нас есть два концептуализма: теоретический концептуализм и стилистический концептуализм. И то, что происходит сейчас (это 1975 год), это — полное засилье стилистического концептуализма. Он признает это поражение. Я его видел в Париже несколько лет назад, и эти пораженческие настроения у него до сих пор есть. Те художники, которых я очень уважаю и считаю сейчас одними из двигателей концептуализма в России, такие, как Юрий Альберт, говорят: «Ну, конечно, концептуализм, это — явление. Но у меня сейчас другие идеи, другое понимание искусства». Я придерживаюсь точки зрения Кошута, который сказал, что все искусство после Дюшана концептуально. И то, к чему мы вышли, это понимание того, что концептуализм как таковой... К этому можно по-разному подходить. Если мы подходим к этому как течению внутри искусства, тогда понятно, там есть какое-то начало и какой-то конец. Импрессионизм умер со смертью Клода Моне. Порядка полувека импрессионизм был. Но с концептуальным искусством принципиально другая вещь. Дело в том, что когда мы стали этим заниматься, стало понятно, что вопросы, которые мы подняли, это уже не вопросы течения внутри искусства, это — вопросы того, как само искусство структурировано, это — вопросы метаискусства. Скажем, когда в середине XIX века математики вышли на проблемы неевклидовой геометрии, и математики столкнулись с про-

блемой, не является ли их строго логическая дисциплина внутри себя внутренне противоречивой, поскольку есть и евклидова геометрия, и неевклидова геометрия. И тогда возникает вопрос, как математика построена. И уже Тарский говорит об этой структуре как о метаматематике. Сейчас это известно как формальная логика. Вопросы о том, как искусство построено, как оно функционирует, в какие процессы вовлечено, они гораздо более глубокие, интересны они какому-то художнику или не интересны, от этих вопросов мы все равно уйти не можем. Нам необходимо с ними работать. И более того, мы наталкиваемся на такие глубокие вопросы и проблемы, где видно, как та же математика сопрягается с искусством. Мы выходим на метауровень, философский уровень. Я до сих пор этим занимаюсь и, на мой взгляд, мимо этого никак нельзя пройти.

Aesthetica Universalis. Да, конечно. Несмотря на то, что чистый концептуализм стал редкостью и в России, и на мировой арт-сцене, тем не менее, навыки концептуального действия, безусловно, оказались инкорпорированы художниками всех направлений. Мы можем сказать, что и традиционная живопись очень сильно изменилась и стала в высокой степени концептуальной, и другие виды художественной деятельности. Можно ли сказать, что концептуализм в чистом виде не существует потому, что он воспринимается как определенный идеологический нарратив? А постсовременное сознание просто не терпит нарративов. Может ли причина быть в этом?

Виктор Скерсис. Может быть. На мой взгляд, мы рано наткнулись на понимание того, что искусство — настолько емкое, настолько огромное явление, что мы не можем его описать, мы не можем его втиснуть в какие-то рамки, в том числе и нарративные. Когда у нас есть какой-то набор фактов, мы складываем их в какой-то нарратив, хотим мы того

или нет, нарратив в постмодернистском понимании. Но то, к чему я пришел, это к тому, что мы каждый раз все равно строим модели. Мы строим модели того, что есть искусство. Эти модели, их бесконечное количество. С точки зрения одной из них, это соответствует тому, о чем Вы сказали, с точки зрения других моделей, это может быть совершенно не так. Ну, например. Каким образом я подошел к этому? В середине XIX века блестящий немецкий математик Георг Кантор пришел к идее «кардинальности», «мощности» определенных множеств. Он пришел к выводу, что существует бесконечное множество, допустим, множество натуральных чисел. Затем он обнаружил, что существуют другие бесконечные множества. Скажем, множество всех действительных чисел. Так вот, множество всех действительных чисел бесконечно выше, чем множество всех натуральных чисел. И затем он экстраполировал эту идею и пришел к гипотезе о том, что существуют еще и другие бесконечные множества, которые бесконечно выше, бесконечно больше других бесконечных же множеств. В частности, множество всех подмножеств множества A больше множества элементов этого множества A . Допустим, если у нас есть четыре элемента, то множество всех подмножеств будет два в четвертой степени. Соответственно, если у нас есть бесконечное множество, то существуют и множества, которые бесконечно выше этого множества. И так далее. Если математика описывает явления реального мира, а искусство, безусловно, явление реального мира, мы можем экстраполировать эту гипотезу, гипотезу «кардинальности». То, что эти «мощности» относятся не только к множествам, но и к системам. И мы знаем, что только очень небольшое из того, что происходит в этом мире, отражается в нашем сознании. Очень небольшое из того, что происходит в нашем сознании, мы выражаем словами. Слова же мы можем посчитать: одно слово, второе, третье. Из этого следует, что «мощность» или «кардинальность» сознания выше, чем «кардинальность»

речевого аппарата. И «кардинальность» и «мощность» явлений Вселенной также выше, чем «кардинальность» речевого аппарата. То есть наш речевой аппарат фундаментально недостаточен для описания явлений реального мира. Если искусство есть явление реального мира, мы фундаментально не можем его полностью описать, но мы можем строить модели. Мы можем строить модели того, как эта система построена, как она функционирует. И этих моделей может быть бесконечное множество, и в каких-то из их этих моделей нарратив возможен, в других он не возможен, но само это фундаментальное удивление, что мы работаем с такими системами, для меня оно — *amor fati* (Дар судьбы, метафорическое латинское выражение, используемое многими авторами, в том числе Ф. Ницше. — *AU.*).

Aesthetica Universalis. Понятно. И, конечно, это — очень глубокая основа для творческого процесса, и мы будем обсуждать еще эти мысли в Ваших статьях, которые, я надеюсь, редакция получит. Ну, а чтобы завершить интервью, у меня есть еще один вопрос, который я не могу не задать. Вы подарили галерее работу, несмотря на то, что она фигуративна, она, безусловно, концептуальна. Но она исполнена традиционными средствами, которым Вас учили, когда Вы были студентом Полиграфического института. В этой галерее бывают самые разные люди, профессиональные ученые, философы. Среди наших выдающихся посетителей был Дэвид Чалмерс, один из основателей философии сознания. Здесь бывает очень много критиков, искусствоведов, художников. И я им всегда показываю Вашу работу и говорю, что это работа Виктора Скерсиса, одного из основателей московского концептуализма. Она смотрят на эту работу и говорят: «Это работа Виктора Скерсиса? Это он сам сделал?». Я отвечаю: «Да». И они говорят: «Какая прекрасная графика!». Виктор, Вам не жаль, что Вы потратили столько времени на концептуализм и не создавали работы в тради-

ционной графической манере?

Виктор Скерсис. Я не уверен, что одно было бы возможно без другого. Когда Леонардо писал свое резюме с тем, чтобы служить очередному итальянскому герцогу, он писал, что он занимается баллистикой, фортификацией, строит удивительные катапульты, стенобитные машины, а еще — еще он рисует. Ну, здесь то же самое. Какие-то вещи, видимо, как-то помогают друг другу. Ну, еще и на персональном уровне, где-то в середине 1980-х, когда я жил уже в Штатах, у меня было четкое ощущение, что я возвращаюсь к тому, о чем Вы говорили, у меня было четкое ощущение, что концептуальное искусство, которым я занимаюсь, совершенно никому не нужно. И идеи о том, как искусство построено, что с ним делать — это все падает на уши глухих. И у меня было четкое ощущение, что на самом деле искусство должно быть, как бы это сказать, утилитарным, оно должно делать что-то. Произведения должны ценить, потому что они что-то делают. Я ушел в медицинскую иллюстрацию и где-то с 1985 по 2005 год профессионально занимался медицинской иллюстрацией и почти не занимался концептуальным искусством. Какие-то идеи приходили, но у меня было ощущение, что искусство находится в таком состоянии, которое мне неинтересно. Только уже в 2000-х годах, когда я стал опять приезжать в Россию, и возобновил контакты со своими друзьями, с Юрой Альбертом, с Вадимом Захаровым, с Андреем Филипповым, как-то вдруг возникло снова ощущение того, что на самом деле это интересно. Что на самом деле многие вещи, к которым мы подошли сорок лет назад, они до сих пор актуальны, о них мало кто знает. Мы подошли к этим вещам, основываясь на структурализме, который в это время был уже у всех на слуху в России. Но в то же самое время целый ряд идей, с которыми сталкивались в математике в XX веке, работы Рассела, работы Тарского, вдруг оказались сопряженными с тем, чем мы зани-

мались в середине 1970-х. И когда это стало понятно, стало понятно, что мы наткнулись на что-то гораздо большее, чем просто течение в искусстве, и об этом нужно говорить, и об этом нужно писать и этим очень интересно заниматься. Потому что целый ряд явлений, которые находятся, казалось бы, в самых разных областях, вдруг оказываются тем, чем мы как раз и занимаемся. Мы говорим о структуре искусства, и вдруг становится понятным, что структура математики во многом сходна. Многие вещи, о которых пишет Тарский, описывают ситуацию здесь. И это оказалось опять настолько интересным, что я к этому вернулся.

Aesthetica Universalis. Спасибо! Мне кажется, Ваши работы все-таки попали в итоге по назначению, в художественную галерею философского факультета.

Виктор Скерсис. Чему я очень рад!

Aesthetica Universalis. И будет продолжение. Они получают теоретическое осмысление. Так что в этом плане, я думаю, что они вернулись как раз в то русло, для которого предназначены. Спасибо Вам за интервью, Виктор, чрезвычайно рад и надеюсь на сотрудничество!

Виктор Скерсис. Спасибо!

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	4
EDITORIAL	5
ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ НОМЕРЕ	6
ПЕРЕВОДЫ	6
ИСТОРИЯ	6
ТЕОРИЯ	6
ОБЗОРЫ	7
ПРАКТИКИ	7
READ IN THIS ISSUE	8
TRANSLATIONS	8
HISTORY	8
THEORY	8
REVIEWS	8
PRACTICES	9
ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS	11
САЛОМЕЯ ЯСТРУМСКИТЕ	13
ЭСТЕТИКА СИНЕСТЕЗИИ. КРИТИЧЕСКИЙ ПОДХОД	14
ИСТОРИЯ / HISTORY	47
SERGEY DZIKEVICH	49
CONTEMPORARY ART AS AESTHETIC	
INTERFACE OF HUMAN LIVING IN THE LANDSCAPE	49
СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ	62
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ	
ИНТЕРФЕЙС ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ	
В ЛАНДШАФТЕ	62
ТЕОРИЯ / THEORY	77
СТЕПАН ВАНЕЯН	79
ПСИХОЛОГИЯ «ЧИСТОГО ЗРЕНИЯ» И НАЧАЛО	
ИСКУССТВОЗНАНИЯ	79

ОБЗОРЫ / REVIEWS	195
ОБЩЕМОСКОВСКИЙ КРУГЛЫЙ СТОЛ «ГОРОДСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СРЕДА: ВЫЗОВЫ, КОНЦЕПЦИИ, ПРОЕКТЫ, ЭКСПЕРТИЗЫ» / MOSCOW ROUND TABLE DISCUSSION «URBAN AESTHETIC SPACE: CHALLENGES, CONCEPTIONS, PROJECTS, EXPERTISE»	197
ЕЛЕНА ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ	198
СРЕДА ГОРОДА КАК ПОТЕНЦИАЛ ПОЛИСТИЛЕВЫХ И ПОЛИКУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ	198
ELENA ZAEVA-BURDONSKAYA	204
URBAN ENVIRONMENT AS A POTENTIAL FOR MULTISTYLE AND MULTICULTURAL INTERACTIONS	204
ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ	209
УРБАНИСТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА КАК СРЕДСТВО РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ	209
EVGENY KONDRATYEV	211
URBAN AESTHETICS AS A WAY TO REINTERPRET THE URBAN ENVIRONMENT	211
ЛЮДМИЛА МОЛОДКИНА	213
Феноменология эстетического восприятия городского ландшафта	213
LYUDMILA MOLODKINA	216
Phenomenology of Aesthetic Perception of the Urban Landscape	216
НАТАЛЬЯ СВИРИДОВА	219
РОЛЬ ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА В ОСМЫСЛЕНИИ НОВОЙ УРБАНИСТИЧЕСКОЙ СРЕДЫ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ ХУДОЖНИКА ПАВЛА ОТДЕЛЬНОВА)	219
NATALYA SVIRIDOVA	221
THE ROLE OF THE URBAN LANDSCAPE IN UNDERSTANDING OF THE NEW URBAN ENVIRONMENT (AS EXEMPLIFIED BY ARTIST PAVEL OTDELNOV'S WORKS)	221

СВЕТЛАНА СЕДУН	223
МОСКОВСКАЯ УЛИЧНАЯ СКУЛЬПТУРА	
В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ	223
ИЛЛЮСТРАЦИИ / ILLUSTRATIONS	226
SVETLANA SEDUN	229
MOSCOW STREET SCULPTURE IN URBAN	
ENVIRONMENT	229
АНИКА ЧЕБАН	232
ИНТЕГРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ	
В АРХИТЕКТУРУ СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДОВ	232
ИЛЛЮСТРАЦИИ / ILLUSTRATIONS	235
INTEGRATION OF ARCHITECTURAL «MONUMENTS	
IN THE ARCHITECTURE OF MODERN CITIES	235
СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ	239
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ЭСТЕТИКО-	
КУЛЬТУРНОЙ АНАЛИТИКИ РАЗВИТИЯ ГОРОДСКОЙ	
СРЕДЫ	239
SERGEY DZIKEVICH	242
THEORETICAL FOUNDATIONS OF AESTHETIC AND	
CULTURAL ANALYTICS OF URBAN ENVIRONMENT	
DEVELOPING	242
ЛЮДМИЛА ФРЕЙВЕРТ	244
НОВАЯ ЭСТЕТИКА И НОВЫЕ МЕТОДЫ ДЛЯ	
ДИЗАЙНА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ:	
«АЛЕАТОРИЧНОСТЬ», ДИССОНАНТНОСТЬ	244
LYUDMILA FREIVERT	246
NEW AESTHETICS AND NEW METHODS FOR DESIGN	
OF URBAN ENVIRONMENT: «ALEATORICNESS»,	
DISSONANTNESS	246
АНТОН БОРОВИКОВ	248
ИНФРАСТРУКТУРА МУЗЫКИ ВНУТРИ	
ИНФРАСТРУКТУРЫ АРХИТЕКТУРЫ:	
ФОРМИРОВАНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ	
В ПОЗДНЕМ РОМАНТИЗМЕ И МОДЕРНОСТЬ	248

ANTON BOROVIKOV	253
THE INFRASTRUCTURE OF THE MUSIC WITHIN INFRASTRUCTURE OF ARCHITECTURE: THE FORMATION OF MASS CULTURE IN THE LATE ROMANTICISM AND MODERNITY	253
АСЯ ФИЛИППОВА	257
РОЛЬ ТВОРЧЕСКИХ КЛАСТЕРОВ В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА (НА ОПЫТЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЦЕНТРА ТВОРЧЕСКИХ ИНДУСТРИЙ ФАБРИКА В ГОРОДЕ МОСКВЕ)	257
ASYA PHILIPPOVA	260
THE ROLE OF CREATIVE CLUSTERS IN THE STRUCTURE OF CONTEMPORARY CITY (THE EXPERIENCE OF THE CENTER FOR CREATIVE INDUSTRIES FABRIKA IN MOSCOW)	260
ПРАКТИКИ / PRACTICES	263
ЭКСКЛЮЗИВНОЕ Интервью ХУДОЖНИКА ВИКТОРА СКЕРСИСА ЖУРНАЛУ AESTHETICA UNIVERSALIS	265
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	267
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	270

Aesthetica Universalis

Vol. 2 (6). 2019